

Van ellende edel ~ Tristan Corbière: ‘mijn broederziel, wiens incarnatie ik misschien ben’

H.G. Aalders



Van ellende edel
De criticus Slauerhoff over het dichterschap

ROZENBERG

Veel critici, onder wie Du Perron, hebben gewezen op het belang van de poëzie van Corbière (1845-1875) voor die van Slauerhoff. Ook zelf heeft hij de zielsverwantschap met de Bretonse poète maudit onderkend en uitgesproken. Hij schreef een artikel over hem. Hij vertaalde een flink aantal verzen van Corbière - al is ‘vertalen’ misschien niet het juiste woord - en schreef een aantal gedichten ‘in de trant van Corbière’. Zowel Slauerhoffs stuk over Corbière als zijn Corbière-verzen komen in dit hoofdstuk aan de orde, en ik leg een verband tussen poëzietheorie en -praktijk van Slauerhoff.

7.1 Slauerhoff ontdekt Corbière

Een oud studiegenoot, de arts J.C. Berntrop, herinnerde zich in *Literama* (november 1980: 248) dat Slauerhoff al bekend was met het werk van Corbière, toen hij hem leerde kennen in november 1916. Dat is maar een herinnering en bovendien van meer dan zestig jaar terug - misschien niet heel betrouwbaar. Maar Slauerhoff moet Corbière in ieder geval uit *Les Poètes maudits* van Verlaine gekend hebben. Dat boek kende hij in 1918 al. Immers, op 5 februari 1919 had hij zijn vriend Maarten Vrij geschreven: ‘Ik heb nodig het boekje Poètes Maudits dat ik je vroeger eens presenteerde. Wil je dat mij leenen?’ (Hazeu 1995: 86) Hij kon toen nog niet weten dat hij ruim vier jaar later een bezoek zou brengen aan Corbières geboorteplaats Morlaix in Bretagne en helemaal niet dat hij nog weer twee jaar daarna een biografie over Corbière in Greshoffs tijdschrift *De witte mier* zou bespreken.

Slauerhoffs Corbière-zucht was niet snel verzadigd. In 1922 had hij waarschijnlijk René Martineaus Corbière-studie uit 1904 gelezen, want op 10 april van dat jaar schreef Slauerhoff aan vriend Roel Houwink: ‘P.S. Kun je me ook aanwijzen hoe ik kan krijgen: Corbière door Martineau, *Mercure de France*, 1904. Lefèbvre[**i**]

heeft het niet.' Het betrof de eerste monografie, *Tristan Corbière, essai de biographie et de bibliographie* (Mercure de France, Parijs 1904). Slauerhoff moet Corbières poëzie gekend hebben uit de populaire bloemlezing van Van Bever en Léautaud, *Poètes d'Aujourd'hui* (2 dln. 1900, 30ste druk 1918), die zich in zijn bibliotheek bevond. Misschien had hij in Frankrijk een exemplaar van *Les Amours jaunes* aangeschaft; in 1920 was er net een nieuwe editie met een voorwoord van Martineau verschenen. Een exemplaar van dat boek bevindt zich echter niet in zijn bibliotheek. In ieder geval is hij erg van Corbières poëzie gecharmeerd alsmede van de zeemansromantiek die deze Franse dichter al bij geboorte aankleeft. Blijkbaar herkende en vond hij in Corbières poëzie een broederziel. Zo heeft hij het zelf althans gezien, want in 1922 noemde hij de Bretonse poète maudit in een brief aan Houwink 'mijn broederziel Corbière [...] wiens incarnatie ik misschien ben' (Hazeu 1995: 123 en Kroon 1981: 132). Met deze uitspraak heeft hij bewust, ten overstaan van zijn vrienden, in de voetsporen van Corbière willen treden.

Hij las niet alleen zijn werk en over zijn leven, hij liet zich ook door hem inspireren. Vijf gedichten zou hij van hem vertalen en net zo veel verzen wijdde hij aan de persoon Corbière. Deze gedichten zijn te dateren tussen 1920 en 1923. Op 27 september 1921 schrijft hij Constant van Wessem, redacteur van *Het getij*: 'Ik hoop dat [...] het U even goed bevalt, ook en vooral een zeker dichtstuk over Corbière dat misschien wat buiten 't kader valt, dat Gij dan hoop ik wel uit zal willen leggen om 't erin op te nemen, gedachtig de functie van getijden.' (Van Wessem 1940: t.o. 117) Slauerhoff doelt op het gedicht 'Een avond van Tristan Corbière' (in Vg onder de titel 'Een avond': 77-78) dat in het oktobernummer van *Het getij* zal verschijnen. In het januarinumnummer van 1922 zegt Slauerhoff Corbières bundel *Les Amours jaunes* tot de zes boeken te rekenen die hij naar een onbewoond eiland zou willen meenemen. In het aprilnummer van dezelfde jaargang verschijnt dan nog de dramatische dialoog in verzen 'Scène au crépuscule (d'une veilleuse)' (Vg 82-86), voordat hij in zijn debuutbundel *Archipel* (1923) een drietal Corbière-gedichten opneemt in de afdeling 'Uit het leven van Tristan Corbière' (te weten de twee genoemde gedichten plus 'Sentimental journey').

Met zijn vertalingen van Corbière was Slauerhoff heel wat terughoudender dan met de op de Bretonse dichter geïnspireerde verzen. Hij publiceerde er alleen een paar, en dan nog met de verontschuldigende aanduiding 'naar Corbière', in de in

een zeer beperkte oplage (60 exemplaren) verschenen en samen met Du Perron samengestelde tweede druk van *Archipel* (1929). Blijkbaar was hij toch onzeker over het resultaat, waarvan hij zich waarschijnlijk afvroeg of dat het origineel geen geweld aandeed.

In augustus 1923, een paar maanden voor het verschijnen van z'n debuutbundel, heeft hij dan eindelijk zijn pelgrimage naar het Bretonse geboortestadje van Corbière gemaakt. Vanuit Morlaix meldt hij zich bij Greshoff met een bijdrage voor diens tijdschrift *De witte mier*: 'Gaarne wilde ik vernemen of U zich ook interesseert voor eenige Corbière vertalingen die ik maakte en een "souvenir personel" van een pelgrimstocht naar Morlaix' (Hazeu 1995: 124). Misschien was er niet meteen plaats - het eerste nummer van de nieuwe reeks verscheen pas in 1924 - of misschien was Greshoff niet tevreden met de vertalingen of de persoonlijke neerslag van Slauerhoffs Corbière-reis. Mogelijk ook hebben Greshoff en Slauerhoff gewacht op een aanleiding voor het stuk. Die kwam er met de vijftigste sterfdag van Corbière op 1 maart 1925 en, ter gelegenheid daarvan, de verschijning van Martineaus nieuwe, uitgebreide studie over Corbières leven en werk, met talrijke ongepubliceerde documenten, portretten en tekeningen en een facsimile van zijn handschrift. Zou Slauerhoff trouwens geweten hebben dat ook Corbière, net als hijzelf, de interpunctie aan zijn laars lapte, punten en komma's weglief, alinea's versmaadde, hoofdletters op ongebruikelijke wijze toepaste en zich meer dan gemiddeld toestond schrijffouten te maken?

Het boek van Martineau vermeldt als jaar van uitgave 1925. Het moet dan wel begin januari of misschien al in december 1924 zijn uitgekomen, want in februari heeft Slauerhoff zijn bespreking al af. In die maand schrijft hij Greshoff: 'Onder 't schrijven zag ik het met schrik langer en langer worden, en steeds minder over Martineau, steeds meer over Corbière handelen. Toch was dit onvermijdelijk: over een boek te schrijven dat over een zelf nog onbekende figuur gaat is niet mogelijk.' (Hazeu 1995: 217)

Slauerhoffs bedevaartstocht naar het graf van Corbière moet trouwens iets bijzonders zijn geweest, want zeven jaar later meldt Du Perron nog: 'Eens moet hij de pelgrimstocht naar Morlaix op papier brengen die hij in die tijd ondernam en waar een mooi stuk proza in zit tot nadere kennis van Slauerhoff en van Corbière.' (geciteerd naar Kroon 1982: 81) En Hendrik de Vries herinnert zich vijftien jaar later: 'Hij verhaalde als een groote gebeurtenis, het graf te hebben bezocht van een dichter waarvan ik het bestaan niet vermoedde (Corbière).' (Van

Wessem 1941: 95) Behalve de door Corbière geïnspireerde verzen leverde de tocht ook nog het gedicht 'Apostel Thomas' op (Vg 778), dat hij waarschijnlijk na een bezoek aan het kerkje van Kernéléhen, vlakbij Morlaix, heeft geschreven. En ten slotte is er het ongedateerde verhaal 'Een dubbele vergissing', dat mijns inziens in de hoofdfiguur een vage verwijzing is naar Corbière zelf.**[ii]** Helaas is er van 'een mooi stuk proza' niets meer gekomen, wel van een mooie bespreking. En dat Slauerhoff daarmee de Nederlandse lezer niet alleen voor het eerst een uitvoerige inleiding op de Franse dichter gaf, maar tegelijk een onthullend zelfportret, beweerde niet alleen Du Perron in 1930 maar ook Arthur Lehning, die het Corbière-stuk 'in wezen een autokritiek' noemde (Lehning 1979: 50).

Voor zover ik het kan overzien is Slauerhoff de eerste in Nederland geweest die Corbière vertaald en de vertalingen gepubliceerd heeft. En hij was de eerste die hem door middel van een beschouwing over persoon en werk in ons land heeft geïntroduceerd. Du Perron bekende zich ook een bewonderaar van hem, maar dat deed hij pas in zijn 'Gesprek over Slauerhoff', het stuk dat hij in 1930 in De vrije bladen publiceerde ter verdediging van Slauerhoff (in Kroon 1982: 79-95, met name 81-83, 86 en 94).



Tristan Corbière (1845 - 1875)

7.2 Corbières leven en werk**[iii]**

Hij werd geboren op 18 juli 1845 in Ploujean vlakbij Morlaix, Bretagne. Zijn ouders noemden hem Édouard-Joachim. Als oudste van drie kinderen zon hij al vroeg op net zo'n briljante literaire carrière als zijn vader. Die was na enige jaren zeeman te zijn geweest de journalistiek ingegaan en had zich ten slotte geheel

aan het schrijven van (tamelijk succesvolle) romans gewijd. Op school meed Édouard-Joachim het contact met klasgenoten, nog meer toen hij op vijftienjarige leeftijd chronische reuma kreeg. Hij voelde zich door de ziekte een uitgestotene. Deze levensinstelling van afzijdigheid leidde tot toenemend dagdromen. Ter verlichting van de reuma - vroegere biografen spraken vaak nog over tuberculose - verhuisde hij naar het dertig kilometer ten noordwesten van Morlaix gelegen Roscoff, dat wel het 'Nice van het Noorden' werd genoemd.

Afmaken van z'n school was er niet meer bij. Hij voelde zich naar dat kuuroord verbannen. Waarschijnlijk goed bedoeld, want ter verlichting van de reumatische pijnen, verhoogde de vader met deze beslissing alleen maar de al bestaande spanningen tussen hem en z'n zoon. Als uitvlucht toog de achttienjarige Tristan vaak uit varen, geregeld in gezelschap van een oudere schipper, Bellec.

In Roscoff begon hij ook gedichten te schrijven. Vanaf dat moment noemde hij zich Tristan. In de eerste plaats om afstand te doen van de naam die ook zijn vader droeg (Édouard), in de tweede plaats als een verwijzing naar de mythische figuur Tristan, die hij kende uit de middeleeuwse roman *Tristan et Iseut*, een boek dat hij vele malen herlas. In deze figuur zag hij een verwante ziel, een broer, zoals hij het zelf zei. In plaats van een betrekking te kiezen, koos Corbière voor het dichterschap. De keuze van de zoon was de vader een kwelling.

Corbière was niet bepaald een schoonheid, de karikaturen die hij van zichzelf maakte bewijzen het. Hij was lang en mager en had een enorme, kromme neus. Van de lokale bevolking kreeg hij de bijnaam 'l'Ankou', dat Bretons is voor 'levend lijk'. Hierop reageerde hij met provocaties. Zijn excentriciteiten waren berucht en talrijk. Zo scheerde hij zijn wenkbrauwen af, verkleetde zich als tuchthuisboef of als bedelaar. Eens ging hij in Rome in rokkostuum de straat op, met een mijter op zijn hoofd, twee ogen op zijn voorhoofd geschilderd en een met linten versierd varken aan de lijn. Later, uitgedost met een bisschoppelijke soutane en de mijter die hij in Italië had verworven, verscheen hij eens op het balkon van het huis van zijn ouders in Morlaix en zegende de verschrikt en onthutst toegestroomde menigte. Ook joeg hij op een keer een groep gelovigen uit de kerk door samen met een vriend vanuit zijn tegenover de kerk gelegen huis een batterij vuurwapens af te vuren, uit protest tegen het koorgezang. Het maakte hem niet bepaald populair in Roscoff. Beter kon hij het vinden met een groep Parijse kunstschilders die in de zomermaanden in het kustplaatsje neerstreken om zeegezichten en Bretonse koppen te schilderen. Zelf sloeg Corbière ook aan het

schilderen, en hij leefde zich uit in talrijke karikaturen, vooral van zichzelf. Met een van de schilders, Jean-Louis Hamon, ondernam hij in 1869-1870 een lange reis door Italië, een land dat hij later nog één of twee keer bezocht. In dat jaar schrijft hij ook de meeste gedichten voor de afdelingen 'Gens de mer', 'Armor' (een streek in Bretagne) en 'Raccrocs' (geluksstoten) van de later te verschijnen bundel *Les Amours jaunes*.

De schoonheid die hij in het land Italië niet vond, kwam in 1871 naar hem toe in de vorm van de Italiaanse actrice Armida-Josefina Cuchiani, roepnaam Herminie, ook wel 'la Comtesse' genoemd. Zij was de maîtresse van de Parijse graaf Rodolphe de Battine, die in de Frans-Duitse oorlog gewond was geraakt en 's zomers met haar in Roscoff zijn wonden likte. Van haar is maar weinig bekend, het meeste nog uit de gedichten van Corbière, waarin ze veelvuldig opduikt, altijd onder de naam Marcelle. Hij werd verliefd op haar, ze werd de heldin van zijn leven en werk. Met z'n drieën gingen ze vaak uit varen op Corbières kotter die hij had vernoemd naar zijn vaders bekendste roman 'Le Négrier' (Het slavenchip). Maar hij wist dat hij in zijn liefde voor de Italiaanse kansloos was tegenover de graaf. Bovendien was hij foeilelijk. Hij vermaakte zijn gasten met wat boottochtjes en z'n grollen, maar dat masker verborg zijn teleurstelling niet goed. Tristan *aime jaune* - naar analogie van *rit jaune*, dus zoals een boer met kiespijn - om niet te huilen. Hierin ligt de verklaring van de titel van zijn enige bundel, die in 1873 zal verschijnen.

Corbières gedichten zijn geschreven in alledaagse omgangstaal, rauw, in een onbeholpen stijl, gebruik makend van slang, koketterend met de romantische persoonlijkheid, maar ook zichzelf vernederend met grimmige zelfspot, waaruit - zoals J.-K. Huysmans zei - soms zonder waarschuwing opeens 'een kreet van snijdende pijn, als het breken van een cellosnaar' opsteeg.

In 1872 vestigde Corbière zich in Parijs, waarnaar hij Rodolphe en Herminie was nagereisd. Over de twee jaar die hij in de hoofdstad doorbracht, is maar weinig bekend: hij zou er een 'vie de bohème et de noctambule' hebben geleid, 'vêtu de marin de toujours', maar anderen ontkennen dat weer. Wel krijgt hij er zijn eerste publicatie, al is het in het boulevardblad *La Vie parisienne* (1873). En kort daarop bundelt hij al zijn gedichten onder de titel *Les Amours jaunes* (1873), opgedragen 'à l'auteur du *Négrier*', zijn vader, die de luxe-uitgave bekostigd had. Het was een '*insuccès total*', slechts twee bladen wijdden er een recensie aan, niet bepaald tijdschriften van aanzien. Ook de mensen in zijn omgeving schonken er nauwelijks

aandacht aan. Zonder acht te slaan op zijn zwakke gestel leefde Corbière in Parijs een leven vol risico's, hij dronk veel, at slecht, kleepte zich vaak te koud. Op een dag in december 1874 trof men hem, gekleed in uitgaanstenuue, bewusteloos aan op zijn kamer. Diagnose: reuma en longontsteking. Naar zijn ouders stuurde hij vanuit het Dubois-ziekenhuis het macabere bericht: 'Je suis à Dubois dont on fait les cercueils'. Zijn moeder haalde hem naar Morlaix waar ze hem verpleegde tot z'n dood op 1 maart 1875. Corbière werd slechts 29 jaar.

Acht jaar na zijn dood brengt Pol Kalig, Corbières neef, diens werk via via bij Verlaine, die er verrukt over is. Hij vindt het ook heel geestig en schrijft een artikel voor het tijdschrift *Lutèce*. Drie aspecten onderscheidt hij: de Breton, de zeeman en de versmader, minachter par excellence. Een jaar later, in 1884, neemt hij het essay samen met twee andere, over Rimbaud en Mallarmé, op in het vermaard geworden *Les Poètes maudits*. Huysmans geeft in de datzelfde jaar verschenen roman *À rebours* Corbière een plaats in de bibliotheek van de decadente hoofdpersoon Jean des Esseintes, naast het werk van Baudelaire, Mallarmé en Poe. Op aandringen van Verlaine herdrukt Léon Vanier *Les Amours jaunes* in 1891, maar hij blijft verder een geheimtip van symbolistische literatoren als Catulle Mendès. Het duurt tot het begin van de twintigste eeuw, onder meer door de aandacht die Martineau eraan schenkt, voor de bewondering en bekendheid groter wordt. Dan ook zullen T.S. Eliot en Ezra Pound voor het werk van de Breton vallen, en er hun voordeel mee doen. André Breton - naar zijn achternaam gemeten een streekgenoot - beschouwt hem als een voorloper van het surrealisme en ziet in zijn werk voor het eerst de 'écriture automatique' verwezenlijkt.

7.3 Slauerhoff over Corbière

Over de titel van het stuk in *De witte mier* [iv] lijkt niet lang nagedacht: 'René Martineau over Tristan Corbière' staat erboven. Het is onderverdeeld in drie paragrafen, Arabisch genummerd. De eerste paragraaf (die drie pagina's vult) introduceert Martineau en geeft een beoordeling van het boek. In de tweede paragraaf (slechts twee pagina's) gaat Slauerhoff in op Corbières levensloop, en de derde, die verreweg het langst is (liefst veertien pagina's), behandelt diens literaire loopbaan en de waardering door volgende generaties.

Na de introductie van Martineau, van wie hij vooral *Promenades biographiques* prijst, met 'uitstekende studiën over Flaubert, Huysmans e.a.', gaat Slauerhoff in op de doelstellingen van het boek. Het boek wil drie dingen. Ten eerste 'Corbière

geheel de plaats in de Fransche literatuur [...] geven die hem toekomt, dit is: *naast* Verlaine, Baudelaire, Rimbaud en niet om en bij hen als curieuze, doch onbelangrijke satelliet' (Slauerhoff 1925a: 145). Ten tweede: 'Het vooroordeel dat Corbière wel een origineel, maar gebrekkig dichter was, uit den weg [...] ruimen.' En ten derde: 'De minder geachte onderdeelen van zijn werk naar voren [...] brengen' (id.: 146). Het eerste doet Martineau volgens Slauerhoff 'voortreffelijk, het laatste minder beslist'. Hij is toch in de eerste plaats een biograaf en minder een criticus, zoals Sainte-Beuve. 'Maar Corbière zelf doet hij leven' (ib.). Dan schetst Slauerhoff de situatie hier te lande met betrekking tot Corbière:

In Holland bestaat, geloof ik, een vrij uitgebreide en juiste appreciatie van Verlaine en Baudelaire, terwijl Rimbaud méér en méér wordt genaderd, zoover zulks mogelijk is. Corbière daarentegen is nog de groote onbekende: driemaal slechts zag ik hem terloops genoemd; eenmaal betreurt Erens zijn afwezigheid in een literatuurgeschiedenis, tweemaal duikt hij even op in Van den Bergh's (helaas vergeten rakende) *Studiën*.**[v]** (ib.)

Terwijl Laforgue volgens Slauerhoff aan Hamlet herinnert, doet Corbière, 'die vaak motieven in Spanje en uit het Spaansch trekt', aan de grootste Spaanse held Don Quichot denken:

Is de ridder van de droevige figuur, die zich dit bewust is, die chimaeren bevecht, waarvan hij weet dat ze onoverwinlijk zijn, al vocht ook de Heer met al zijn heerscharen aan zijn zijde, is hij niet heroïeker dan zij die uittrekken om een werelddeel te veroveren, die een vaderland verdedigen, die vechten voor den roem alleen, de 'panache', want deze is ook concreet, gekristalliseerd in ijzeren kruisen, zilveren sterren, gulden vliezen, en bewonderende oogen, maar... bij duizenden.

De anderen vechten alleen, hebben geen legermacht achter, geen bewondering voor zich, zij weten den slag bij voorbaat verloren en toch vechten zij hem van 't bitter begin door den smaad, door den twijfel heen tot het eenzame einde. Hun laatste stuiptrekkingen zijn nog degenstooten tegen de omringende opdringende massa die er naar hunkert den toovercirkel, door 't steeds flitsend zwaard van hoon en spot in hun overmacht getrokken, eindelijk te overschrijden, de gewijde plaats te vertrappen, in plompen triomf op te zien: er was niets, wij wisten 't wel, 't was aanstellerij. Wij, de verstandigen, krijgen altijd gelijk, hebben 't goede der aarde en lachen 't best.

Corbière heeft tot het laatst toe gestreden, gespot, hij heeft geen enkele

concessie gedaan, en dat kan men zelfs van zijn broeders Rimbaud en Verlaine niet getuigen. (id.: 147)

Merk op hoe andere poètes maudits worden aangeduid met termen die aan een familieband doen denken ('zijn *broeders* Rimbaud en Verlaine'), en hoe de poëzie een mystieke, irrationele connotatie krijgt ('toovercirkel').

7.3.1 *Levensloop en werk*

In de tweede paragraaf schetst Slauerhoff in het kort Corbières levensloop. Hij constateert dat die van de zoon een 'parodie' was op die van de vader, die meer 'levenskunstenaar' was (id.: 148). Ook was voor de vader van Tristan 'de literatuur nooit een levensquestie, slechts een épisode uit zijn veelbewogen loopbaan' (id.: 150). Impliciet klinkt hier de mening door dat literatuur geen bijzaak maar een kwestie van levensbelang is.

Vader Corbière mag dan een levenskunstenaar zijn geweest, voor wie de literatuur nooit levenskwestie was, als auteur is de zoon 'verre de meerdere' (Slauerhoff 1925a: 148). Slauerhoff beschrijft uit eigen memorie - hij is er immers geweest, en zo precies is Martineau niet - hoe beiden verenigd zijn, 'het nobel gelaat van den vader, het groteske van den zoon, in een waarlijk "passend" monument: een plaquette op den rotswand, ruw en groen als de zee, waarnaar zij staren. Geen standbeelden op de groote markt.' (ib.) Zoals men heeft gemeend Rimbaud te moeten eren, herinneren wij ons uit het stuk van Slauerhoff over de dichter uit Charleville (hoofdstuk 6.2.1).

En hiermee besluit Slauerhoff zijn aantekeningen bij het leven van Corbière: 'en dan: "tout le reste est littérature"' (ib.), waarmee hij zonder het te zeggen maar stellig vol instemming, de laatste regel van Verlaines programmatische gedicht 'Art poétique' aanhaalt.

In de uitvoerige derde paragraaf behandelt Slauerhoff Corbières werk en de betekenis ervan. Waarom koos hij voor de literatuur en niet voor de tekenkunst, die hij ook goed beheerste? Waarschijnlijk, zegt Slauerhoff, omdat hij zijn vaders werk bewondert, en omdat hij zijn spotlust en verholen zelfbeklag daarin nog beter kon botvieren dan in zijn karikaturen. En ten slotte ook 'door het onnaspeurbare dat allen, die niet door eerezucht zijn gedreven, dit rampspoedig pad opjaagt' (id.: 149). Slauerhoff verwijst hiermee naar de hierboven aangehaalde Don Quichot-passage en naar de aard van de poète maudit. De dichter als gedrevene, als voortgedrevene. Hij wordt door iets 'onnaspeurbaars' in een bepaalde richting gedirigeerd (een eigen wil lijkt

afwezig), die alleen maar ramspoed in petto heeft. Drie elementen: de drijvende kracht is onbekend (maar lijkt op het noodlot, fatum, een demon), een vrije wil lijkt niet te bestaan, de toekomst is rampzalig.

Slauerhoff brengt, met Martineau, begrip op voor het 'insucces total' van *Les Amours jaunes*:

van de reeds tanende maar nog krachtige 'Parnasse' noch van 't ontluikend symbolisme [kon] waardeering verwacht worden voor een werk van wel sterke maar lang niet 'vlekkeloze' vorm, bovendien vrij van die droomerige wazigheid en versmuziek ('avant toute chose') waar de symbolisten zoo verzot op waren. Het is veeleer, ruw gezegd, 'taillé à coups de hache'. (id.: 149-150)

Met 'die droomerige wazigheid en versmuziek' doelt Slauerhoff inderdaad op de symbolisten, maar in het bijzonder op Verlaines 'Art poétique', waarin deze al in de eerste regel de dichters voorschrijft: 'De la musique avant toute chose' (Verlaine 1969: 261). Tegenover deze dromerige, wazige muziek staat dus het ruwe hak- en snijwerk van Corbière.

7.3.2 Waardering van Corbières werk

Hoe is zijn werk aan de vergetelheid ontsnapt, vraagt Slauerhoff zich af. Ternauwernood. Pol Kalig en Léo Trézenik, beiden medici en tevens literatoren, waren bewonderaars. Kalig was een neef van Corbière, Trézenik (een schuilnaam van Léon Epinette) was hoofdredacteur van het tijdschrift *Lutèce*. Trézenik bracht het werk via Charles Morice onder de aandacht van Verlaine. 'Aan deze hachelijklossen schakel bleef Tristan's werk hangen, reeds een goed eind op weg naar de eeuwige duisternis.' (Slauerhoff 1925a: 150) Verlaine was, toen hem de verzen werden voorgelezen, gewonnen en verrukt, hield niet op met lachen, dan weer vulden zijn ogen zich met tranen. Hij publiceerde Corbières gedichten in Trézeniks tijdschrift en hij gaf hem een ereplaats, vooraan, in zijn *Poètes maudits*, "'krankzinnige uitvinding van een krankzinnige" volgens sommigen' (id.: 151). Verlaine is daarmee de eerste gezaghebbende dichter of criticus die Corbière erkent. Daarna volgen weliswaar anderen, 'maar geen zoo open en edelmoedig als die van Pauvre Lelian' (ib.). Zij houden steeds 'een goeden Hollandschen slag om den arm', bewonderen alleen die Corbière die met hun eigen voorkeur correspondeert (Léon Bloy, Huysmans, De Gourmont). Dan zijn er, gaat Slauerhoff verder, die hem miskend hebben (Mendès). Ook Laforgue, 'die hem van allen wel 't naast stond', miskende hem, 'moedwillig, kleinzielig, uit jalousie de métier, uit familie-schaamte?' (id.: 151-152) 'familie' slaat natuurlijk weer op

de familie van de poètes maudits. En wat gebeurde er met de overleveraars van Corbières poëzie zelf, Pol Kalig en Léo Trézenik? ‘Kalig keerde tijdig tot zijne professie [arts] terug. Trézenik ging onder in de literatuur.’ (id.: 150) Het is Slauerhoffs eigen beeldspraak, niet die van Martineau. En het klinkt als de waarschuwing in ‘Tot mijn erfgenaam’ (Vg 235) om niet de leergang van de filosofen, godsdienststichters en dichters te volgen. Wie het pad van de poëzie inslaat, betaalt er uiteindelijk voor met zijn leven.

Maar Laforgue constateerde ook juiste dingen, bijvoorbeeld dat het belang van Corbière lag in de woordspeling, de ets, de scherpe, fijne manier van iets neerzetten, ‘het krankjoreme’. ‘Maar kras van kwaadwilligheid [van Laforgue] is: “Pas de métier” en vooral “Il n’y a pas un vers à détâcher comme beau poétiquement” ’ (id.: 152). Een ‘eeuwig misverstand’, vindt Slauerhoff: En hij pakt eens flink uit over dit vormaspect. Het gaat hem om de twee termen die door Laforgue (en anderen) als maatstaven voor goede poëzie worden gezien: ‘*beau poétiquement*’ en ‘*métier*’:

Want wat is ‘beau poétiquement’? Niet een eeuwige wet die zoo vaststaat als de constellatie der sterrenbeelden, maar een vooroordeel of een (stilzwijgende dan wel uitgebazuinde) overeenkomst, zeer onderhevig aan den tijd. Zelfs aan tegelijk poëtisch en analytisch aangelegde naturen (Poe) is het niet gelukt dit begrip vast te leggen.

Men heeft de meest verschillende qualiteiten kenmerkend ervoor geacht: kennis der prosodie, rijkdom aan beelden, hooge dichterlijke vlucht, den inhoud volkomen dekkende vorm en... harmonie. Dit laatste ‘t vaagst en dus ‘t aantrekkelijkst, heeft het meest gegolden, is nog ‘t meest van kracht en ontbreekt Corbière ook het meest. (ib.)

En hij vervolgt zijn zoektocht naar de argumentatie voor mooie poëzie: Waarop berust deze ‘harmonie’? Op goed gebalanceerden klank, op een kalm uitwerken van de dichterlijke gedachte, op de routine van de ‘groote periode’ van ‘keer en tegengkeer’. Allemaal middelen die uitwendig blijven, met geduld en vlijt te bereiken zijn. (ib.)

De grote romantische dichters Alphonse de Lamartine, Alfred de Vigny, Alfred de Musset en Victor Hugo van de ‘groote periode’ kenmerken zich volgens Slauerhoff door hun gemakzucht (‘routine’) en genoegzaamheid (‘geduld en vlijt’). Nu het ‘beau poétiquement’ is besproken, gaat hij nu verder in op het ‘métier’,

het dichtersambacht: 'Corbière had genoeg "métier" maar ook een diepe verachting voor wat hij door talrijke romantici zoo gemakkelijk zag bereikt: de "éloquence", de talentvol voorgedragen gemoeds-beweging.' (ib.) In dat laatste is Corbière dus antiromantisch. De gemakkelijk bereikte welsprekendheid werd door Verlaine in 'L'Art poétique' de wacht aangezegd: 'Prends l'éloquence et tords-lui son cou!' (Verlaine 1969: 261, r 21) Corbière doet dat: Hij vergde meer van zijn taal, zich zelf, hij hakte en sneed dat de splinters er af vlogen, spaarde zich geen ontgoocheling, maar liet ook evenals Verlaine ('Vers pour être calomnié') geen gelegenheid voorbijgaan kwaad van zichzelf te spreken. (id.: 152-153)

Verlaine heeft in dat vers zijn kant van de amoureuze maar onhoudbare verhouding met Rimbaud gegeven, inderdaad zonder zelfkritiek te schuwen.

Goed, geen harmonie. Maar 'pas de métier'? Verlaine roemt zijn 'Rescousse' terecht als een meesterwerk van concentratie, zijn 'Pardon de St. Anne' als een chef d'oeuvre van lyrisch realisme.

Als hij wil bouwt hij een feilloos sonnet en legt in een ander uit hoe 't precies gaat (verrader van het Secret professionnel). Zijn alexandrijnen kunnen onberispelijk klassiek zijn. 't Eenigst verwijt dat men hem met recht kan doen is dat hij zijn lettergrepen niet natelt of soms een woord en syllabe meer toekent dan ieder ander. (Slauerhoff 1925a: 153)

Hoe vaak is dit Slauerhoff niet zelf verweten. Het uitvoerigst (en pietluttigst) nog door Verwey-epigoon en -biograaf Maurits Uylert in diens kritiek op Eldorado (Kroon 1982: 283-285). Deze werd al door Du Perron in het 'Gesprek over Slauerhoff' te kijk gezet als 'de meest verstopte recensent van Holland', omdat hij na het scanderen van Slauerhoffs regels moest concluderen dat ze ongelijke aantallen versvoeten hadden, hetgeen genoeg was om hem het 'Dorado der dichters' te ontzeggen.

Nu, 75 jaar later, is dat vooral grappig, te meer ook omdat niemand Uylert als dichter nog serieus neemt, evenmin als criticus. Maar ook de gerespecteerde criticus P.N. van Eyck, eveneens een telg uit de *Beweging*-school van Verwey, struikelde in 1931 nog over wat hij noemde Slauerhoffs 'vormveronzuivering en vormontbinding'. Hij verweet hem onder andere 'inconsequentie in het toestaan van vrijheid aan het persoonlijk rythme, in het gebruiken der overgeleverde vers- en strofeschema's' (Kroon 1981: 122 resp. 119). We kunnen deze kritiek van oudere tijdgenoten van Slauerhoff op zijn 'slordige' gebruik van de prosodie

verklaren, zoals Arie Pos heeft gedaan, als een protest van dichters voor wie de klassieke versvormen heilig waren. Terwijl Slauerhoffs leeftijdgenoten, Marsman, Engelman, Hendrik de Vries en Van den Bergh, met hun veel nieuwere versvormen buiten de kritiek van de oudere generatie vielen, bleef Slauerhoff door zijn vasthouden aan de conventionele vormen binnen het bereik van die kritiek. De jongeren konden ongestoord 'met nieuwe griffels op schone leien schrijven, maar in Slauerhoff zagen [de oudere critici] een dichter die met een oude griffel op een veelgebruikte lei lelijk buiten de lijntjes kraste' (Pos 1987a: 369). Overigens vond Bronzwaer nog in 1993 de 'onbetwifelbare metrische fouten' en een 'technisch mankement' in het werk van Slauerhoff ernstig genoeg om zijn publiek te laten zien hoe het níet moet (Bronzwaer 1993a: 77).**[vi]**

Niettemin zal zo meteen opvallen hoezeer de gedichten die Slauerhoff van Corbière vertaalde, geheel volgens de regels zijn gecomponeerd en zeer hecht in hun vorm zijn. Toch legt Slauerhoff er de nadruk op hoe bewust Corbière de vorm, de klassieke vorm dan, aan zijn laars lapte. Over zichzelf dichtte Corbière in 'Épitaphe': 'Ses vers faux furent ses seuls vrais.' Nog geen jaar eerder formuleerde Slauerhoff het in zijn stuk over het vrije vers zo: Corbière 'verwringt de welgeschapen bewaarde vormen tergend onverzettelijk tot beeld van de eigen mismaaktheid' (Slauerhoff 1955: 495). Hier is de poëzie niet alleen de spiegel van de ziel maar tevens van de onaangepastheid (negeren van de prosodische weten) en het *uiterlijk* van de dichter. De verwrongen versregels spiegelen zijn mismaakt gezicht, zoals zijn karikaturen dat doen. Slauerhoff vervolgt over Corbière:

Dat hij minder om den schoonen vollen en klaren klank, méér om de aanschouwelijkheid der concentratie, de beheerschte en onverwachte wending van zijn vers gaf, was zijn zaak, hij wil het zoo, hij kon het zoo, en zijn meesterschap en techniek doen niets onder voor die van de meest virtuoosze der '*grootte dichters*'.

Deze weten een breede golf van geluid voort te stuwen die w.i.w. [weliswaar] nooit inzinkingen heeft, maar zich ook nooit plotseling fel, stormachtig verheft en altijd in denzelfden koers blijft. Als men b.v. éénmaal den toon van Lamartine goed heeft gehoord, kent men hen dan niet volkomen! [...]

Lamartine en derg.[elijken] zijn vergelijkbaar met groote mailstoomers: vaste lijnen, transatlantisch schoone panorama's, betrouwbare vaart, breed zog, zeer genietbaar voor gemakzuchtige toeristen in de domeinen der litteratuur. Bij Corbière raakt men *nooit* uitgevaren. Steeds vaart hij op een andere wijze uit,

steeds heeft hij andere invallen. Elk vers heeft een andere wending, en elk vers gaat herhaaldelijk overstag. Wie de breede deining [aangenaam][vii] vindt, wordt bij hem onvermijdelijk 'minder prettig' en wijt dit aan 'het onpoëtische'. (Slauerhoff 1925: 153-154)

Deze passages over vorm en techniek samenvattend, merk ik op dat Corbière zich afzet tegen de grote Franse dichters van de eerste helft van de negentiende eeuw door zijn verachting van de 'éloquence', de welsprekendheid, en de harmonie. Slauerhoff verzet zich echter tegen de beschuldiging dat Corbière zijn métier niet kende, dat kende hij wél. Hij wijkt echter soms bewust af van de geijkte prosodie ten gunste van de onverwachte maar beheerste wending van zijn vers. Hieruit zou je kunnen afleiden, dat Slauerhoff de vorm als spiegel van de ziel ziet. Corbière laat zijn verzen overstag gaan, zoals hijzelf graag in het leven steeds weer overstag gaat. Of dat nu waar is, is een tweede; belangrijk voor ons is dat Slauerhoff het zo interpreteert. En het heeft er alle schijn van dat hij het hierin met Corbière eens is.

7.3.3 Victor Hugo en de zee

Om het voorgaande aan te tonen komt Slauerhoff met een voorbeeld. Het is het gedicht 'La Fin' (Corbière 1970: 846-848), dat deze vooraf deed gaan, bij wijze van motto of opdracht, door enkele strofen uit Hugo's vers 'Oceano nox'. Slauerhoff citeert het gedicht bijna volledig, inclusief de opdracht van Hugo (net als Verlaine trouwens, in *Les Poètes maudits*), en hij vergelijkt hoe beiden, Hugo en Corbière, tegenover de oceaan staan. Hugo: 'de idyllisch-traditioneele weergave van de uitreis', 'de holle weerklank', ten slotte keert hij 'dan per expresse naar diens geliefd Parijs terug, waar kerkhof en Seine-bruggen hem meer houvast voor zijn meditaties bieden'. Hoewel de klank vol en schoon is, heeft Hugo de oceaan (althans in dit gedicht - in zijn roman *Les Travailleurs de la mer* uit 1866 deed hij het beter) niet gegeven wat haar toekwam. Corbière echter 'staat niet aan den kant, vlucht ook niet naar 't binnenland, hij ondergaat de zee onmiddellijk. Hij dwaalt niet af; de gedachtengang van den matroos, de toestand van het schip, de woeste zee leven erin. Het is als uit den storm ontstaan.' (Slauerhoff 1925a: 155-156)

Dan gaat Slauerhoff in op Corbières waarschuwing aan het adres van Hugo: 'Ô poète, gardez pour vous vos chants d'aveugle'. Het is een toespeling van de Bretonse dichter op de laatste regel van Hugo's 'Oceano nox'. In dat gedicht beschrijft Hugo dat van de op zee omgekomen zeelieden geen enkele tastbare

herinnering rest, niet eens een aan hun lot gewijd lied, gezongen door een blinde straatzanger op een van de bruggen van Parijs. Maar Corbière trekt zich dit verwijt aan, draait het om en past het beeld van de blinde zanger op Hugo zélf toe. Niet de anonieme blinde zanger op de Seinebrug maar Hugo bezingt immers het droevig lot der verdronken zeelieden! En dat doet hij volgens Corbière veel te wee. Bespaar ons je slappe zeemanspraatjes, houdt Corbière Hugo voor. Maar Slauerhoff bouwt de metafoor van de blindenzang nog verder uit:

'*Ô poète, gardez pour vous vos chants d'aveugle*' mocht hij Hugo met het volste recht toeroepen, zonder zich aan eenige miskenning schuldig te maken. Want een *chant d'aveugle* kan grootsch zijn - was Homerus niet blind, en Hugo ook... voor de zee die hij heel goed hoorde [...] maar ook steeds bewees niet te *zien*. [...] Hugo en de andere meesters der harmonie geven het genot van het luisteren, het onder den indruk komen, men kan zich overgeven. Corbière en enkele met hem dwingen te zien, te doorleven, erbij te zijn. Wat pijnlijk is vaak, maar ook intenser genieting en steeds nieuwe prikkels geeft. (id.: 156)

Slauerhoffs verwijt dat Hugo blind was voor de zee, die hij niet in haar wezen trof, is bepaald geen compliment voor de grote ziener en profeet Hugo, zoals hij al in zijn eigen tijd werd gezien. Corbière trof de zee, volgens Slauerhoff, wél in haar wezen. Verlaine zei het al in *Les Poètes maudits*: 'le poème intitulé *la Fin*, où est toute la mer' (Verlaine 1884: 14).

Slauerhoff vervolgt dat Corbière er als eerste in is geslaagd de zeeman en zijn verschillende variëteiten (renegaat, kustvaarder) 'in de anders meer landelijk en hoofsch aangelegde fransche poëzie' tot hun recht te laten komen. Toch:

Mystiek en in zijn diepte heeft Corbière de zee niet ervaren, misschien had dit hem getroost, maar hij heeft zich vergenoegd met de geteisterde kusten van zijne geboortelanden en vermaakt met de zonderlinge paria's en helden: zeelieden. [...] Zijn aard moest zich aangetrokken voelen tot hun paradoxaal bestaan; liever in 't wijdse element, toch aangewezen op de beperktste ruimte; 't gemoed van barbaar en kind [...], heldhaftig en nuchter, bijgeloovig en sceptisch. [...] Telkens treft hoe precies hij hun afkeer van ophef en schittering, hun onverschillige heldenmoed weergeeft. Men zou deze gedichten willen voorhouden aan allen die meenen dat poëzie per se verheven, gevoelig, sentimenteel is. (id.: 157)

Slauerhoff vindt de afdeling 'Gens de mer' uit *Les Amours jaunes* het beste, een mening die hij overigens deelt met Verlaine (in *Les Poètes maudits*). Martineau vindt van niet, hij meent dat de bundel zonder die afdeling net zo goed zou

blijven. Maar Slauerhoff houdt hem voor dat zonder gedichten als 'Rhapsodie foraine' (Corbière 1970: 799-807) en 'La Fin' *Les Amours jaunes* incompleet zou zijn. 'En daar wegen alle origineele en schitterende trouvailles van [de afdelingen] "Raccrocs" en "Amours jaunes" niet tegen op' (Slauerhoff 1925a: 159), ook al is de laatste afdeling 'oneindig gevarieerder dan de après tout meer klassiek aandoende stukken van "Armor" en "Gens de mer"' (id.: 160). Hij prijst de 'zuivere primitiviteit, de uitzichtlooze verbittering en de toch verheven toon' van 'Rhapsodie foraine', een 'chef d'oeuvre du réalisme lyrique' (id.: 159).

Slag op slag schokt hier [in dit gedicht] 't verhevene, tegelijk met het ellendige, 't verworpene op. Duidelijker dan in duizend oraties voelt men hier, hoe de paria tevens uitverkorene is, van ellende edel. Wie zou dit beter weten, en weten weer te geven dan de dichters, en wie van deze beter dan de 'Poète Maudit'? (ib.)

Ook dit gedicht bewijst 'dat Corbière toch zijn taal en versch beheerscht als hij wil [...]. Men zie en overtuige zich van de waarheid, dat Corbière hier meer métier, beheersching van materiaal en artistieke volbloedigheid toont dan de meeste der al te zeer door de droommuziek bezetene anaemische dichters van het Symbolisme (geen kwaad woord daarvan overigens).' (id.: 160-161)

In de 'Rondels pour après' (Corbière 1970: 849-852), die de *Amours jaunes* afsluiten, leren we volgens Slauerhoff nog een derde Corbière kennen, 'een op den rand van het graf, die nog wat voor zich heen mijmert in den ouden trant maar zachter, zich niet meer afbeulend tot getourmenteerde meesterwerken' (Slauerhoff 1925a: 161-162). Niet alleen om de ellende, deels door eigen schuld, deels door de samenleving, waar zij zich niet in kunnen terecht bevinden, die hen niet begrijpt, nutteloos, misdadig vindt en uitbaat waar ze kan. Maar bij Villon is al hetzelfde gevoel voor de zinrijke en paradoxale contrasten aanwezig, en ook voor het, ik zou haast zeggen, darterel macabre (Villons 'Ballade des pendus'). (id.: 162)

Op de vraag of Corbière in Nederland door en door begrepen zal worden, moet Slauerhoff ontkennend antwoorden: 'onmogelijk': 'Veel van de woordspelingen worden niet zoo mee gevoeld, men is hier een bevattelijken, zwaarwichtigen en toch minder ernstigen humor gewend, dan Tristan's grootsche heroïeke zelf-ironie: karnemelk, geen vitriool.' (ib.)

Slauerhoff verbaast zich er ten slotte over dat een 'niet erg naar de zee gekeerd

land als Frankrijk' een zeedichter als Corbière heeft voortgebracht, terwijl een zeenatie als Nederland 'er geene bezit, zij het dan Jan Prins, zeer ten deele, en misschien nog iemand.' (id.: 163) Doelde Slauerhoff met die 'iemand' misschien op zichzelf?

7.4 *Corbière in de poëzie van Slauerhoff*

De onderafdeling 'Uit het leven van Tristan Corbière', die bestaat uit vijf vertaalde en vijf op Corbière geïnspireerde gedichten, is opgenomen in de afdeling 'Archipel' van de *Verzamelde gedichten*, maar Slauerhoffs debuutbundel *Archipel* (1923) telde - overigens wel in een speciale afdeling 'Uit het leven van Tristan Corbière' - slechts drie op hem geïnspireerde verzen ('Een avond', 'Scène au crépuscule (d'une veilleuse)' en 'Sentimental Journey') en geen vertaalde. In *Eldorado* (1928) nam hij één vertaling op ('Uitreis van het kaperschip'). In de tweede druk van *Archipel*, die Slauerhoff samen met Du Perron in 1929 samenstelde, werd de afdeling 'Uit het leven van Tristan Corbière' uitgebreid met nog een eigen vers van Slauerhoff op Corbière ('L'archi-belle') en een onderafdeling vertalingen, getiteld 'Naar Corbière', waarin drie stuks ('Nachtelijk Parijs', 'Mirliton' en 'Kapitein Ledoux') hun plek vonden. Nog een vertaling ('In memoriam Kapitein Bambine') publiceerde Slauerhoff in het 'blijmoedige maandblad' *Rynbende* van Herman de Man (1930). En ten slotte werd in de nalatenschap nog een gedicht van Slauerhoff zelf aangetroffen ('Excursie'). Dit alles veegden de commissieleden van de *Verzamelde werken* zonder één letter verantwoording bij elkaar. **[viii]**

Laten we eerst de vijf oorspronkelijke gedichten bekijken. Zoals de afdelingstitel al aangeeft, gaat het om verdichtingen 'uit het leven van Tristan Corbière'. In drie van de vijf wordt Corbière met name genoemd, in de andere twee zijn er zo veel verwijzingen dat we kunnen veronderstellen dat ze over Corbière gaan.

7.4.1 *De oorspronkelijke gedichten*

'Een avond' (Vg 77-78) beschrijft een droef dobberende Corbière voor de kust. Zonder een kans op een schipbreuk of een avontuur 'leest hij vroom de boeken van zijn vader' (r 13), maar hij verlangt naar zijn 'Comtesse', die zich eerst voor hem 'ontsloten' heeft, toen, vóór de liefdesnacht hem bedrogen heeft en verstoten (18-23). Teleurgesteld wendt hij zijn voorsteven weer naar de kust, naar het land dat hij haat, wetend dat hij daarmee zijn ware liefde, de zee, verzaakt, en bedenkt alvast een grafschrift voor zichzelf: "[...] Ci-gît Corbière, / Wiens aardsch lot door baren werd beslist, / Die zijn lijkbaar dragen; ongekist / Licht hij in zijn boot:

comme dans sa bière.” (30-33). Deze regels verwijzen direct naar Corbières grafschrift dat hij al voor zichzelf bedacht in ‘Épitaphe’: ‘Ci-gît, - coeur sans coeur, mal planté, / Trop réussi, - comme raté.’ Corbière had een levenslange obsessie met de dood, die zich onder andere uitte in de veelvuldige verschijning van grafschriften en lijkkasten (*cercueils*) in zijn werk. ‘Encloué je suis sans cercueil / On m’a planté le clou dans l’oeil’, heet het in het gedicht ‘Cris d’Aveugle’.

‘Excursie’ (Vg 79-81) beschrijft een boottocht vanuit het Bretonse havenstadje Saint-Malo. De schipper van de excursieboot wordt sprekend opgevoerd. Hij heeft het over het zeeroversnest dat die plaats eens was. Nu is het een suffe vissershaven, de zeeschuimers zijn brave landrotten geworden. De ‘schutsheilige’ van Saint-Malo, Robert Surcouf, is ook al verdwenen. De schipper zag hem ooit terug in Parijs, in een opéra-bouffe, ‘Menuetteerend met de prima-donna’ (16). Hij vervloekt het ‘onzeewaardig nageslacht, / Dat drijvende salons heeft uitgedacht’ (24-25), verstokte kapers gaan nu als voddenrapers langs de kustlijn, ‘Rusteloos opgejaagd door de douane’ (32). Hoewel de vloed steeds hoger wordt, weigert hij terug te keren naar de haven. Een schok, dan zit de schuit vast. Op welke klip is hij gevaren, heeft zijn laatste uur geslagen? Hij vermoedt veertig zeemijl uit de kust te zijn. Dan trekt de mist op: hij zat op ‘t strand.

Slauerhoff heeft in dit gedicht het gefingeerde verhaal van Corbière met zijn eigen zomere excursie van 1923 verweven. Toen hij in augustus 1923 Morlaix bezocht, heeft hij ongetwijfeld in zijn reisgids vernomen van Bretagnes beruchtste zeerover of eigenlijk kaperkapitein - want hij had de toestemming van de Franse koning - Robert Surcouf (1773-1827), die schatrijk werd door het beroven van Spaanse, Engelse en Hollandse oorlogs- en koopmansschepen. Vandaar Corbières verzuchting in dit gedicht: ‘Ach, wist ik maar waar hij den schat begroef!’ (14) Daarna reisde Slauerhoff door naar Parijs waar hij met Cees Kelk naar een opvoering van *l’Histoire du soldat* van Strawinsky en Ramuz ging en, volgens Kelk, naar een ‘spektakelstuk in het Théâtre du Châtelet. Er werd naar hartelust geroofd, gebrand, vermoord [...]. Met de grootste moeite sleurde ik hem [Slauerhoff] eruit [...] ofschoon hij zich nog geruime tijd luidkeels bleef beklagen dat hij de in het uitzicht gestelde enorme brand, op het eind, nog niet had gezien’ (Hazeu 1995: 187). Het moet wel dat ze in dat theater de operette *Surcouf* van Robert Planquette gezien hebben. Er staat immers in ‘Excursie’: ‘Robert Surcouf / [...] / Zag ‘k te Parijs terug, Opéra Bouffe’, gevolgd door een nauwkeurige

beschrijving van de twee hoofdpersonen (13-21). Die Planquette was een componist van caféliederen en korte operettes, die uitermate populair waren in Londen en Parijs aan het eind van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw. Aan de hand van deze biografische kennis kunnen we concluderen dat dit gedicht van ná augustus 1923 is - en niet van 1920 zoals Van Wessem (1940: 127) heeft beweerd.

Ten slotte wijs ik op nóg een parallel met Slauerhoffs leven. Ook hij zou, twee jaar na zijn bezoek aan Morlaix, op 16 september 1925, met zijn schip, in het zicht van de haven, vastlopen op een zandbank. Tijdens zijn tweede poging om in Nederlands Indië als scheepsarts emplooi te vinden (de eerste was begin 1924 mislukt door ziekte) voer het schip de Vondel op zijn reis naar Batavia voor de kust van Singapore aan de grond (Hazeu 1995: 223).

'Scène au crépuscule (d'une veilleuse)' (Vg 82-86) is een lang gedicht (90 versregels) in dialoogvorm. De titel kondigt aan wat ons te wachten staat: een schemertaferel (van een waakster of waakvlam, afhankelijk van de interpretatie). Het is een samenspraak tussen de comtesse ('schoon') en Corbière ('leelijk'). Het wordt avond. De schemertijd is de favoriete tijd van de symbolisten (Baudelaire, Poe). De hertogin zinspeelt op de komst van de liefde. Maar Tristan is cynisch en weert haar toenadering bot af. Hij vindt dat hij haar liefde niet waard is, lelijk en vol zelfspot als hij is. Dat is een romantisch kenmerk: een grote tegenstelling tussen de mooie begeerde vrouw en de aartslelijke begeerder. De comtesse blijft aandringen ('neem mijn liefde'), maar Tristan volhardt in zijn afweren. Hij voelt zich in zijn teruggetrokken vesting van eenzaamheid bedreigd. Het lijkt alsof niet alleen zijn diepste persoonlijkheid, die hij niet wil prijsgeven, op het spel staat, maar tevens Corbières, en daarmee Slauerhoffs, dichterschap ('mijn eenige vesting, mijn toeverlaat!'). Ik wijs op Slauerhoffs vergelijking van het gedicht met een woning, een laatste toevluchtsoord in 'Woninglooze' (hoofdstuk 13.1). Ook Hazeu zinspeelde hierop: 'Het is bijna niet anders te lezen dan als een uiting van Slauerhoffs angst om zijn poëzie in te ruilen en zich te binden aan een vrouw, een thema dat hij bij Corbière had gevonden' (Hazeu 1995: 126).

Tristan blijft weigeren zich bloot te geven, figuurlijk en letterlijk in dit geval. Eerst is het leuk, zegt hij, maar dan zul je je bij mij gaan vervelen. Bovendien, 'Ik zoek den storm, geen kalme kustvaart en / Je kunt niet rooken, je kunt ook niet kaarten' (73-74). En dan ten slotte, ik zou niet weten te kiezen tussen jou en de zee, 'Ik werd toch overspelig met de zee' (77). In de laatste regels, na een laatste

smeebede van de comtesse, zwicht Tristan: 'Maak het dan donker, één twee drie, in Godsnaam.' Hiermee alludeert hij op het overboord zetten van de lijken van hen die op zee stierven. De aansporing duidt dus op de overgang van leven naar dood, van de bovenwereld van het licht naar de onderwereld van het duister. Dat is ook in overeenstemming met de laatste regieaanwijzing: '(*La veilleuse délicate s'éteint.*)'. De delicate comtesse, die natuurlijk de waakster uit de titel was, dooft uit ('*s'éteint*'). Maar denkend aan de andere betekenis van *veilleuse*, 'waakvlam', ligt het meer voor de hand dat het licht dooft. En dat ligt voor de hand, omdat ze nu eindelijk de liefde gaan bedrijven. Het is een conventie de liefdesdaad met sterven te associëren. Daarom is kunst, in de vorm van dit gedicht, door haar onsterfelijkheid gelijk aan leven.

In '*Sentimental Journey*' [ix] (Vg 87-90) is een zeeman aan het woord. Hij richt zich tot zijn geliefde in het vaderland. Het ligt voor de hand om aan Corbière en 'zijn' comtesse Marcelle te denken: de zee-elementen (zeeman, zee-engtes, vuurtorens en havens), de vele Bretonse geografische namen, de toespelingen op de toneelcarrière van Marcelle, 'je kent weinig Fransch' (r 13; ze was Italiaanse), de plaatsbepaling onder het gedicht, '(*Golf van Biskaje*)' (Corbière deed dat vaak, als grap).

Hij stelt zich voor hoe zijn geliefde in zijn afwezigheid met een ander gaat. En laat dat toe: 'Geen medeminnaar, geen tegenstander / Ben ik, vreest niet: drijfhout blijft "hors concours". // Bemint elkander. Ik ben niet jaloersch.' (30-32) Hij houdt het met de zee, 'Beminnelijker dan iedre aardsche vrouw' (37). Hij gaat stug door met zijn vergelijking tussen zijn toestand (onder erbarmelijke ontberingen in een vliegende storm) en de hare (zacht liefkozend in een warm vertrek). Opnieuw is hier de associatie met het sterven: terwijl hij zich voorstelt het loodje te leggen in een zinkend schip, zullen de twee gelieven duizend doden sterven tijdens de liefdesdaad (56-59). Maar hoewel er onderweg genoeg aan haar herinnert (het 'Île Maîtresse' bijvoorbeeld, 64), denkt hij niet dat zij eeuwig in zijn herinnering blijft. Hij zal haar vergeten zijn als hij de haven haalt. De haven: dat is zijn 'jardin des caresses' (67). Nee, hij blijft de dolende ridder der hoge zeeën (71).

Tot nu toe zagen we in dit zeemanspersonage duidelijk de figuur van Corbière, ook omdat het er expliciet staat ('Zeeëngte van Corbière, / Naar mij genoemd'), maar als we het gedicht autobiografisch lezen, en dat doet Hazeu, dan kan de dichter Slauerhoff zichzelf op het oog hebben en zich voor een strofe of wat permitteren om de gedaante van Corbière aan te nemen. Hazeu (1995: 143-144)

suggereert, met argumenten, dat Annie van Munster de geliefde in het vaderland is, die de brieven van zee ontvangt. Het verklaart ook de plaatsbepaling onder het gedicht '(Golf van Biskaje)', in overeenstemming met enkele biografische feiten uit het leven van Slauerhoff. Toen hij in 1922 terugkomend van Bordeaux in de Golf van Biskaje voer, had hij vlak ervoor epistolair en in levende lijve het hoofd van Annie, de vriendin van vriend en collega-arts Hans Feriz, op hol gebracht, maar Feriz had hem te verstaan gegeven een einde te maken aan die 'flirt'. Geen Don Giovanni maar een Don Quichot, zoals hij zelf in het gedicht concludeert, dolende ridder van de open zee (twee slotregels). Literaire inspiratie gaat bij Slauerhoff moeiteloos hand in hand met zijn persoonlijke wederwaardigheden.

'*L'archi-belle*' (Vg 91) gaat, blijkens de titel, over een aartsmooie, nee, dé allermooiste vrouw. Overigens is de klank van de titel bijna gelijk aan de titel van Slauerhoffs bundel, waarin hij het, in de tweede druk van 1929, opnam: *Archipel*. En zoals de eilanden van een archipel alleen hun toppen boven water tonen en onder water met elkaar verbonden zijn, zo zijn ook de gedichten in deze bundel elk afzonderlijk slechts een topje van een veel grotere, diepere en samenhangende werkelijkheid daaronder. Evenzo vergaat het de mooie vrouw in dit gedicht, telkens verdwijnt ze weer, haar wezen is niet te vatten, want ze laat zich niet vangen. Veelbetekenend is het dat ze in de tweede strofe op de oever van de Cocytus dwaalt. Het was het lot van de onbegravenen om gedurende honderd jaar te zwerven langs deze hellerivier van de klachten uit de klassieke mythologie. Uiteindelijk wordt ze verzwolgen door de stroom zelf. De ik in dit gedicht moet het voortaan stellen met een surrogaat: zijn schip draagt haar naam.

Het thema dat in dit gedicht wordt uitgewerkt, is een variant op het Orpheus-verhaal: de sterveling is niet in staat zijn geluk met een geliefde over de dood heen te tillen. Altijd komt de dood tussenbeiden. Het object van verlangen wordt onbereikbaar, want zodra je je hand erop kunt leggen sterft het (11-12). En Slauerhoff hield van dit thema, op allerlei andere plekken in zijn oeuvre kom je het tegen, bijvoorbeeld in de gedichten 'Sirenen I-III' (Vg 53-56), 'Elegie' (145-147), 'Hoe lief heb ik haar die den dood verviel' (148-149), 'Endymion' (152-153), 'Cythaera' (248-249) en 'Aan Lethe-oever' (250-251), maar ook in de verhalen 'Het eind van het lied' en 'Larrios'.

Dit is het minst overtuigende Corbière-gedicht: zijn naam valt niet, evenmin die van Marcelle, er zijn ook geen overeenkomsten tussen haar en de aartsschone uit

dit gedicht, Corbière vernoemde zijn boten wel, maar juist niet naar Marcelle. Alleen regel 14 is een adequate typering van Corbière: 'Daarop [op die verrotte bark] zocht ik mijn laatste toevlucht'. Er zit veel meer van Slauerhoff in dan van Corbière: het Orpheus-motief, het gevoel voor ongeluk en onvervulbare verlangens geboren te zijn, het boegbeeld ('Het boegbeeld: de ziel'), de bruske grap aan het slot, waardoor het gedicht onaf, ongepolijst lijkt.

7.4.2 De vertaalde gedichten (zie voor de gedichten van Corbière Bijlage III)

'*Nachtelijk Parijs*' (Vg 92) is een vertaling van 'Paris nocturne' (Corbière 1970: 888). Het is een nagelaten gedicht van Corbière en stond dus niet in de oorspronkelijke uitgave van *Les Amours jaunes*, waarin het pas in de editie van 1912 (en latere) werd opgenomen in de afdeling 'Poèmes retrouvés'. Slauerhoff kende het vermoedelijk uit de eerste studie van Martineau (1904), die het daarin publiceerde. Of anders had hij het wel gezien in de bijlage van Martineaus Corbière-studie uit 1925, dat immers een ruime keuze uit nagelaten werk bevatte. Ten slotte kan hij het uit een van de latere edities van *Les Amours jaunes* kennen.

Voor zijn doen vertaalt Slauerhoff het gedicht redelijk getrouw: hij handhaaft de vijf vierregelige strofen, het rijmschema, maar niet de versmaat. De plot is weer bijna letterlijk gevolgd. Verder zet hij de situatie nog eens extra sterk aan.

Net als in het vorige gedicht belanden we door een vergelijking op de oever van een rivier uit de onderwereld. We zijn op het strand van de Styx, de belangrijkste der zeven hellerivieren. In haar vloeit de Cocytus uit. Een bad in het water van de Styx is dodelijk. En kijk, wie struint daar 's nachts de kustlijn af: de wijsgeer Diogenes van Sinope, op zoek naar vodden. Net als in Slauerhoffs eigen Corbière-vers 'Excursie', waarin verstokte kapers als voddenrapers de kust langsgaan. Hoewel, op zoek naar vodden? Is het niet beter overdag naar die dingen te zoeken? Wat doet die Diogeen daar 's nachts met die lamp. De eerste regels van het hierboven besproken 'Scène au crépuscule (d'une veilleuse)' brachten het antwoord op die vraag. Daar is sprake van 'fakkellicht - strandvonders- verraad', dat de schepen naar de kust lokt en daar te pletter laat slaan. Diogenes, die alles versmaadde wat naar luxe zweemde, is er hier bewust op uit schepen op het strand te laten lopen, zodat hij bij dag rustig kan kijken of er iets van zijn gading bijzit. Eens betrad de echte Diogenes op klaarlichte dag de markt in Athene met een brandende lamp. Hij was op zoek naar mensen. Deze Diogenes is niet op zoek naar mensen. Hij heeft zijn lamp ontstoken om de schepen te laten stranden. Deze Diogenes is aan het schuimen langs de vloedlijn.

Het is een wonderlijk schouwspel. Er staan ook dichters langs de vloedlijn, ze staan er te vissen en gebruiken hun eigen holle schedels als aashouders (r 7). Harpijen vliegen door de lucht, het is een slagveld, ze brengen een vette oogst aan land. Dan belanden we plotseling, en precies op de helft van het gedicht, – we waren het na de titel al bijna vergeten – aan de zelfkant van nachtelijk Parijs. We zien er de kroegen en de hoeren en vooral de zinnelijke dromen die, tegen betaling, eeuwig genot nastreven maar hopeloos stranden in de bodemloze put van de tijd. De laatste strofe brengt ons weer terug aan de oever van de Styx. Het leven richt zich daar op, de god van de Styx rekt zijn groene leden uit en brengt zijn rivier weer tot leven. Met dit beeld wordt het opkomen van de vloed opgeroepen, het was immers eb vanaf de eerste strofe.

De vergelijking tussen de nachtelijke stad en de onderwereldrivier de Styx, met zijn getijdeninvloed, heeft tot doel Parijs op te splitsen in een dag- en een nachtgedeelte, een reine en een zondige zijde. De vloed staat gelijk met het dagdeel, er is beweging, er stroomt steeds weer fris zeewater door de stad. De eb is synoniem met het nachtelijk deel van het etmaal, het leven heeft zich teruggetrokken, nu is er stilstand, het water is brak, troebel, het resultaat is moeras, slijk. De nacht in Parijs is het domein van de nachtkrabben en ratten, van de voddenrapers en de dichters, van de dronkaards, de hoeren en hun klanten. Zij vissen in troebel water. Hun oogst is onaanzienlijk, in tegenspraak met hun verlangens, hun dromen en gedachten. 'Nachtelijk Parijs' is een typisch poète-mauditgedicht. De enige geruststellende gedachte is dat na de nachtelijke deceptie de dag aanbreekt en het leven weer een aanvang neemt. In de cyclische gang van het leven kan dus troost gezocht worden.

'*Mirliton*' (Vg 93) is Frans voor 'rijmpje', 'rijmelarij'. Corbières '*Mirliton*' (Corbière 1970: 850) maakt deel uit van de afdeling '*Rondels pour après*', een opmerkelijk zestal korte, lichtvoetige, bijna kinderlijke gedichten over angst voor de dood, die de bundel besluiten. Eigenlijk gaan ze over het moment ná de dood. Meestal wordt een pasoverledene aangesproken en, eufemistisch, aangespoord zijn (eeuwige) slaap voort te zetten. De slaap houdt tenslotte in dat men er weer uit kan ontwaken en zo bezien kan de aangesprokene – in een bepaalde lezing de dichter zelf (Corbière), in een andere lezing zijn poëzie – een tweede leven, of nog beter: de eeuwigheid, verkrijgen. In een aantal gedichten figureren grafbloempjes, in '*Mirliton*' is dat '*le muguet blanc*', in andere '*Les fleurs de tombeau qu'on nomme Amourettes*' en '*la fleurette blême*'. Die laatste is '*la male-*

fleur, la fleur de bohême' (een allusie op Baudelaires Bloemen van het Kwaad).

Uit deze verzen spreekt de berusting in het vertrouwen dat de verzen van deze bundel tenminste na de dood hun ware bestemming zullen vinden. Pas later komen ze tot hun recht. Dit is een thema dat Slauerhoff moet hebben aangesproken. Ik wijs op de gedichten 'Zwanezang' en 'Verval', die behandeld worden in hoofdstuk 13.2 en 13.4.

Als echte rondelen hebben ze slechts twee rijmklanken en een beginregel die aan het slot, en soms ook nog middenin, wordt herhaald. Ook Slauerhoffs vertaling blijft een rondeel, maar zij is verder veel minder getrouw vertaald dan 'Nachtelijk Parijs'. Van het bijna lieflijke slaapliedje van Corbière maakt hij een grimmig en stekelig vers. Hoewel er in het Frans zonder twijfel een donkere ondertoon in door klinkt, zijn de woorden lieflijk: 'amour', 'chantera', 'joyeuse', 'la rosée', 'le muguet blanc' (het witte lelietje-vandalen), 'joli'. Niet alleen verandert Slauerhoff de strofebouw en voegt hij vijf regels toe, opnieuw zet hij alles sterker aan. Het onkruid vervangt hij door 'distels', de liefde, de dauw en het lelietje-vandalen laat hij weg. Het vrolijke zingen van de krekel wordt bij Slauerhoff een 'schel liedje', een 'gesmoord geweest'. Slauerhoffs Muze wordt gekweld door smart en als gevolg daarvan ook de ikfiguur, bij Corbière geen van beiden.

In het Frans gaat het over een overleden nietsnut in zijn graf, die door een stem wordt toegesproken: slaap van liefde, gemene slampamper, de krekel in het onkruid dat je bedekt, zingt ook voor jou. De Muze zal bij je komen en aan je mond nog enkele verzen ontfutselen die echter niet verder reiken dan je gebeente.

Het is een merkwaardig vers. Zeker is in ieder geval dat de cigales in 'Mirliton' verwijzen naar de twee gedichtjes die als de schakel en het sluitstuk het snoer gedichten van *Les Amours jaunes* bijeenhouden. Hij droeg ze op aan Marcelle: 'Le Poète et la cigale' en 'La Cigale et le poète' (Corbière: 703 en 853). Ze verwijzen op hun beurt weer naar La Fontaines bekende fabel 'La Cigale et la fourmi', waarin de krekel, die de hele zomer heeft gezongen, in het najaar tevergeefs bij de mier aanklopt voor voedsel. Had hij maar moeten rantsoeneren in plaats van zingen. Corbières openings- en slotvers zijn parafrases van La Fontaines fabel. Door een paar woorden te vervangen wijzigt hij de strekking van het eerste gedicht in de volgende scène: De dichter (krekel) klopt aan bij zijn buurvrouw, de Muze (mier), in werkelijkheid Corbières geliefde, Marcelle, om op haar naam te

mogen rijmen, hetgeen zij met veel plezier toestaat. Het openingsgedicht is vrolijk en vol hoop op een goed resultaat in de poëzie: 'chantez maintenant', spoort Marcelle de dichter bemoedigend aan. Uit het slotgedicht spreekt echter de overtuiging dat het bereikte resultaat als mislukt moet worden gekwalificeerd. De dichter wil zijn excuses voor de mislukte dichtbundel aan Marcelle aanbieden. Ook zij is teleurgesteld. Het lijkt wel of haar dichtertje dronken is geweest. Hij kon het zo mooi zeggen, maar opschrijven ging blijkbaar niet. Toch spoort ze hem aan er maar mee door te gaan: '*c'est tout comme, dit-elle, / Si vous chantiez, maintenant!*' Dat is ook een geruststelling: over het graf heen probeert ze hem verzen te ontfutselen.

De krekels vervullen in beide gedichten én in 'Mirliton' een belangrijke overeenkomst. Ze staan net als in de Griekse mythologie voor de dichter. En tevens staan ze in een bijzondere relatie tot de dood, in die zin dat ze hem aankondigen of verwachten.

Slauerhoff ging met de inhoud van 'Mirliton' op de loop. Dit is, vrij gezegd, wat hij ervan maakte: een ikfiguur spreekt tot een luie slampamper, die nu hij dood is geheel alleen staat: de stekels op zijn graf weren iedereen af. Alleen de krekels zingt nog voor hem, al klinkt het schel en lijkt het op het gesmoord geweest van de hevigste stormen. En dan komt het: wat je rest is mijn Muze (mijn cursivering - HA). Je was altijd op zoek naar vrouwen en begeerde die om hun mooie lichamen. Nu is er dan eindelijk een die om je geeft, die van je houdt zelfs, mijn Muze, maar ze heeft geen lijf. Smartelijk kust ze jouw zwarte mondje. 'Berouw komt te laat, kleine roekloze rekel!' (17) Alsof de ik wil zeggen: had de Muze tijdens je leven niet versmaad ten gunste van mooie vrouwen die je toch niet kreeg. Nu is het te laat. Nu ben je dood en de Muze is er bedroefd om, om wat had kunnen zijn, maar niet was. Op poëticaal niveau spreken hier twee impliciet geformuleerde gedachten: kunst prevaleert boven het (liefde)leven, en de kunst wordt versmaad, maar overleeft.

Een duidelijk verschil met Corbières vers is verder dat de Muze bij Slauerhoff geen versregels meer aan de overledene probeert te ontfutselen. Waarschijnlijk was zelfs Slauerhoff dat te gek. Bij hem is de Muze eerder een geliefde voor wie het om de lichamelijke verbondenheid gaat. Vandaar dat zij zich vol smart over het graf buigt om hem een kus op de (dode, zwarte) mond te geven, wetend dat het niet meer mogelijk is. Er blijft nog veel onopgehelderd in dit gedicht. En ik wil niet zo ver gaan om te veronderstellen dat, gezien de tekortkomingen van het

vers, Corbière bewust een heeft gemaakt, een rijmelarij, een prulvers.

'*In memoriam kapitein Bambine*' (Vg 94-95), 'Bambine' in het origineel (Corbière 1970: 833), is vrij nauwgezet door Slauerhoff vertaald in keurige alexandrijnen, al kortte hij de derde en de vijfde strofe elk met twee regels in.

Het personage van kapitein Bambine die door zijn wilde vaargedrag de dagjesmensen uit Parijs een nat pak bezorgt, lijkt wel erg veel op Corbière zelf. Opvallend is dat de kapitein inmiddels dood is, èn begraven, zoals er expliciet staat: 'Tu dors sous les panais' (vgl. het 'Dors d'amour' uit 'Mirliton'). Bambine was geen kapitein van een oceaanstomer of een ander zeewaardig schip, maar van een plezierboot, die tegen betaling dagjesmensen mee- of op sleeptouw nam, zodat die vanuit de veilige kustwateren althans een idee kregen van de Atlantische Oceaan. Dan volgt een terugblik op een van de vaaravonturen van Bambine. Ondanks een woelige zee kiest hij een gevaarlijke koers, zodat het schuim binnen een mum over de reling slaat en de passagiers drijfnat maakt. Luidkeels sommeren ze Bambine terug te keren naar de haven. Mij best, zegt de kapitein, het is jullie pleziervaart, niet de mijne. In een bruske manoeuvre wendt hij de steven naar de haven en loopt vast op een bank (vgl. Slauerhoffs 'Excursie' hierboven). Het schip helt over, er breekt paniek uit. Een mooie vrouw grijpt hem bij de arm en smeekt hem aan land te worden gelaten. Stoïcijns antwoordt Bambine dat het wachten is op de vloed, en als die hen niet vlot trekt dat ze dan samen: een wasbeurt voor hun billen krijgen (Corbière), of (bij Slauerhoff) gratis een (*bain mixte*)[x] tot in de Eeuwigheid. Die toevoeging van de eeuwigheid is typisch Slauerhoff. De twee slotregels van Corbière vond Slauerhoff niet belangrijk genoeg om te vertalen. Ze komen ook als mosterd na de maaltijd, zeker na dat 'Eeuwigheid'.

Waarschijnlijk schatte Slauerhoff zijn vertaling niet hoog in, want hij nam het niet op in de bundel *Archipel*, noch in de eerste (1923) noch in de tweede druk (1929). Wel publiceerde hij het in Herman de Mans *Rynbende* (maart 1930), een door een jenevermerk betaald blaadje vol vrolijke, alcoholisch geïnspireerde borreltafelgrappen en -stukjes, waaraan overigens veel letterkundigen bijdroegen, vooral zij die van een glaasje hielden, zoals Bloem, Kelk, Jacques Gans en Donkersloot. Hiermee gaf hij dus aan dat hij het niet tot zijn belangrijkste werk rekende.

'*Kapitein Ledoux*' (Vg 96) is de vertaling van 'Cap'taine Ledoux' (Corbière 1970:

834) en Slauerhoff heeft er een heel andere wending aan gegeven. **[xi]** Het Frans gaat niet verder dan de constatering dat het kind van de weduwe Galmiche is. Maar in Slauerhoffs versie blijkt kapitein Ledoux de verwekker van Galmiches kind, tot verbazing van hemzelf. Terecht voegt hij dus boven het gedicht de omschrijving 'Familiedrama in zes regels' toe. Daardoor moest er natuurlijk ook wat in het gedicht zelf veranderd of verduidelijkt worden.

Slauerhoff was blijkbaar erg gesteld op dit gedicht want hij publiceerde het drie keer: de eerste keer in 1929 in de tweede druk van *Archipel*, de tweede keer hetzelfde jaar in de letterkundige almanak Erts en een derde maal in zijn laatste bundel, *Een eerlijk zeemansgraf* (1936).

'*Uitreis van het kaperschip*' (Vg 97) is een vertaling van 'Aurora. Appareillage d'un brick corsaire' (Corbière 1970: 826) en telt 34 versregels. Slauerhoff kort het in tot 14 regels (!), de lengte van een sonnet. Hij handhaaft de strekking van het verhaal: de voorbereidingen die de kapers treffen vóór het uitvaren van hun schip.¹² Maar verder snijdt hij veel weg uit Corbières tekst: de stukken die in de directe rede staan, de flarden zeemansliederen. Ook de titel verandert hij. Het moet, dacht Slauerhoff waarschijnlijk, allemaal directer, pregnanter, duidelijker. 'un brick corsaire' wordt bij hem 'het kaperschip', zodat elke singulariteit uitgesloten wordt. Corbière laat het schip in noordoostelijke richting varen (24), Slauerhoff stuurt het in tegenovergestelde richting. Waarom? Als grapje? Een teken van tegendraadsheid? Of om de schepen (bij uitbreiding: de gedichten, origineel en vertaling) in verbeelding aan de andere kant van de aardbol elkaar te laten ontmoeten? Wèl behoudt hij beelden die Corbière bedacht: het 'lichtzinnig briesje / Omspeelde Aurora's rozig hemd, haar soms onthullend' (4-5) en het 'slapen onder tafel en op de vriendinnen' (9).

Ook nu haalt Slauerhoff de eeuwigheid erbij (11), een regel die bij Corbière ontbreekt: 'Maar: eeuwiggeliefde, voor eeuwig het beste!' Van wat of wie wordt dit gezegd? Als het op het kaperschip met de meisjesnaam *Rooie Miesje* slaat, bedoelt Slauerhoff ermee dat de liefjes in de havens slechts tijdelijk zijn, maar dat de kapers hun eeuwige liefde hebben verpand aan het kaperschip, dat in de figuur van het vrouwelijke boegbeeld voor altijd het beste is wat er is. Daar kan geen kroeg of bordeel tegenop.

7.4.3 Overeenkomsten in de gedichten, oorspronkelijk en vertaald

De opvallendste inhoudelijke overeenkomst is die van de situatie van alle

gedichten (op één na: 'Mirliton'): ze spelen zich af in een maritiem milieu: zeemannen of kapers, op zee of in de haven, op reis of uitrustend van een reis, in een storm of vastgelopen op een klip of zandbank. Slauerhoff heeft duidelijk een voorkeur voor de afdeling 'Gens de mer' van *Les Amours jaunes*. Van de vijf door hem vertaalde gedichten komen er drie uit 'Gens de mer', van de (vijf) oorspronkelijke gedichten spelen drie zich op zee af. In zijn essay over Corbière laat hij ook duidelijk zijn voorkeur voor die afdeling blijken (Slauerhoff 1925a: 158). Die sympathie is natuurlijk heel goed te begrijpen vanuit een inhoudelijk en biografisch gezichtspunt. Van jongs af aan genoot Slauerhoff van de boottochten over de Wadden naar zijn zeevarende oom, die op Vlieland woonde. Gedurende zijn studententijd gebruikte hij bij voorkeur de bootverbinding tussen Enkhuizen en Stavoren om het ouderlijk huis met een bezoek te vereren. En zijn eerste reisjes naar het buitenland, naar Frankrijk en Portugal, gaan per boot. Wellicht had hij tijdens zijn artsenstudie al de mogelijkheid overwogen om scheepsarts te worden. Misschien voelde hij zich toen al een zeeman in spe.

Toch is het vanuit verstechnisch gezichtspunt gezien opmerkelijk, dat hij de vrij klassieke gedichten van 'Gens de mer' prefereert boven de veel onregelmatiger gedichten van de afdeling 'Les amours jaunes'. In het essay over Corbière gaf hij immers toe dat Corbière zijn versvoeten niet natelde. Hier zien we bij Slauerhoff dus een tegenstelling tussen inhoud en vorm: inhoudelijk kiest hij voor de dwarsligger, de exotische buitenstaander die tegen de gebaande wegen ingaat, qua vorm prefereert hij de meer klassieke prosodie, en waar die ontspoot, zoekt en vindt hij bewijsvoering voor die opzettelijk bedoelde opbrekingen.

Ten tweede valt op dat in bijna alle gedichten de dood op een of andere wijze aanwezig is. Er wordt gestorven, begraven, er is iemand dood, men denkt aan een graf of aan een grafschrift. Verbonden daarmee is een door Slauerhoff zelf toegevoegd element: dat van de eeuwigheid, dat in zeker vier gedichten expliciet een cruciale rol speelt ('Sentimental journey', 'Nachtelijk Parijs', 'In memoriam kapitein Bambine', 'Uitreis van het kaperschip') en in nog twee andere indirect ('L'archi-belle', dat cyclisch genoemd kan worden, en 'Mirliton', waarin iemand de eeuwige slaap [van liefde] wordt toegewenst). Over het doodsmotief in het werk van Slauerhoff schreef Louis Fessard (1982: 8-9): 'Immers, komt men niet overal in het werk van Slauerhoff de gedachte aan de dood tegen? Al was het alleen maar in de titels [...] Het lijkt wel of de dood bij Slauerhoff niet alleen een religieus of filosofisch begrip is, maar een bestendige begeleider. [...] Van kind af

aan is Slauerhoff een zieke geweest, voordat hij later de tuberculose opdeed, waaraan hij op zijn 36ste jaar voor goed bezweek. Drong dit besef van jong te moeten sterven hem niet ertoe met koortsachtige haast een oeuvre neer te pennen, waarop menig door het lot beter bedeelde auteur afgunstig mocht zijn.' Ik zal hier in hoofdstuk 12.4.5 en het slothoofdstuk op terugkomen.

7.4.4 *Invloed Corbière elders in Slauerhoffs poëzie*

Hierboven zijn de belangrijkste en concreetste voorbeelden van Corbières uitwerking op Slauerhoffs poëzie beschreven. Maar ook elders in het werk van Slauerhoff treft men thema's aan die bij Corbière te vinden zijn. Bijvoorbeeld dat van de zeevaart. Corbière wijdt er een hele afdeling aan, 'Gens de mer', Slauerhoff ook: de tweede helft van *Een eerlijk zeemansgraf* (1936). Maar eerder al wemelt het in Slauerhoffs poëzie van de piraten[xiii], op hol geslagen kapiteins en schepen, renegaten[xiv], ontdekkers en matrozen - vooral in de bundel *Eldorado* (1928), die voor driekwart over zeelieden en hun wispelturig en door ramspoed en noodlot geteisterd leven op de grote wereldzeeën gaat.

Dan zijn er nog een paar minder expliciete maar niettemin significante verwijzingen naar Corbière in het dichtoeuvre van Slauerhoff aan te wijzen. Ten eerste is dat de bundel *Clair-obscur* uit 1927, in samenwerking met Marsman totstandgekomen, waarvan de titel volgens Van Eyck verwijst naar Corbières eigen woorden, wanneer hij het in 'Litanie du sommeil' over zijn slapeloosheid heeft: 'Sombre lucidité! Clair-obscur!' En tevens verwijst de titel naar Martineaus typering van Corbières poëzie: namelijk als 'clair-obscur-kunst' (Martineau zegt overigens letterlijk iets anders: 'Corbière est un chercheur de clair-obscur' [Martineau 1925: 55].)[xv] Ten tweede is er de bundel *Serenade* uit 1930, die, eveneens in de titel, verwijst naar de afdeling 'Sérénade des sérénades' in *Les Amours jaunes* (Kroon 1982: 112,125).[xvi] Van Eyck vindt dat ook een groot deel van de gedichten uit *Eldorado* (1930) 'hoofdzakelijk op *Les Amours jaunes* van Tristan Corbière [is] terug te brengen'. Hij meent dat Corbière 'Slauerhoffs lievelingsdichter' was en dat in beider poëzie bittere ironie, spot en cynisme essentiële gevoelselementen zijn, hoezeer die ook door de twee dichters verschillend uitgewerkt worden (id.: 113).

7.5 *De betekenis van Corbière in het werk van Slauerhoff volgens de contemporaine receptie*

De meeste critici die Slauerhoffs debuutbundel *Archipel* bespraken, gingen in op de relatie tussen Slauerhoff en Corbière - een relatie die overigens voor de hand

lag, omdat hij die zelf had gelegd door een drietal op de Franse dichter geïnspireerde gedichten op te nemen. Herman van den Bergh vond de verwantschap tussen de twee 'misschien wel wat te kinderlijk-demonstratief'. Maar: 'Het borduren op Tristan Corbière belet niet, dat hetzelfde fluidum hem doorspoelt als deze borstlijder en "hystérique de l'océan"'. Van den Bergh vindt Slauerhoff 'vrijwat wijsgeriger, veel melodischer aangelegd dan de dichter der *Amours jaunes*' (id.: 13).

Volgens Urbain van de Voorde klinkt er uit de bundel 'een lange, onbestemde klacht, die in de stukken "Uit het leven van Tristan Corbière" steigert tot de superieure ironie der half stoïsche, half wanhopige geestelijke ontgoocheling, die reeds aan Laforgue, wiens invloed hier overigens duidelijk is, zo cynisch-pijnlijke kreten had ontrukkt. Levens, zinleeg en doelloos, waarin de verveling gepaard gaat hetzij met de verenging der conventionele, bekrompen moraal, hetzij met de stuurloosheid van het aan-nietsgebundene dat geen houvast vindt in eigen gemoed, terwijl zijn Tristan Corbière een van alle illusies verzadigde ziel is, in trotse spotternij en minachting afgesloten voor het leven, wiens fatalistische berusting slechts getemperd wordt door zijn zucht naar de verruiming der zeeën' (id.: 18).

Paul van Ostaijen reageerde niet positief op *Archipel*.¹⁷ Hij vond eigenlijk dat Slauerhoff zich de invloed van Corbière (en ook Rilke trouwens) niet genoeg eigen had gemaakt (id.: 21-22). Roel Houwink signaleert 'een teveel aan humor in de Corbièregedichten' (id.: 275). En ook Nijhoff blijkt niet gecharmeerd van Slauerhoffs navolgingen van de Breton: hij noemt de drie Corbière-verzen 'luidruchtige waarheden van "Tristan Corbière"' (id.: 30). Marsman kan tot zijn tevredenheid vaststellen dat Slauerhoff sinds *Archipel* 'het gewild-cynische van de Corbière-cyclus vooral' heeft verloren (id.: 33).

En dan is er ten slotte Du Perron, die in zijn 'Gesprek over Slauerhoff' van december 1930 het belang van Corbière in Slauerhoffs vroege werk onderstreept: 'Wat mij betreft, ik had bezwaren tegen de Corbière-verzen, die ik als pastiches veroordeelde, wat zij trouwens in zeker opzicht zijn. Maar wat doet zoiets ertoe in de ontwikkelingsgang van een talent als waarmee wij hier te doen hebben? Slauerhoff heeft mij later bekend dat hij in Corbière zichzelf zozeer terugvond, dat hij zich een tijd lang door hem als bezeten waande [...]. Poëtisch [...] is hij overigens veel meer dan Corbière, maar menselijk zou hij een tweelingbroer van hem kunnen zijn' (id.: 81-82).

Elk van die kritieken is natuurlijk te herleiden tot de context waarin ze werden geformuleerd. Elders in de kritiek van Herman van den Bergh op Archipel proeft men nu iets van de rancune die hij later, in 1958, verscherpt zal tonen in de grotere studie *Achter het boegbeeld*. Van de Voorde levert vooral morele kritiek, iets waaraan *De stem* waarvoor hij schreef ook zijn bekendheid ontleende. En Van Ostaijen is te zeer ondergedoken geweest in de Duitstalige literatuur en cultuur om oog voor de betekenis van Corbière voor Slauerhoff te kunnen hebben. Alleen Du Perron, zelf een groot bewonderaar van Corbière, is eigenlijk positief over Slauerhoffs vrijage met de Bretonse bard. Maar hij trekt alleen een verbinding op het menselijk vlak. Du Perron verdedigt in zijn stuk vooral de persoonlijkheid van Slauerhoff en in hém die van Corbière. De overeenkomsten in het werk van beide dichters op grond van hun thematiek en op grond van de vorm van hun verzen komen niet aan de orde. In dit hoofdstuk heb ik die overeenkomsten willen aanwijzen.

NOTEN

i. Ik meende aanvankelijk dat Slauerhoff doelde op Frédéric Lefèvre (1889-1949), de Franse publicist die bekendheid genoot door zijn in *Une heure avec...* gebundelde literaire interviews. Maar die gesprekken verschenen pas vanaf 25 november 1922 in het tijdschrift *Les Nouvelles littéraires*. Mogelijk is Lefèbvre een Amsterdamse boekwinkel of boekhandelaar.

ii. In dit verhaal, dat op 21 april 1934 in *De groene Amsterdammer* verscheen, wordt de gang van een vreemde jongeling in de Europese badplaats Rosoll gevolgd. De naam Rosoll doet, na weglating van de c (eerste letter van Corbière) en vervanging van de dubbele slot-f (laatste letters van Slauerhoff) door een dubbele l (van Leeuwarden?), aan Corbières woonplaats Roscoff denken. Op het eind heeft Slauerhoff een (halve) poging gedaan het dubbelgangersmotief op de figuur toe te passen, hetgeen er eveneens op zou kunnen wijzen dat het hier een (vage) verwijzing naar Corbière betreft, in dit geval om de verwantschap tussen Corbière en de auteur van dit verhaal te suggereren.

iii. De gegevens voor deze paragraaf ontleende ik, tenzij anders vermeld, aan Martineau 1925, Corbière 1970, Wilson 1982: 74-75, Boots 1984 en Verbeek 1997.

iv. Ik maak gebruik van de tekst zoals die is gepubliceerd in *De witte mier* 2 (1925) 4 (15 april): 145-163, en niet van de tekst zoals K. Lekkerkerker die afdrukt in de *Vw*, deel VIII (Slauerhoff 1958: 44-58). De laatste is namelijk, om onduidelijke redenen, incompleet. Bij elkaar is de *Vw*-tekst twee pagina's, oftewel

twaalf procent, korter dan de tijdschriftpublicatie. Zo opent de eerste versie met een passage van 35 regels die ontbreekt in het Vw. Voorts telt de Vw-tekst vier alinea's tekst minder. De tijdschriftpublicatie is onderverdeeld in drie stukken, de Vw-tekst niet. Ten slotte wijkt de alinea-indeling sterk af van de 'latere' versie. Over het motief van Lekkerkerker voor al deze verschillen tasten we, bijna vijftig jaar na dato, ondanks talrijke aankondigingen van een verantwoording, echter nog steeds in het duister. Ik was zo vrij enkele zetfouten, die het stuk in De witte mier ontsieren, in de aangehaalde passages stilzwijgend te verbeteren.

v. 'eenmaal betreurt Erens zijn afwezigheid in een literatuurgeschiedenis': waarschijnlijk heeft Slauerhoff dat in Erens' stukken over Franse letterkunde in De gids, eind negentiende eeuw, gelezen. In ieder geval niet in diens boekuitgaven. 'tweemaal duikt hij even op in Van den Bergh's [...] Studiën': Slauerhoff doelt op Van den Berghs theoretische bijdragen onder die titel aan Het getij. Deze noemde Corbière in totaal zelfs vier keer. De eerste keer, in no. IV, eerste reeks (Het getij 2 [1917]: 82; ook in Nieuwe tucht (1928: 17), vergelijkt Van den Bergh Nijhoffs De wandelaar met de 'helsche pracht' van Corbière. In no. V, tweede reeks (Het getij 3 [1918]: 137) schrijft hij: 'Het "internationalisme" der modernen wacht ons, de kwalijk-riekende melancholie van Tristan Corbière, het lijkenkervend cynisme van Jules Laforgue - met alle buitensporigheden van dien -, Emile Verhaeren, en de meer positief socialisten. Bij den ongeneeslijken borstlijder Corbière een meer dan sappige levensafkeer, buitenmenschelijk in zijn hysterisch atheïsme, zijn platheden die den boosaardigsten Baudelaire doen verzinken, zijn walgelijke beelden, zijn vloekkleurige wansmaak - en zijn gemarteld en martelend genie.' In no. VIII, tweede reeks (Het getij 3 [1918]: 305) heeft Van den Bergh het over 'de galspuwers en boosaardigen: Villon, Tristan Corbière, Laforgue'. En ten slotte, zes jaar later, uitvoerig in Van den Berghs recensie van Archipel in De vrije bladen van maart 1924 (ook in Kroon 1982: 13-15), zie hiervoor § 7.5.

vi. Er is veel geschreven over Slauerhoffs spreekwoordelijk geworden slordigheid, die zich niet alleen uitte in een bijna onleesbaar handschrift maar tevens, volgens velen, in een uitermate slordige versificatie. Enkele, en niet de minste, critici die zijn poëzie langs de meetlat der prosodie legden, moesten hem op grond van de resultaten kapittelen om zijn slordige behandeling van metrum en beeldspraak. Dicker (1986) resumeerde die kritiek, maar vergat daarin de veel besproken (en weersproken) bezwaren tegen het programmatische vers 'Het boegbeeld: de ziel' van Jessurun d'Oliveira (1967) op te nemen, die ook door Anbeek (1999: 117) werden gedeeld (zie ook Van der Paardt 1980: 17-18).

- vii.** Dit woord - aangenaam - heeft de zetter van *De witte mier* blijkbaar over het hoofd gezien. Het valt wel terug te lezen in Slauerhoff 1958: 50.
- viii.** Het laat goed zien hoe thematisch hun aanpak was. Zij zagen het werk van Slauerhoff als een constante, zonder ontwikkelingsgang, en hebben met voorbijgaan aan de keuze van de auteur zelf, gemeend een verzameld werk te moeten samenstellen dat in hoge mate thematisch gegroepeerd werd rond wat zij dachten dat grote thema's uit het werk van Slauerhoff waren. Op meerdere plaatsen is bijvoorbeeld de chronologie van de verschijning van bundels losgelaten en ook binnen de bundels werd flink gerommeld: bij elkaar gezet, eruit gehaald of eraan vastgeplakt - alles zonder verantwoording.
- ix.** De titel verwijst naar Lawrence Sternes roman *A Sentimental Journey through France and Italy* uit 1768, waarmee het sentimentalisme in de eeuw van het verstand doorbrak, en daarmee vooruitliep op de romantiek. In deze roman wordt voor het eerst een tweede betekenis aan het woord 'sentimenteel' naast die van gevoelig, niet overdacht toegekend, namelijk overdreven, goedkoop, namaakgevoelig (Sterne 1982: viii).
- x.** Een bain mixte: een gemengd bad, voor mannen en vrouwen, naar analogie van école mixte, een school voor zowel jongens als meisjes.
- xi.** Slauerhoff schreef onder alle drie de versies die hij van dit gedicht publiceerde steeds '(Naar Corbière)'. Hij erkende zijn vrije bewerking van Corbière dus meer en beter dan de commissie van de Verzameld werken, die eigenhandig het woord 'Naar' weghaalde.
- xii.** Appareillage kan zowel het zeilklaar maken als het werkelijke vertrek, de uitreis van een schip betekenen.
- xiii.** Ik noem slechts het lange gedicht 'De piraat' (Vg 295-307), waarvan een eerste versie in het zomernummer van 1924 van *De vrije bladen* verscheen (maar daterend uit '21-'22) en waarvan Lekkerkerker de invloed van Corbière heeft onderkend (Slauerhoff 1954: 567).
- xiv.** 'De renegaat' (Vg 310-311), dat van vóór 1925 dateert, en Corbières 'Le Renégat' vertonen overeenkomsten. Zo is de renegaat, in beide gedichten zeer wel met hun beider dichters te vergelijken, in zowel het ene als het andere gedicht een profeet.
- xv.** Het is trouwens onzeker of de titel *Clair-obscur* van Marsman of van Slauerhoff was. Voor het eerste pleit Marsmans brief aan Binnendijk waarin hij met betrekking tot de titel van 'een geniale vondst van mijzelf' sprak (Van Vliet 1999: 38).
- xvi.** Yves T'Sjoen (1996: 45) heeft er op gewezen dat de 'vermoedelijk

intertextuele verbanden tussen de bundel *Serenade* en Corbières *Sérénade des sérénades* verdere studie vergen.

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

H. G. Aalders



Van ellende edel
De criticus Slauerhoff over het dichterschap

ROZENBERG

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

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

8.1 *Le Disque vert*

In de tweede helft van 1925 wijdde het Belgische avant-gardetijdschrift *Le Disque vert* onder de titel '*Le cas Lautréamont*' een speciaal nummer aan de schrijver van *Les Chants de Maldoror*. Tussen de bijdragen van kersverse surrealisten als André Breton, Jean Cocteau, René Crevel, Paul Eluard en Henri Michaux, reeds

langer in aanzien staande auteurs als André Gide, Paul Valéry en Jules Supervielle, en enkele niet-Franstalige grootheden als Giuseppe Ungaretti, Ramón Gómez de la Serna en Herbert Read, prijkte ook een stuk van de Nederlandse dichter J. Slauerhoff.**[i]** Hoe het in het Frans vertaalde artikel in het tijdschrift terecht is gekomen, heb ik niet kunnen achterhalen, maar het is waarschijnlijk dat Slauerhoff al in 1922 in contact kwam met de Brusselse Franstalige auteur Franz Hellens, die het blad van begin tot eind heeft geleid (Hazeu 1995: 148). Blijkbaar had die Slauerhoffs bijdragen aan Het getij gevolgd, want ten behoeve van een jaarlijkse bloemlezing internationale poëzie, *Les Cinq continents*, vertaalde Hellens voor de uitgave van 1923 vijf verzen van hem (id.: 756).**[ii]**

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

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

Ook later zal Slauerhoff Hellens' publicaties, waarvan liefst elf titels in zijn bibliotheek werden aangetroffen, blijven volgen, en bespreken. Op 5 maart 1932 beschrijft Slauerhoff in de *Nieuwe Arnhemsche courant* een verzamelbundel van Hellens' stukken, *Réalités fantastiques* (1931), verschenen ter gelegenheid van zijn vijftigste verjaardag. 'Vooral is hij sterk in het oproepen van dingen die wij allen juist zoo of ongeveer zoo in onze kindsheid beleefd hebben, maar niet meer wisten.' Tot slot bespreekt hij op 8 december 1934 *Fraîcheur de la mer* (1934). Net als het vorige wekt ook dit boek de indruk dat de auteur moe is, vindt Slauerhoff. Hellens wordt meer gedreven door zijn grote liefde voor de literatuur

dan door iets uit eigen of andermans leven dat hij wil meedelen. Zijn werk is niet meeslepend, hij herhaalt zich ten opzichte van vorig (besproken) werk. Slauerhoff noemt zijn boeken on-Frans, het is werk van een stille Vlaming.

De wederzijdse waardering, die concreet werd in het publiekelijk aanprijzen van elkaars werk, moet ertoe hebben geleid, dat Hellens Slauerhoff in 1925 uitnodigde een bijdrage te leveren voor zijn blad, dat nu een speciaal nummer aan Lautréamont wijdde. Dat Hellens aan hem dacht is niet vreemd, als we bedenken dat hij Slauerhoffs bijdragen, zowel poëzie als beschouwend proza, aan de Nederlandse literaire tijdschriften met argusogen had gevolgd. Als er iemand uit Nederland iets over de schrijver van de Zangen van het Kwaad kon vertellen, was Slauerhoff het wel, moet hij gedacht hebben.



Comte de Lautréamont
(1846 - 1870)

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

De biografie van de Comte de Lautréamont, pseudoniem van Isidore Lucien Ducasse, vertoont enkele flinke leemtes. De volgende gegevens vindt men in de meeste levensbeschrijvingen wel terug. Evenals Jules Laforgue (1860-1887), die andere vroeggestorven *poète maudit*, kwam Ducasse in Montevideo (Uruguay) ter wereld.**[iv]** Hij werd er op 4 april 1846 geboren. Als Ducasse anderhalf is, overlijdt zijn moeder. Men fluistert dat het zelfmoord is. In 1859 vindt vader Ducasse dat zijn zoon de Uruguayaanse hoofdstad moet verlaten. Hij stuurt hem naar Frankrijk. Isidore volgt het lyceum in Tarbes, in de geboortestreek van zijn vader. In 1862 verlaat hij de school. Een jaar later schrijft hij zich in op het

lyceum te Pau, maar rondt zijn studie niet af. In 1867 gaat Ducasse in Parijs wonen, maar wat hij er precies uitspookt, is niet bekend. In 1868 verschijnt anoniem de eerste zang van zijn prozagedicht *Les Chants de Maldoror*, in 1869 gevolgd door een integrale uitgave - op eigen kosten gedrukt, in een oplage van slechts tien exemplaren - van de zes zangen onder het pseudoniem Comte de Lautréamont. Het pseudoniem, gebruikt om aan de censor te ontkomen, verwijst naar de zeventiende eeuwse politieke avonturier Latréaumont, die de hoofdpersoon is van een historische roman met die titel van *Eugène Sue* (1804-1857). Hoewel Ducasse een schuilnaam gebruikt, durft de Parijse uitgever Lacroix de verspreiding niet aan. Er resteert een tiental auteursexemplaren die al snel van hand tot hand gaan. De oplage zal pas in 1874 als 'nouvelle édition' worden vrijgegeven en ook dan nog tersluiks. In dit schandelijke boek bezingt Lautréamont het kwaad in vele gedaantes en op een wijze die veel verder gaat dan Baudelaires *Les Fleurs du mal*. In het jaar daarop verschijnen de *Poésies I et II*, eveneens in proza vervatte poëzie, ongewone aforismen eigenlijk, die een breuk met de Zangen zijn in hun fascinatie voor de grote stad. Tijdens de chaotische periode van de Parijse Commune, waarin dagelijks honderden mensen sterven, overlijdt Ducasse op 24 november 1870 op 24-jarige leeftijd aan een griep gepaard met hoge koorts.

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

8.3 Willem Kloos leest Lautréamont

In maart 1891, schrijvend voor het aprilnummer van *De nieuwe gids*, ging Willem Kloos er aan het slot van zijn rubriek Franse letterkunde - die hij begonnen was met de waarschuwing dat de 'fransche literatuur van de laatste twintig jaar [...] zeer indecent [is]. Gij kunt er u heelemaal geen voorstelling van maken, hoe vreeselijk indecent' - eens goed voor zitten. In de voor hem typerende breedsprakigheid meent hij de lezers van zijn blad te moeten waarschuwen voor

een boek dat hij zojuist gelezen heeft. De lectuur van dat boek doet hem beseffen nog maar 'aan het begin van mijn leertijd' te staan (Kloos 1891: 88). Lees het niet, zegt hij. 'Gij zoudt u vervelen, u ergeren, u schamen, maar vooral u vervelen, vervelen, vervelen.' (ib.) Maar het zou een smaad aan de nagedachtenis van de auteur zijn, als Kloos dit boek - het gaat om de uitgave van *Léon Genonceaux*, Parijs 1890 -, door erover te zwijgen, 'aan diegenen mijner lezers, die ik er rijp voor acht' onthield (id.: 89). 'Want voor de artisten zal dit boek zijn een boek van hoge schoonheid, een wereld van nieuwe gedachten en beelden en rhythmen, om hen aldoor te verbazen, en hen van schrik en onderdanigheid stom te slaan.' (ib.) Ook acht hij het voor psychologen en psychiaters van grote waarde. Kloos is ervan overtuigd dat Isidore Ducasse een gek was, 'daar valt niet aan te twifelen', 'maar dat jonkmensch was tegelijkertijd in waarheid een genie' (ib.):

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

8.4 'Le cas Lautréamont'

Nadat Isidore Ducasses *Poésies I en II* door Breton in 1919 in het tijdschrift *Littérature* zijn heruitgegeven en hij door de surrealisten steeds meer wordt uitgeroepen tot een van hun belangrijkste voorbeelden, en nadat er een nieuwe editie van *Les Chants de Maldoror* is verschenen in 1924, roept dat zoveel reacties op dat Lautréamont een 'cas', een geval wordt. Nog steeds, vijftig jaar na verschijning, is het boek controversieel en ook het feit dat er haast niets bekend is over de auteur laat de mensen niet met rust. Léon Bloy, zo lezen we in het maartnummer van 1925, waarin de redactie haar Lautréamont- special aankondigt, had al in 1890 beweerd dat het bij Lautréamont om een 'folie' ging

(*Le Disque vert*: 211) en dat het boek een 'monstre' was. Een van de vraagstukken was dus blijkbaar of Lautréamont krankzinnig was of niet. Het is een vraag waar Kloos in 1891 al van gehoord heeft en waarin hij een standpunt zal bepalen. Ook Slauerhoff gaat in zijn stuk erop in. Net als vele andere schrijvers, bijvoorbeeld André Gide (id.: 293) en Franz Hellens (id.: 197), legt hij een verband tussen '*le cas Lautréamont*' en dat andere geval waar nog steeds zoveel over te doen is, het geval Rimbaud. De auteurs werden waarschijnlijk vanwege overeenkomsten tussen de *Zangen* en de *Illuminations* met elkaar in verband gebracht, maar Slauerhoff noemt ook andere, biografische gelijkenissen.

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

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

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

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

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

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

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

Ils constituent la preuve la plus forte que, depuis un siècle, l'orientation de la littérature européenne ou plutôt de la vie intellectuelle au sens non scientifique mais essentiel, est dominée, non pas par des esprits de formation classique universelle et très conscients d'eux-mêmes (Voltaire-Goethe etc.), mais par des

individualités anormales, qu'aucun lien ne rattache à leur temps ni à leur pays, qui se manifestent en pleine autonomie et doivent généralement se maintenir contre une société hostile. (id.: 371)

Zij zijn dus het bewijs, dat zeer zelfbewuste intellectuelen met een universele klassieke opleiding als Voltaire en Goethe hun vooraanstaande plaats in het intellectuele leven hebben moeten afstaan aan abnormale individuen, die elke band met hun tijd of hun land missen en zich volledig autonoom manifesteren, gewoonlijk tegenover een vijandige maatschappij.

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

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

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

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

Het is misschien vreemd dat Slauerhoff de Tachtigers noemt als 'la jeune littérature' in Nederland, maar we moeten niet vergeten dat hij zich aan het begin ten doel stelde te onderzoeken wat de betekenis was van Rimbaud en Lautréamont voor het intellectuele leven van Europa 'au cours du siècle dernier' (id.: 370), dus niet van de laatste decennia. De Tachtigers schaart hij dus bij de groep 'anormaux'. Normafwijkers zijn het, vooral in maatschappelijke zin, hoewel ik zou zeggen dat ze dat ook in poëtische zin waren. Ofschoon men niet het belang van Émile Zola en Anatole France moet onderschatten, gaat Slauerhoff verder, werkt de invloed van de Rus Dostojevski, 'un épileptique qui, comme romancier, a toujours donné le pas à l'illogique et au subliminal' (id.: 372), veel dieper door.

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

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

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

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

De grootheid van hun oeuvre lijkt evenredig met de tijd waarin ze leefden, beweert Slauerhoff. Zo'n verband is er dus blijkbaar. Maar de tijd waarin Rimbaud en Lautréamont leefden, was allerminst groots, zoals Slauerhoff zelf al aan het begin meldde, en ook in zijn stuk over Rimbaud in mei 1924: 'Zijn [Rimbauds] geval verzet zich wel volkomen tegen de theorie, dat de bloeitijd van een land ook de grootste geesten voortbrengt. [...] Het vernederde Frankrijk van

1870-'71 had Rimbaud, malgré soi.' (Slauerhoff 1958: 64) Een abnormaal individu als Rimbaud kan dus, ondanks zijn tijd, van grote statur zijn. Ook daarin verschillen de 'individualités anormales' van hun voorgangers, de 'esprits de formation classique universelle', beweert Slauerhoff impliciet.

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

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

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

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

De veldslagvergelijking wordt voortgezet:

Chez tous deux du coloris, du mouvement, comme un champ de bataille et une marche triomphale en comportent. Chez Rimbaud un dédain immense pour tout ce qui est humain. Chez Lautréamont un sarcasme grandiose, dissonant, entraînant et décevant. Il traite des questions les plus futiles avec un sérieux que le philosophe le plus aride lui envierait. Les problèmes les plus graves sont pour lui des bulles de savon, qu'il laisse monter dans l'espace clair, où il les fait éclater

ensuite tout à coup. Lautréamont n'est pas plus génial, mais bien plus puissamment conscient que Rimbaud. (id.: 373-374)

Lautréamont is dus veel bewuster dan Rimbaud, en niet genialer. Het klinkt uit de mond van Slauerhoff alsof de vergelijking definitief in het voordeel van de laatste uitvalt, want Slauerhoff gebruikt het woord 'bewust' meestal pejoratief.

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

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

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

Slauerhoff gebruikt de woorden waarmee Shakespeare de waanzin van Hamlet aanduidt. Hij zal ze drie jaar later ook als motto voor het verhaal 'Het eind van het lied' gebruiken, geschreven in de zomer van 1928 en opgenomen in de verhalenbundel *Schuim en asch* (1930). De juiste zinsnede luidt trouwens: 'Though this be madness, yet there is method in it.' (Hamlet, II, ii, r. 211) Ook voor de hoofdpersoon van 'Het eind van het lied', dat verhaal dat Sötemann (1965: vi) een 'parabel op het dichterlijk bestaan' noemde, geldt dat er toch

systeem zit in zijn waanzin. Ondanks de schijnbaar zin- en doelloze omzwervingen over de aarde valt er niettemin een zin en een doel in te bespeuren. Hoewel de uiteindelijke verlossing uitblijft, volhardt de hoofdpersoon (de dichter) in de goede afloop, namelijk in het vinden van het lied dat de zin van het leven zal blootleggen. Dit irrationele doorgaan tegen beter weten in, lijkt een trek die dit soort dichters eigen is.

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

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

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

In deze passage uit Lautréamonts eerste Zang klinkt in verschillende toonaarden

een loflied op de grootse onveranderlijkheid en ondoorgrondelijkheid van de oceaan, telkens besloten met de groet 'Ik groet je, oude Oceaan!' Het is een fragment dat Slauerhoff wel in het bijzonder moet hebben aangesproken, want behalve lyrisch is het tevens uiterst rijk en origineel in het oproepen van dingen waarvoor de oceaan of de zee symbool staat. **[x]** De zee is als een blauwe plek symbool voor de droefheid der aarde Haar bolvorm doet denken aan het menselijk oog. Ze is het symbool der volkomen gelijkheid omdat ze, anders dan de mens, wezenlijk nooit verandert. Ze staat symbool voor de onkenbare bronnen, zoals ze die ook zelf nooit heeft onthuld. Sommige van haar diepten zijn onpeilbaar, vergelijkbaar met de onmeetbare diepte van 's mensen hart.

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

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

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

Maar er zijn ook verschillen. Bij Rimbaud domineert het onderbewuste, zijn genialiteit heerst in een ongeorganiseerde maar niettemin soevereine drift van een onverwoestbare structuur. Lautréamont is echter afschrikwekkend systematisch, hij heeft al zijn schepsels en visioenen in de hand. Hij is de veldheer, Rimbaud het slagveld. Beiden kleurrijk, maar bij Rimbaud een immens *dédain* voor alles wat menselijk is, bij Lautréamont een bedrieglijk sarcasme. Lautréamont is niet genialer, maar in aanleg heel wat bewuster dan Rimbaud.

Zijn ze gek? Rimbaud zeker niet, hij wist wat hij deed, Lautréamont misschien, maar er zat tenminste systeem in zijn waanzin. En dat kan ook van de wanhoop in zeldzame geesten gezegd worden, die weten wat leegte is.

Zowel Kloos, in zijn bespreking uit 1891, als Slauerhoff, 34 jaar later, maakt een issue van de vraag of Lautréamont gek was. Het blijft, ondanks krachtige weersprekingen van Lautréamonts Belgische uitgever Genonceaux en vertaler Stärcke, decennia lang dé grote kwestie. Kloos vindt hem zonder twijfel een gek: 'Dat jonkmensch was een gek'. Ook al is hij tevens een 'genie'. Slauerhoff houdt het vaag, als hij gek was, dan zat er tenminste consistentie in zijn gekte, en was hij dus net zo gek als de koers der sterren en planeten is. Zeldzame geesten als Lautréamont en Rimbaud zijn zich toch ook bewust van hun baan door de immense leegte?

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

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

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

Anders dan bij dichters als Rimbaud, Laforgue, Corbière en Rilke, hoeven we niet lang stil te staan bij de vraag of Slauerhoff in zijn poëzie beïnvloed is door het werk van de graaf. Ik heb die invloed niet kunnen vinden. Slauerhoffs verheerlijking van het kwaad en zijn persoonlijke uitdrukking daarvan sluiten

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

NOTEN

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

eerste op 27- de tweede op 24-jarige leeftijd.

v. Voor de doorwerking van Lautréamont in Nederland zie De Vries 1966 en Schermer en De Vries 2000.

vi. Zeer waarschijnlijk heeft Slauerhoff in augustus 1923, bij zijn pelgrimstocht naar de geboorteplaats van Corbière in Bretagne, ook de elfde-eeuwse kerk van Ploujean aangedaan, waar de Franse veldheer Ferdinand Foch (1851-1929), de voormalige 'chef des armées alliées' uit de Eerste Wereldoorlog, die een buitenhuis dichtbij had, ter kerke placht te gaan.

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

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

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

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

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

H. G. Aalders



Van ellende edel
De criticus Slauerhoff over het dichterschap

ROZENBERG

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

9.1 Verwantschap met Rilke

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

van roerselen die zich in een psychologisch luchtledig schenen te verliezen.’ (Vestdijk 1976a: 165) Volgens Hazeu herkende Slauerhoff bij Rilke ‘de aarzelingen voor en de huiveringen om het leven’ (Hazeu 1995: 146). En Gerrit Jan Kleinrensink is al net zo stellig: ‘Een typering van Slauerhoffs poëzie kan niet zonder Rilke’s invloed vast te stellen. [...] Deze Rilke-invloed geeft ook zicht op de gecompliceerde poëtische ideeën van Slauerhoff’ (Kleinrensink 1992: 47).

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

9.2 Rilke in Nederland**[ii]**

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

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

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

gedichten vaak 'Dinggedichte' genoemd.

Pas laat werd Rilke in het Nederlands vertaald, ongetwijfeld omdat de meeste liefhebbers goed overweg konden met het Duitse origineel. Albert Verwey was volgens Hazeu (1995: 146) de eerste in Nederland die Rilke vertaalde. Hij publiceerde '*De opdracht (aan Mohammed)*' ('Mohammeds Berufung' uit *Neue Gedichte*) in De beweging van april 1917. [iii] In dat jaar wordt Rilke in Nederland als een 'mode-verschijnsel' gezien (Rilke 1996: 20). De eerste vertaling in boekvorm, Van Vrieslands vertaling van *Der Cornet* laat tot 1930 op zich wachten.

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

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

Ge kunt, naar alle waarschijnlijkheid, over Rilke spreken, als over een doode. [...] Dit dichterschap sloot zich reeds af. Het rònndde zich af, met de schoone zorgvuldigheid zijner gedichten: gaaf, overrijp, en fataal. Het deed dit jaren vóór Orpheus verscheen, en jaren vóór de laatste Elegieën. Het is, of dit werk niet bestaat (dit laatste): zoo zwak is het, zoo mat-gemanieerd, zoo geparfumeerd-

hölderlinisch. Met Orpheus is het anders: het werd gelijkmatig-gedegen herhaling; niet zwak, op zichzelf, maar overbodig, na vroeger; een bejaarde bevestiging, een rustig epitaaph, Rilke had het stijgende groeien, dat zijn eeuwig motief is, voltooid, culmineerend voltooid, in de *Neue Gedichte*. (*De gids* 89 [1925] 2 [feb.]: 268)

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

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

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

Nijhoff is in dit rijtje van Rilke-criticasters geen uitzondering. Hij onderschrijft Marsmans depreciatie van Rilke zoals uitgesproken in *De anatomische les* en liet zich elders over Rilke en de door diens *Stundenbuch* beïnvloede Willem de Mérode uit in termen als 'over-weke gevoeligheid' en 'zwendelende ernst' (Rilke 1996: 24).

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

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

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

De enige uitzondering op deze groep vooraanstaande Nederlandse Rilke-criticasters[v] is Slauerhoff. 'Slauerhoff, die zonder twijfel Rilkes vurigste bewonderaar onder de belangrijke Nederlandse dichters is geweest' (id.: 22). En verder is het mijn overtuiging dat Slauerhoff in zijn Rilke-stuk in *De vrije bladen* van mei 1925 reageert op Marsmans negatieve recensie van *Die Sonette in De*

gids van drie maanden eerder. Ik zal dat straks proberen aan te tonen. Maar eerst iets meer over de totstandkoming en de ontwikkeling van Slauerhoffs fascinatie voor Rilke en diens poëzie.



Rainer Maria Rilke (1875
- 1926)

9.3 Rilke: een constante in Slauerhoffs leven

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

In *Het getij* van januari 1922 sprak Slauerhoff zijn voorkeur voor Rilkes *Buch der Bilder* openlijk uit. Hij zette het op de tweede plaats van een lijst boeken die hij mee zou nemen naar een onbewoond eiland. In maart 1922 (datering Hazeu 1995: 146) vertaalde Slauerhoff twee Rilke-verzen: 'Uit angstge afzondering' en 'Eer de tuin 't vertrouwen vindt' (Vg 128-129), twee 'Mädchenlieder' afkomstig uit de bundel *Mir zu Feier* (1899). Deze vertalingen moeten gezien worden in het vervolg op de kleine maagdenliederenrage die een jaar eerder in *Het getij* gewoed

had, met bijdragen van Groenevelt ('t Gebed der nonnen') en Chasalle ('Improvisaties'), waarin ze hun fantasieën over reine meisjes botvierden. Slauerhoff had zich niet onbetuigd gelaten met zijn 'Maagdenliederen I, II en III' (Vg 123-126). Het zijn (deels lesbische) erotische fantasieën over jonge naakte meisjes, al of niet in een mythologisch decor. De twee Rilke-vertalingen van een jaar later sluiten er naadloos op aan. Van Wessem, die vindt dat er 'het duidelijkst sporen van Rilke in zijn werk aanwijsbaar' zijn, schrijft: 'De Maagdenliederen staan niet alleen naar het gegeven, maar ook constructief sterk onder de invloed van die uit Rilke's *Frühe Gedichte* (waarvan hij er ook twee vertaalde)' (Van Wessem 1938: 7 en 1940: 44). Verder is er nog het vers 'Avonden' (Vg 127), waarin Van Wessem (1941: 382) invloed van Rilke onderkende, opnieuw een maagdenlied. Deze zes gedichten, te weten de drie 'Maagdenliederen, de twee vertalingen en 'Avonden', zijn ook bij elkaar geplaatst in de vierde afdeling van 'Archipel' zoals die in deel I van de *Verzamelde werken* (1940) verscheen.

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

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

verzameld werk in Duitse vertaling. Slauerhoff deelde deze dubbele bewondering trouwens met F.C. Terborgh.**[vi]**

Steeds duikt de naam van Rilke op in Slauerhoffs biografie, altijd in positieve zin. De dichter lijkt een constante in het leven van Slauerhoff. In oktober 1926 stuurde een vriendin hem nog een boek van Rilke (welk is onbekend), voor welke attentie hij haar bedankt (Hazeu 1995: 262). In februari 1928 leent Feriz hem een boek uit van Rilke (id.: 306). Slauerhoff noteerde voorjaar 1928 in zijn dagboek na een bezoek aan het binnenland van Las Palmas: 'Hoe genoten zou Rilke hebben'. En in de laatste maanden voor zijn dood las en herlas hij de verzen van Rilke, die op een tafeltje naast zijn ziekbed lagen (id.: 711, 721 en Van Wessem 1940: 45 en 111). Ook Slauerhoffs vriend Arthur Lehning vertelde in 1981, onder aanhaling van de bekende spreuk 'On revient toujours à ses premiers amours', dat Slauerhoff 'in de laatste maanden van zijn leven terugkeerde tot zijn jeugdliefde die hij trouwens nooit heeft verloochend: Rainer Maria Rilke, en [hij] zal zich herkend hebben in de romantische melancholie van Rilke's *Sonnetten aan Orpheus*: "Nur wer die Leier schon hob / auch unter Schatten, / darf das unendliche Lob / ahnend erstatten.'" (Lehning 1981: 5) Zo begint het negende sonnet uit het eerste deel van Rilkes bundel en het wijst op de voorwaarde die aan de dichter wordt gesteld dat hij zelf onder het leven (en de dood) geleden moet hebben, wil hij een volwaardig dichter zijn, al is het stamelend. Maar dan is het lied ook 'een overwinning op de duisternis in het perspectief van de eenheid van leven en dood,' zoals de Rilkevertalers en -interpreten Blok en Jellema uitleggen (Rilke 1996: 260).

Ten aanzien van invloeden van Rilke in Slauerhoffs werk maak ik hier kort melding van wat daarover tot nog toe is gezegd. Van Wessem leest in 'Zwanezang' uit 1928 een strofe die 'bijna woordelijk van Rilke (*Buch der Bilder*: 'Von den Mädchen') afkomstig' kon zijn (Van Wessem 1949: 45). Ikzelf zie ook overeenkomsten tussen dit gedicht en enkele passages uit de *Malte* (zie hiervoor hoofdstuk 13.2.2). Het drietal gedichten 'Sirenen I-III' (Vg 53-56), dat van circa 1920-1921 dateert, staat wat de mythologische thematiek betreft (de betoverende zang der Sirenen, Orpheus) dichtbij Rilke ('Die Insel der Sirenen' uit de *Neue Gedichte*). Volgens Kleinrensink (1992: 47) is Slauerhoffs 'Fontaine de Médicis' (Vg 201) 'met name verwant aan "Römische Fontäne", en andere zogenaamde ding-gedichten uit *Neue Gedichte* (1907)'. Kleinrensink zegt verder niet waarom, maar mijns inziens is die verwantschap er behalve in thematiek (de beschrijving

van een fontein) ook in woordkeus (bij Rilkes 'Römische Fontäne': 'tropfenweis / sich niederlassend' waar Slauerhoff heeft: 'waar rondom droppelen weenen' in 'Fontaine de Médicis', r 13). Ten slotte merkte ik tijdens het lezen van Rilkes *Die Aufzeichnungen der Malte Laurids Brigge*, dat Slauerhoffs gedicht 'De krantenverkooper' (Vg 773-774; datering: van vóór 1926) duidelijk geïnspireerd is op de passage over de blinde krantenverkoper uit de Malte. **[vii]** Cornets de Groot (1981: 72-82) wees eveneens op de rol van de sonnetten aan Orpheus; hij zag een verwantschap met Slauerhoffs verhaal 'Het eind van het lied' (meer hierover in § 9.6).

9.4 Slauerhoffs bespreking van *Die Sonette an Orpheus*

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

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

Slauerhoff begint zijn bespreking met de opmerking dat *Die Sonette* volgen na een periode van dertien jaar waarin Rilke geen groot werk schreef. Hoewel dat geen probleem is - omdat men aan de *Neue Gedichte* ('uitersten van uiting') nog steeds plezier beleefde - wekte de verschijning van een nieuwe bundel wel de verontrusting of hij geen tekenen van ouderdom zou tonen: 'àls dit boekje niet was: late bloei, maar geopenbaard verval?' (Slauerhoff 1958: 79) **[viii]** Hij is hier

bang voor vanwege het exclusieve gebruik van sonnetten: 'Deze waren al te vaak asyl voor gedachten die zich geen anderen vorm meer kunnen openen. [...] Maar deze uitsluitende voorkeur doet zwakte vermoeden.' (ib.) Het zou onmogelijk zijn iets nóg volmaakters dan de *Neue Gedichte* te verwachten:

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

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

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

Meer nog dan in de vroegere gedichten, waarin hij de dingen al leven toekende,

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

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

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

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

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

zichtbaar weer op zijn slauerhoffs want in het origineel staat letterlijk:

Ach, aber mit Versen ist so wenig getan, wenn man sie früh schreibt. Man sollte warten damit und Sinn und Süßigkeit sammeln ein ganzes Leben lang, und ein langes womöglich, un dann, ganz zum Schluss, vielleicht könnte man dann zehn Zeilen schreiben, die gut sind. Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug), - es sind Erfahrungen. [...] Und es genügt auch noch nicht, dass man Erinnerungen hat. Man muss sie vergessen können, wenn es viele sind, und man muss die grosse Geduld haben, zu warten, dass sie wieder kommen. Denn die Erinnerungen selbst sind es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, dass in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht. (Rilke 1958: 23-25)

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

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

van de *Lyrical Ballads* (1798): 'spontaneous overflow of powerful feelings; it takes its origin from emotion recollected in tranquillity' en Johannes Kinker, die vond dat poëzie een soort 'betrachting' of filosofie was. [xi]

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

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

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

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

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

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

Vanouds bracht reeds het dichter-zijn met zich mee, het móeten zwerven. Maar hoeveel verschil in ieders zwervenswijs. Villon: een zorgeloze vagebond, roover als het moest. De Duitse romantici, Tieck, Eichendorff, meer gemoedelijke 'Wanderer' en liefhebbers van 'Waldeinsamkeit'. Verlaine, later beperkt tot een wereldstad, maar daar ook geen dranklokaal overslaand, talloze malen wankelend van liederlijkheid tot vroomheid en vice versa, vallend en weer opstaand. Rimbaud: de robuuste onkwetsbare zwerver die alles overwon, hooggebergten en geldgebrek, na dagenlange marschen in nat gras slapend, bij het ontwaken een paleis ziende waar een voorstadsfabriek stond, gloeiende visioenen ondergaand, die hij opteekende, achteloos als waren het reisnotities, die hij nooit verbeterde, vaak versmadend ze mee te nemen. Rilke eindelijk, een zwerver ook door alles heen, landen, tijden, culturen, godsdiensten. Zijn gedichten trekken een lange reeks steden, eilanden, rivieren voorbij. (id.: 84-85)

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

Nu is Slauerhoff toe aan een typering van Rilke:

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

Maar in *Die Sonette an Orpheus* ontbreekt voor het eerst die onrust. Slauerhoff noemt het 'een bijna pijnlijk gemis, men bemerkt nu eerst hoe een groot aandeel deze besloeg in de liefde voor den schrijver. Haast met hem vereenzelvigd was het afstand doen en loslaten van datgene waar ieder ander mensch op leeft: gezin, vaderland, woonplaats.' (ib.) Het lijkt wel of Slauerhoff het over zichzelf heeft. Zijn levensloop is een bijna onophoudelijke aaneenschakeling van aankomst en vertrek, een loslaten van geboortestad (Leeuwarden), vaderland, van vrienden en vriendinnen, zelfs van het idee om een gezin te stichten. Drie jaar voor de

publicatie van het Rilke-stuk heeft hij de verloving met Truus de Ruyter vier maanden voor het voorgenomen huwelijk verbroken. En ook zijn huwelijk met Darja Collin zal geen stand houden. **[xii]**

Slauerhoff geeft twee gedichten die moeten dienen als voorbeeld van Rilkes onrustige zwerversbestaan: 'Der Fremde' en 'Der Abenteurer', beide uit het andere deel van de *Neue Gedichte*. Alles en iedereen laat de vreemdeling in de steek en 'Weer is het een levenloos ding waarmee hij zich het vertrouwelijkst voelt: een steen voor een put, groen en hol van ouderdom, op een vreemd plein.' (ib.) En de avonturier 'is ook niet de sterke zelfbewuste veroveraar'. Wat hij meemaakt 'ondergaat hij niet als onverwacht gevaarvol genot, maar als het vervolgen van te vroeg afgebroken levens' (ib.).

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

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

Ten aanzien van de inhoud merkt Slauerhoff de volgende verandering op: Groter verandering ondergaat het door een nadering tot den modernen tijd. Want al ontstonden vele gedichten in de wereldstad, hij bleef er vreemd, afwijzend tegenover. [...] In de *Neue Gedichte* [...] zoekt hij toch van Parijs de vervallen koningsparken, de verwaarloosde Jardin d'Acclimatation, buiten Rome

de Campagna, van Venetië het verleden, van Petersburg de nachtelijk verlaten Newa-kaden. (id.: 86-87)

Het is of hij een typering van zijn eigen thematiek geeft. Is ook hij niet in het bijzonder aangetrokken tot het verleden, ook zoals dat voortleeft in bepaalde gedeelten van de stad, Parijs met name, en zoekt hij niet bepaalde plekken in een landschap die herinneringen bewaren en vrijgeven van vroeger? Maar nu constateert Slauerhoff bij Rilke een toenadering tot de moderne tijd: 'En hier geeft hij zich rekenschap van den toestand der eenzame overgevoeligen, eigenlijk behoorend in een dood weleer, overgebleven temidden van het Amerikanisme. [...] Eens zal natuur, stilte en eenzaamheid alleen te vinden zijn in "national parks". Kunstmatig, dus eigenlijk nergens.' De 'eenzame overgevoeligen', *displaced persons*, worden door de techniek van de machine teruggedreven en verstrooid: 'terwijl zij die in hetzelfde lot verkeeren elkander niet kunnen bereiken en steunen; ze hebben elkaar verloren of nooit ontmoet, verstrooid worden ze verslagen.' (id.: 87) De lotgenoten zijn even eenzaam, maar door hun verstrooid-zijn onbereikbaar voor elkaar en dus niet in staat elkaar bij te staan of te troosten. Het doet denken aan de regels uit het gedicht 'Hölderlin' (Vg 901):

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

en de slotregels:

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

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

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

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

vormaspect:

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

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

9.5 Slauerhoff oneens met Marsman

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

Het is heel goed mogelijk, net zo als in het geval van *De Vliegende Hollander*, dat Marsman en Slauerhoff over Rilkes *Orpheus* hebben gesproken. Slauerhoff was vanaf voorjaar 1924 tot en met voorjaar 1925 waarnemend arts en tandarts op

verschillende plekken in Nederland, onder andere op Vlieland, waar Marsman hem in de zomer opzocht (zie hoofdstuk 6.5). Mogelijkheden dus te over dat de twee hun oordeel over *Die Sonette an Orpheus* hebben uitgewisseld, schriftelijk of onder vier ogen. Ten slotte is het mogelijk dat Slauerhoff pas in het februarinummer van *De gids* vernam van Marsmans lauwe beoordeling. Hij had toen nog drie maanden om zijn gunstige bespreking te schrijven en het in zijn 'eigen' publicatieorgaan, *De vrije bladen*, geplaatst te krijgen.

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

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

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

9.6 Conclusie

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

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

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

Ten vierde had Slauerhoff een grote bewondering voor Die Aufzeichnungen des

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

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

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

Zoals al aangekondigd heeft Cornets de Groot gewezen op de overeenkomst tussen Rilkes *Orpheus*-sonnetten en 'Het eind van het lied'. Hij poneert de volgende verbanden. Het lied dat de monniken uit het verhaal van Slauerhoff aanheffen is 'onaards, ongehoord. Soms leek het in de verte op een ontaarde

orfische ode' (Slauerhoff 1991b: 47). Vervolgens denkt Cornets de Groot dat enkele regels uit het tweede sonnet van het eerste deel van *Die Sonette* 'de motor zijn geweest, die aan Slauerhoff Het eind van het lied ontlokte'. En wel de regels 'Sie schlieft die Welt. Singender Gott, wie hast / du sie vollendet, dass sie nicht begehrte, / erst wach zu sein? Sieh, sie erstand und schlieft. // Wo ist ihr Tod? O, wirst du dies Motiv / erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte? -' (Cornets de Groot 1981: 80). Verder haalt hij de brief van Rilke aan zijn Poolse vertaler Witold von Hulewicz aan, waarin de dichter uitvoerig ingaat op de betekenis van zijn elegieën en sonnetten. Daarin schrijft hij: '*De Sonette* tonen details van deze bezigheid [namelijk het herscheppen van de aarde], die hier onder de naam en de bescherming van een gestorven meisje gesteld is, wier onvoltooidheid en onschuld de deur van het graf geopend houden, zodat zij, na haar heengaan, tot die machten behoort die de helft van het leven nog vers en ongeleefd behoeden, en openhouden naar de andere helft, die als een open wonde is.' (ib.) Ook ziet Cornets de Groot een overeenkomst in het primaat van de zang, zowel in Rilkes *Sonette* als in 'Het eind van het lied' (id.: 81). Ten slotte vindt hij de typering die Slauerhoff in zijn Rilke-stuk van de Duitse dichter geeft - zijn omzwervingen, zijn vermoeidheid en eenzaamheid, die luciditeit, deze vertrouwelijke omgang met de doden - volledig van toepassing op de hoofdpersoon, de officier, van 'Het eind van het lied' (ib.).

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

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

zowel als in zijn scheppend werk, blijkt dat de plaats van de dichter ten opzichte van de samenleving en de uitzonderlijke kracht van het poëtisch woord hem het meest in het werk en de persoon van Rilke hebben aangesproken en ten diepste hebben beïnvloed.

NOTEN

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

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

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

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

jaren' het licht zou zien, gevolgd door de uitgave van Marsmans 'Volledige Werken: gedichten, verhalend proza, kritisch proza en brieven', is ook al weer van vijftien jaar geleden (Marsman 1990: 137).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Van ellende edel ~ ‘Gorters werk bezitten is al en groot geluk’. Slauerhoff en het vrije vers

H. G. Aalders



Van ellende edel
De criticus Slauerhoff over het dichterschap

ROZENBERG

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

hebben.

10.1 De ontdekking van een nieuwe versvorm

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

Drieëndertig jaar later verschijnt in de *Amsterdamsche Studentenalmanak* van

het studentencorps een gedicht van de twintigjarige Slauerhoff, getiteld 'Vers libre', waarvan ik hier alleen de eerste tien regels citeer: 'Contre la côte / lamentante / la mer se lance / glapissante / elle râle et saute / elle pleure et chante / et rit et danse / comme un ballet immense / en robes de vagues, en jupons / d'écume et de flocons' (Slauerhoff 1983a: 58-59). Nog afgezien van het feit dat hij in het Frans dicht[**ii**], laat dit vroege vers nog twee opmerkelijke dingen zien: de thematiek van de zee en zijn belangstelling voor het vrije vers, beide al in een vroeg stadium aanwezig. Het is een belangstelling die hij niet alleen in praktijk bracht[**iii**] (daarover meer in § 10.5), maar ook in theorie omstandig heeft bepleit, en wel in een lang essay, getiteld 'Over het "vrije vers" en versbevrijding in het Nederlandsch', dat waarschijnlijk uit 1924 dateert.

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

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

Slauerhoff zich voor zijn doen zo uitvoerig in zo'n technisch en formeel onderwerp als het vrije vers?

10.2 Context: het vrije vers als antwoord op de ouderen

Het stuk zou van 'omstreeks 1924' dateren, dat wil dus zeggen van rond de oprichting van *De vrije bladen*. Aan die oprichting hadden zowel Houwink als Slauerhoff hun bijdrage geleverd. Ik schreef erover in hoofdstuk 6.1. Het stuk kan dus als doel gehad hebben binnen de redactie en de groep van medewerkers een discussie over de beginselen van het nieuwe tijdschrift op gang te brengen. En het moet gezegd, het onderwerp van het vrije vers was onder dichters, met name jonge dichters, al een aantal jaren en vogue. In *Het getij*, bij uitstek het blad der jongeren, had Herman van den Bergh zich er al jaren sterk voor gemaakt, al vanaf 1917 in zijn 'Studiën'. Bijvoorbeeld: 'Het "vers libre" wil geen muziek, maar is het, door zijn bewegingsvrijheid, door zijn rijkdom aan scherpe gedachtesprongen, door zijn stoutmoedige stormlopen op het zinsaccent.' En hij laat er onmiddellijk op volgen: 'Het is een diepgaand verwijt aan de ons bestrijdende ouderen' (in *Het getij* 3 [1918]: 193). Ook in de *Getij*-bloemlezing *De jongeren*, uit 1919, herhaalde inleider Constant van Wessem Van den Berghs woorden over het vrije vers als een reactie van de jongste generatie dichters op de ouderen en voegde er in eigen woorden aan toe: 'De huidige generatie breekt zich los uit de landschapjes en de ik-lyriek, het stoffigste, waar Holland zoo langzamerhand over was gaan beschikken, inderdaad. Hun gebaar werd het blijk van een minder beëngde overgave aan het volgestroomde (en gestremde!) gemoed, een meer verheugde uitzending om ontdekkingen.' (Van Wessem 1919: 7-8). Ongetwijfeld doelde hij met die 'landschapjes en ik-lyriek' en 'beëngde overgave' aan het 'gestremde' gemoed op de vorm- en metrumvaste dichters rond Albert Verwey en diens tijdschrift *De beweging*.

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

In 1922 en 1923 ontspan zich in Dirk Costers en Just Havelaars blad *De stem* een discussie rond de nieuwe ontwikkelingen op het gebied van de verstechniek,

waaronder het gebruik van het vrije vers, dat door sommigen als bepalend voor de moderne poëzie van die tijd werd gezien. Aan deze pennenstrijd over de voors en tegens van het vrije en het gebonden vers - ook wel aangeduid met het 'dynamische' tegenover het 'prosodische' vers - deden Moens, Van de Voorde, Houwink en Coster mee.

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

10.3 De NRC-discussie

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

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

Weer een week later, op 24 mei, reageert Roel Houwink. Hij stelt twee vragen aan de orde: 'primo, in hoeverre dringt het moderne leven ons tot vormverandering? secundo, hoe verhouden wij ons ten opzichte van de twee geestelijke hoofdstroomingen van den huidigen dag: individualisme en humanisme?' Wat de vormverandering in de moderne poëzie betreft, schrijft Houwink, treft men het scherpste contrast aan in het tegenover elkaar stellen van

het sonnet en het vrije vers. Maar eerst moeten we ons afvragen, zoals de eerste twee scribenten reeds deden, of die nieuwe versvorm wel een vorm is, of slechts de willekeurige zelfbepaling van de vorm, die de inhoud met zich meesleurt. Houwink wil het vrije vers niet definiëren als een uiting van absolute ongebondenheid, van vormeloosheid, maar hij wil een bepaling ervan in engere zin. Hebben immers de verzen van Walt Whitman, Jammes en bij ons Herman van den Bergh en Wies Moens niet hun bestaan als vrije verzen gewettigd? Houwink onderscheidt in het streven naar vormverandering in de moderne poëzie drie groepen dichters:

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

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

Na enkele minder belangrijke beschouwingen over het vrije vers verschijnt op 12 juli een lange reactie van de Vlaamse dichter en criticus Urbain van de Voorde.**[viii]** Hij is geen tegenstander van het vrije vers, 'alhoewel ik persoonlijk aan 't metrische de voorkeur geef'. Iedereen kan zien dat er prachtige dingen in zijn geschreven, Verhaerens 'Villes tentaculaires' bijvoorbeeld. Maar het is glad verkeerd te beweren, zoals Bauduin doet, 'dat het vrije vers alleen modern kan heeten en de kunstvorm van heden zou kunnen zijn, terwijl hij voor "dwaas" den

twintigste eeuw scheldt, die “den vorm wil beschermen en handhaven”, omdat die vorm, naar zijn meening, “tot 't verleden gaat behooren”.’ Bauduins argument dat Henriëtte Roland Holst geen sonnetten kan schrijven, is niet op zijn plaats. Dat ligt niet aan de sonnetten maar hoogstens aan mevrouw Roland Holst zelf. Tijdgenoten van haar hebben toch aangetoond heel goed de sonnetvorm te kunnen hanteren (P.C. Boutens, maar ook jongeren als Willem de Mérode, Dideriksz. [pseudoniem van J.J. Thomson, een dichter uit de groep rond *De beweging* - H.A.], Besnard). Bauduin laat, volgens Van de Voorde, na uit te leggen waarom heden ten dage de oude versvormen niet meer gebruikt kunnen worden. Wat rest is intuïtie in plaats van gezonde redeneertrant. Hoe komt het dat het vrije vers al heel lang bestaat naast andere, gebonden versvormen? En waarom zou nu alleen de vrije-versvorm nog geschikt zijn om poëtische gevoelens in uit te drukken? Is het niet een dekmantel voor onbekwame vormbeheersing, voor het zich er makkelijk van af maken (‘die Kultur des sich Leichtmachens’)? Waarom, zo vindt Van de Voorde, schrijven de verslibristen trouwens niet, ‘indien het hun zoo om hun gemak te doen is’, ‘eenvoudig-weg’ proza vol poëtische bewoordingen. Voor wie geen genie is, geldt dan: hier en daar een impressie, een beeld. Ironisch spoort Van de Voorde de verslibristen aan geen moeite te doen het door vormmiddelen tot een eenheid te maken. Dat verpest maar de frisse emotie, de spontaneïteit. Maat en rijm verkrachten immers de innerlijkheid. Om dan verontwaardigd los te barsten: ‘Alsof de vrije verzen van een Walt Whitman, een Verhaeren, een Werfel in hun schijnbare vrijheid ten slotte niet veel orde en eenheid vertoonden, resultaten van strenge en kieskeurige compositie, waarbij de ordenende geest aan de blinde intuïtie den weg heeft gewezen, zonder dat daarom aan de zuiverheid der emotie werd geschaad.’ En Van de Voorde haalt Taine aan: ‘La force vient de l’ordre’. Zó zijn ze modern, niet volgens de mode, maar in de goede zin: eeuwig jong en geldig.

Van de Voorde verleent het primaat aan de persoonlijkheid van de dichter, die maakt het verschil uit of iemand goed is of niet, níet de vorm die hij gebruikt. Verschillen de strofische gedichten van Boutens en Gezelle, hoewel gelijk van vorm, niet wezenlijk van elkaar omdat ze door twee verschillende persoonlijkheden zijn geschreven? Zo ook de sonnetten van Van Eeden en die van Kloos? ‘Alle zijn verschillend als ze het kenmerk dragen van een absoluut verschillende persoonlijkheid en ik verzeker u, bij God! dat ik zooveel verschil niet bespeur in het geschrijf van onze “modernen” die elkaar onderling op een haar gelijken trots hun zoogenaamden “eigen vorm”. [...] ónze modernen gaan alleen

bij hun intuïtie te rade, en om te begrijpen zijn nog hersenen nodig.’ Logisch dus dat Van de Voorde in zijn bespreking van *Archipel* (eind 1924 verschenen in *De stem*, dus niet lang na zijn *NRC*-stuk) kritiek heeft op die verzen waarin Slauerhoff ‘zijn ritmen minder beheerst’ (Kroon 1982: 19).

10.4 ‘Het “vrije vers” en versbevrijding in het Nederlandsch’ [ix]

10.4.1 Wat is het vrije vers?

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

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

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

Dat het vrije vers in ons land nog miskend wordt, is niet vreemd, hier gebeurt alles ‘minstens een kwarteeuw’ later, zegt Slauerhoff. [x] Bovendien bestaan er nu, een halve eeuw na de ‘uitvinding’ ervan, in het land van herkomst, Frankrijk, nog steeds geen ‘degelijke leidraden over de “nieuwe” merkwaardigheid’ (id.: 483). Niet gek dus, dat de Nederlandse dichters hun handen er nog niet aan brandden. Noch Kloos in zijn *Nieuwe gids*-kronieken [xi], noch Van Eeden in zijn studies over de decadenten Dujardin en Laforgue [xii], noch Frans Erens in zijn

besprekingen van Gustave Kahn en Francis Vielé-Griffin**[xiii]**, maken woorden vuil aan het *vers libre*. Vreemd, vindt Slauerhoff, temeer daar de vorm bij deze laatste twee 'toch zeker niet alleen een vorm-, maar ook een levensquaestie was' (ib.). Niet voor de eerste keer zien we hier dat Slauerhoff de link tussen leven en literatuur legt: de poëzie is voor deze dichters van levensbelang. *De [oude] gids* biedt dan tenminste nog meer dan *De nieuwe gids*. Daarin schreef Van Hamel 'keurig langs het "*vers libre*"', 'meer anekdotisch causeerend over zijne auteurs, dan nadrukkelijk wijzend op hunne werken'.**[xiv]**

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

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

2. Beteekenis, verbeelding, verwoording en versgeluid vormen een eenheid: de versregel van het 'vers libre'.

Dit eischt dan:

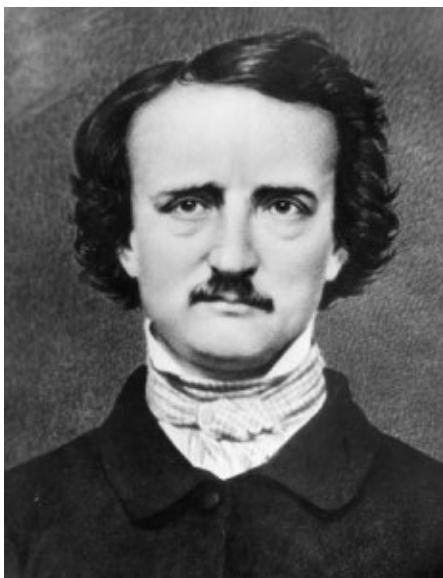
3. De versregel van het 'vers libre' neemt zich geen vastgesteld aantal lettergrepen voor, maar heeft de lengte die door de uit te drukken dichterlijke gedachte wordt geboden. (ib.)

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

Dujardin geeft trouwens nóg een regel, die Slauerhoff echter vreemd genoeg weglaat: 'La libération d'un certain nombre de petites règles, telles que césure, rime, hiatus, etc.' (Dujardin 1921: 584) Niets bij Slauerhoff over de consequenties voor het rijm. Vervalt het, blijft het bestaan, luisterend naar minder strenge wetten? Overigens volgt ook bij Dujardin na het geven van de regel voorts niets meer over de gevolgen ervan voor het rijm in de verspraktijk van het vers libre.

Grotendeels gelden deze door Slauerhoff genoemde wetten, die voor het Franse vers libre zijn vastgesteld, ook voor het Nederlands. 'Beide talen verschillen niet zoo hemelsbreed of vele bekrompen prosodische wetten gingen voor beide op. Voor deze ruimere wetten dus tenminste. [...] Alleen de wet der accenten dient gewijzigd te worden.' (Slauerhoff 1955: 485) (Zie voor de accenten § 10.4.8.)

De voordeelen die de 'Code Vers Libre' meebrengt zijn groot en bevrijdend. Vooreerst mag nu, zonder tot anarchie te vervallen, met de oude onredelijke prosodiewetten voorgoed gebroken worden, voor zoover er nog rekening mee gehouden wordt. Hoe irrationeel ze zijn, kan de historisch belangstellende nalezen in *The rationale of verse* van Edgar Allan Poe. (ib.)



Edgar Allan Poe (1809 -

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

In dit opstel van Poe leest Slauerhoff bewijzen voor de stelling dat de klassieke prosodiewetten al niet deugden in de klassieke Latijnse poëzie, en dus al helemaal niet in de talen die eruit voortkomen; steeds zijn hulpmiddelen uitgevonden om maar te kunnen voldoen aan de wetten. Poe doet uitspraken ‘die zoo duidelijk heenwijzen naar de geboorte van het vrije vers’ (ib.). Zie hoe Slauerhoff vrijelijk uit Poe citeert en hem als autoriteitsargument gebruikt: ‘De zaak van het vrije vers komt toch zeker sterker te staan als het gezag van een der grootste taalbeheerschers zich ten gunste uitspreekt, zij het dan ook orakelsgewijs.’ (id.: 486) Objectief beschouwd maakt die laatste toevoeging (‘orakelsgewijs’) het argument niet sterker, integendeel. Maar voor Slauerhoff is de typering van Poe als orakel zowel een tegemoetkoming aan de potentiële critici onder de lezers van Poe’s uitspraken, als een geuzennaam; alsof Slauerhoff liever een theorie in de vermomming van een orakel heeft dan een dorre theorie die aan alle wetten van de argumentatie voldoet.

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

Slauerhoff gaat het in de volgende alinea nog uitleggen: dat het vrije vers een vorm van het scientific verse zou kunnen zijn, waarin het genot van het horen (the physique) triomfeert over de dichtertelijke gedachte en idee van het traditionele, klassieke vers. Maar of het nu duidelijker wordt betwijfel ik. En er volgt alweer een uit zijn verband gerukt citaat van Poe: “... no doubt, indeed, that the delight

experienced, if measurable, would be found to have exact mathematical relations such as I suggest..."(Slauerhoff 1955: 486). Hoewel Slauerhoff nu foutloos citeert (zie Poe 1958: 122), hetgeen al een prestatie is, hebben Poe's woorden betrekking op de ervaring van de vermenigvuldiging van beelden en indrukken gezien in een kristal, en wat voor een vreugde een dergelijke ervaring bij de waarnemer veroorzaakt. Slauerhoff is het echter om één woordje te doen, 'mathematical', dat hij kan gebruiken als opstapje naar een volgende bewering. Slauerhoff constateert bij Poe namelijk 'een uitgesproken voorkeur voor het "mathematische"' (Slauerhoff 1955: 486). En hij durft de veronderstelling aan, hoewel retorisch slim geformuleerd in een vraag, dat het vers libre aan Poe's 'mathematical relation' voldoet. Er volgen een paar 'argumenten', die met de beste wil van de wereld niet als zodanig erkend kunnen worden, zoals bijvoorbeeld het volgende:

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

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

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

Tot slot geeft Slauerhoff nog één Poe-'citaat': 'The rhythmical flow must thoroughly agree with the reading flow'(ib.). Bij Poe staat er echter: 'Of course, then, the scansion [het scanderen] and the reading flow should go hand in hand. The former must agree with the latter.' (Poe 1958: 152) Ik begrijp wel dat Slauerhoff het met Poe eens is dat het vasthouden aan een vaste versmaat bij scanderen tot idiote accenten kan leiden. Maar door Poe's 'scansion' met 'rhythmical flow' te vertalen zaait hij juist verwarring, want hij gaat hiermee

voorbij aan het secure onderscheid tussen metrum (scanderen) en ritme (een veel ruimer begrip). Triomfantelijk voegt Slauerhoff er nog aan toe: 'Dit eischt ook de tweede wet van het "vers libre".' (Slauerhoff 1955: 486) Door Slauerhoffs 'citaat' met Poe's oorspronkelijke tekst te vergelijken, heb ik laten zien hoe Slauerhoff zich Poe toeëigent en zijn autoriteit misbruikt voor de eigen zaak, in casu het vrije vers. Het is een zwakke passage in zijn betoog.

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

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

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

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

De parallel met de dwang van slavenarbeid is opmerkelijk en doet denken aan het gedicht 'De dwangarbeiders' (Vg 803-804), dat besproken wordt in hoofdstuk 13.3. Dichten is dwangarbeid, je versvoeten tellen, monotoon, als de stappen van de koelies met hun last op hun rug over de smalle loopplanken van

vrachtschepen. De dwang wordt opgelegd door de wetten van de klassieke versvorm. Het vrije vers zou bevrijding van die wetten betekenen, verlossing van dwang.

Het sonnet spant wel de kroon qua versdwang:

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

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

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

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

Slauerhoff is er echter van overtuigd: 'de streng-strofische vorm zal worden verlaten, al kan dit nog lange dagen duren, en al zal nog veel schoons (naast

onnoemelijk veel banaals) in zijn te enge lijst worden gesloten' (id.: 489). Maar opnieuw een uitzondering: het tienlettergrepige vers, rijmend, blank of assonerend. Het is van nature minder eentonig dan de Franse alexandrijn, zegt Slauerhoff, minder gestrekt, meer 'fluïde'. Het geeft geen verstarring maar maakt de stroming van het vers 'opgeheven en vlottend', 'eenige langere verzen van Leopold zijn er om het onweerhoudbaar te bewijzen' (ib.). Slauerhoff doelt kennelijk op de tienlettergrepige verzen van 'Cheops' (Leopold 1982: 143-152), 'Οίνου Ένα σταλαγμόν' (id.: 123-127) en 'O nachten van gedragene extase' (id.: 135).

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

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

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

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

verraderlijk en te onoprecht voor het 'gedicht'. (ib.)

En hij voegt er nog giftig aan toe: '(Opheffen ook de door sommige "*Dichtungen*" barende prozaschrijvers uit den treuren herhaalde bewering dat proza en poëzie hetzelfde is, daarmee bedoelend dat hùn proza even mooi is als poëzie!)' (ib.). Juist, poëzie staat dus volgens Slauerhoff hoger op de hiërarchische ladder dan proza. Het is maar gezegd. Slauerhoff vat nog even, zonder een voorbeeld van Dujardin, dus op eigen kracht, samen waarin het vrije vers verschilt van het proza:

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

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

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

10.4.4 'Het vrije vers in vroegere Hollandsche poëzie'

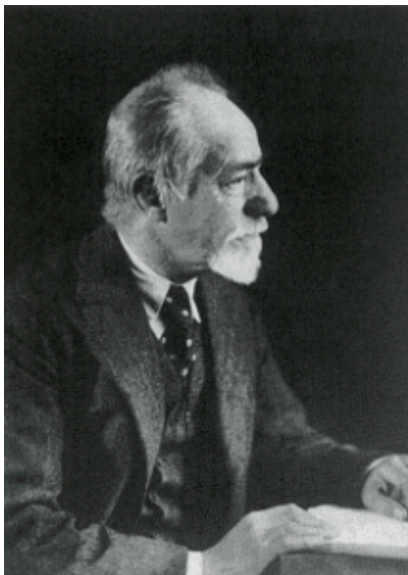
Onder deze titel vangt nu de tweede helft van Slauerhoffs stuk aan. Hoe staat het hier te lande met het vrije vers? Met toevallig of per ongeluk ontstane vrije verzen houden we ons niet bezig, zegt Slauerhoff. Een erg grondige bestudering van de Nederlandse literatuur door Slauerhoff wordt het niet.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

Nu volgt vanuit de middeleeuwen meteen een sprong naar de Tachtigers, en met

name hun epigonen:

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

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



Albert Verwey
(1865-1937)

10.4.5 *Albert Verwey*

Wel heeft men bij Verwey en Boutens enige kans vrije verzen tegen te komen: 'Echter levert juist Verwey's poëzie ook een groot aandeel tot de vrije verzen per ongeluk, en dit doet den zoeker verlangen bij hem liever niet de eerste ware vrije verzen van het Nederlandsch aan te treffen.' (ib.) Verwey luistert in de vrije verzen die hij schreef het meest naar de derde wet: de versregels hebben soms zeer ongelijke aantallen syllaben. Maar ze lijken toch welgeteld. En verder laten ze zich weliswaar indelen in ritmische versvoeten, maar 'even goed of even gedwongen naar oude maatschema's [...]. Ze dragen het brandmerk van

proefnemingen, van het zoeken naar nieuwe vormen. [...] in zijn eigen werk kunnen toch geen oprechte vrije verzen aangemerkt worden.’ (id.: 493-494) Dan komen andere bezwaren tegen Verwey naar boven drijven en hierbij voegt hij zich in het koor der jongeren die hun stem verheffen tegen de oude generatie die zijn beste tijd heeft gehad.

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

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

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

de gewijde diepten waar de tempelschatten wachten den roep der periodieke plechtigheden - naar de sanctuariën der volmaakte prachtlievende verzen.

Het is beter arm te gaan en weinig te weten en macht te missen dan onmachtig te zijn tot het eene noodige dat genoemd mag worden de vertrouwelijke overgave. Die waarin de vrije niet terugschrikt, ook voor de onverwachtste verschijningen niet, waarin de vrije nú zich machtig moet laten worden, zonder de kleinmoedige aarzeling die heet van zelfkennis te getuigen, dan zich moet laten vernederen, zonder verzet van het aangerande zelfgevoel, beurtelings ontzaglijk voor het groote, liefelijk-nederig voor het geringe. (ib.)

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

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

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

10.4.6 *De poëtica van de adequate vorm*

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

de adequate vorm.

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

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

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

In zijn proefschrift (1966: 10-14) zette J. Kamerbeek duidelijk uiteen hoe de strijd tussen adequate en absolute vorm, anders gezegd: tussen verslibristen (als onderdeel der symbolisten) en de classicisten of Parnassiens, zich eind negentiende eeuw afspeelde. In Nederland had de adequate vorm zijn navolgers in Gorter (Verzen van 1890) en Van Deysel (zijn opstel 'Over de vrije versmaat' uit 1900). Weliswaar heeft niemand hier te lande het symbolistische vrije vers programmatisch geproclameerd, maar het is wel toegepast. Verwey was echter een exponent van de absolute vorm. Zijn ritme ontstond niet, zoals hij zelf zei, 'uit lijdelijke gewaarwording' maar 'door actief ingrijpen van de geest die de chaos van de gewaarwordingen ordent' (id.: 13). In het buitenland schreven Paul Valéry (id.: 16) en de Russische akmeïsten, met name Mandelstam (id.: 20), volgens de absolute vorm.

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

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

Op grond van de overeenkomsten tussen Van den Bergh en Slauerhoff concludeer ik dat Slauerhoff in zijn stuk over het vrije vers aansluit bij Van den Berghs denkbeelden over het vrije vers en de adequate vorm. We kunnen inmiddels vaststellen dat zowel Van den Bergh als Slauerhoff 'het hardnekkig cerebralisme der Verwey-groep' (Van den Bergh 1918: 194) afwijst, onder andere vanwege het kunstmatige karakter van het 'bewustelijk wetsgetrouwe vers'. Zij hadden juist

een zwak voor het onderbewuste in het proces van het dichten. Beiden hielden een pleidooi voor het vrije vers, niet in zijn geheel bevrijde vorm (als bij de Duitse expressionisten) maar luisterend naar een aantal wetten. Behalve Van den Bergh kan ook Slauerhoff in zijn versexterne poëtica een aanhanger van de adequate vorm genoemd worden. Dat bewijzen zijn uitgesproken voorkeur voor het vrije vers en de hierboven aangehaalde passage over Kloos, Rimbaud, Verlaine en Corbière. Maar ook versintern betoont hij zich een belijder van de adequate vorm. Dat bewijzen zijn vrije verzen (zie ook § 10.5) en het selectieve gebruik van andere versvormen zoals het sonnet, de ballade en de grote verschillen in lengte die zijn gedichten kenmerken.

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

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

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

werk gaat een uitgebreid 'rivierenstelsel' van vrije verzen, machtig van stroomgebied, door de breede oeverlanden van onverwoorde maar aangetrokken weeldevol-vermoede stiltten. (Slauerhoff 1955: 496)



Herman Gorter (1864 -1927)

10.4.7 Herman Gorter

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

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

Het retorische geraamte schemert opzichtig door Slauerhoffs opzet heen. Het was natuurlijk op voorhand zijn bedoeling Gorter de lucht in te steken. Dat kon hij des te beter doen, wanneer hij er een, in zijn ogen, bleek figuur tegenover zette. Maar

het moest natuurlijk wel iemand van statuur en met gezag zijn, zeker nog in 1924, het jaar waarin Verwey vanwege zijn gedegen literatuurstudies tot hoogleraar Nederlandse letterkunde in Leiden werd benoemd. **[xxvii]** Zo sloeg Slauerhoff twee vliegen in één klap: Gorters vrije verzen zette hij op een voetstuk en de droge en mislukte probeersels van Verwey, immers de aan te vallen man voor de *Getij*-jongeren, sabelde hij neer.

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

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

En acht jaar later schreef hij er in *De beweging* (van januari 1913: 60) dit over: 'Zoo was er een dichtkunst ontstaan van anarchie en ontbinding, een niet meer individualistische, maar subjectivistische of egotistische, - waar iedere diepere eenheid van het dichterlijke en menselijke wezen buiten bleef'. Pijnlijk maar juist schreef Van Deyssel Verwey na een ontmoeting in maart 1898: 'Je, naar mijn

inzien, te sterke depreciatie van Gorters 2de periode [sensitivisme], wordt thans, naar ik meen, beïnvloed door de bewustheid der groote voortreffelijkheid van je eigen werk' (Gorter 1978: 160). Alles wat Gorter na *Mei* schreef, karakteriseert Verwey als 'de exaltatie van de onmacht die zich uitlaat aan woorden' (id.: 161). Om de waarde van Slauerhoffs appreciatie van Gorters sensitieve verzen te schatten, moet men niet vergeten dat A. Roland Holst begin jaren twintig net als Verwey 'tegen' de poëzie van Gorter van na *Mei* is. [xxxii]

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

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

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

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

Dan nu de Sensitieve verzen.

Was *Mei* het groote schoone eiland dat voor de onbekende kust lag, hier zijn we in de nieuwe wereld van de onbegrensde versmogelijkheden. Dat men weinig geacht heeft op de wondere vormen, worde geweten aan de verrukking ondervonden bij het ontdekken der nieuwe vreemde elementen, de drie die ik te voren noemde: de groote liefde, de zuivere zelfzucht en de open vrijheid, en deze tegenstrijdigheden in een innige verbinding. Het was of men nieuwe metalen vond glanzen op een jonge zon. Wat het vers zelve geworden is door deze gaven in te houden, daaraan is begrijpelijkerwijs minder gedacht. Maar lezende, denkend aan de vrije-verswetten, zal men vinden dat veel meer dan de helft der sensitieven in 'vrij vers' staat geschreven. [...] Ook schijnbaar geheel strofische, zijn toch inderdaad vrije verzen. Zoo blijkt dan ook hier, dat dit tegenstrijdige oplossing kan vinden. (ib.)

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

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

Dat is opmerkelijk omdat Slauerhoff Gorter benadert vanuit het vrije vers, zoals het in Frankrijk is ontstaan. Zijn oriëntatie was nu eenmaal Frans. Ook Van

Deysel doet dat. Zou er bij Gorter een oriëntatie op de Franse literatuur hebben bestaan, en in het bijzonder natuurlijk op de Franse poëzie? Urbain van de Voorde kan in 1923 in *De stem* nog hardop stellen dat in de laatste jaren van de negentiende eeuw 'een aantal dichters in Noord- en Zuid-Nederland, als Gorter en Van de Woestijne, elk op zijn manier onder den invloed stonden van de Fransche symbolisten, (de eerste ging in zijn "*Sensitivistische Verzen*" zelfs orchestraal te werk als R. Ghil)'.**[xxxiii]** Maar het is erg twijfelachtig of Gorter onder invloed van de Franse symbolisten stond.

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

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

Van Deysel was wel een groot bewonderaar van Verlaine. Deze vernieuwer van het Franse vers genoot in Nederland grote waardering (mede vanwege het eenvoudiger taalgebruik dan dat van Baudelaire, Rimbaud en Mallarmé), zo zeer

zelfs dat hij in 1892 werd uitgenodigd om enkele lezingen in Leiden, Den Haag en Amsterdam te houden. Men bewonderde vooral de latere Verlaine, de berouwvolle, de katholieke (van de bundel *Sagesse* [1881; verm. herdr. 1889]; telkens moest hij op verzoek van het publiek daaruit het gedicht 'O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour' voordragen) en niet de jongere, vriend van Rimbaud, van de *Poèmes saturniens* (1866), van *Fêtes galantes* (1869), en *Romances sans paroles* (1874). 'Verlaine is de Meester, en nevens hem niet één,' schreef Kloos (1891: 84). Van Deyssel noteerde in oktober 1897 nog, in de inleiding van Boutens' debuutbundel *Verzen*, dat 'Verlaine, zonder eenigen twijfel, de grootste, of eigenlijk de éénige dichter is van de laatste eeuwheft in Frankrijk'.

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

10.4.8 Accenten

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

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

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

‘unité’. (id.: 499)

Nu zijn we bij het slot van het stuk aangekomen, al moet gezegd dat het stuk eigenlijk niet af is. Het breekt af bij Gorter en mist dus een beschouwing van het vrije vers in het Nederlands van de laatste twintig, dertig jaar. Slauerhoffs bentgenoten ontbreken bijvoorbeeld, Herman van den Bergh, Marsman. Maar ook de Vlamingen Van Ostaijen en Moens. Is het tekenend voor de blik van Slauerhoff, die op het verleden was gericht, dat hij de recente geschiedenis, en nog meer de actualiteit, over het hoofd zag? In ieder geval zijn Slauerhoffs laatste woorden weer gewijd aan Gorter:

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

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

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

10.4.9 *Conclusie*

Slauerhoff heeft in dit stuk een paar noten op zijn zang. Hij wil het ontstaan en het bestaan van het vrije vers in het Frans en in het Nederlands aantonen. Daarmee slaat hij twee vliegen in één klap: hij steekt Gorter als dichter van de

sensitieve verzen de lucht in en hij zet zich af tegen de vorige generatie, verpersoonlijkt door 'het harde Noordwijker cenakel' [xxxvii], Albert Verwey. Impliciet betoont Slauerhoff zich een aandachtig poëzielezer met een grote zorg voor de vorm van het vers. Met zijn mening dat de vorm zich naar de inhoud moet richten, bekent hij zich impliciet een aanhanger van de poëtica van de adequate vorm.

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

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

Wat hij dacht van Lodewijk van Deysel is onduidelijk. Volgens Hazeu (1995: 349) zou hij de kale Tachtiger in 1928 tijdens een soiree in diens huis in Haarlem ontmoet hebben. Maar ik zet hier een vraagteken bij, want hoe is het dan mogelijk dat Slauerhoff hem zes jaar later vanuit Tanger een verjaardagsfelicitering stuurt met de aantekening dat zij elkaar nog nooit hadden ontmoet? Dit kaartje is ook het enige bewijs van contact, dat Van Deysel-biograaf-voor-het-leven Harry Prick kan overleggen. In zijn onuitputtelijke biografie (Prick 1997 en 2003) ontbreekt ieder ander teken van contact tussen de twee. Toch persisteert de anekdote dat zij elkaar eens (maar wanneer dan?) in levenden lijve gezien hebben, want het verhaal gaat dat Slauerhoff bij die

gelegenheid beweerd zou hebben 'dat men alle 80ers moest doodslaan' (ib.) of, in een andere versie van het verhaal, dat zij 'ter wille van een nieuwe literaire beweging, moesten worden afgezworen en doodgeschoten'. Toen Van Deysse daar kennis van nam moet hij droogjes gezegd hebben: 'Hier, op deze stoel tegenover mij, zat de Heer Slauerhoff en het leek mij niet, dat hij mij wou vermoorden' (Kroon 1981: 261).

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

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

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

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

Ten vierde: Slauerhoff breekt weliswaar een lans voor het vrije vers, maar de vraag blijft of deze nieuwe versvorm in zijn ogen nu de oude versvormen gaat vervangen. Het sonnet valt hij immers aan, alsmede alle streng-strofische gedichten. Slauerhoffs stuk is weliswaar een verdediging van het vrije vers, ook in het Nederlands, maar niet een aansporing voor de huidige en toekomstige dichters alleen nog maar in vrije verzen te schrijven. Vindt hij het dan alleen een nieuw verworven vorm ter aanvulling van de bestaande klassieke? Om deze vraag te kunnen beantwoorden moeten we naar Slauerhoffs eigen verzen kijken (zie § 10.5).

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

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

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

Toen *Ritme en metrum* in 1931 verscheen, wijdde Slauerhoff wel een

beschouwing aan Verweys studie. Hoe lovend die ook over het onderwerp was, hij moest toch beginnen met weer wat over Verweys verzen te zeggen:

Maar het heele werk van Albert Verwey is daar, om te bewijzen dat hij niet alleen bewust dicht, wat al een zonde tegen de keuze is, maar ook met voorbedachten rade, en dat is een doodzonde tegen die hoge dame, en de straf, die er op staat, is dat het vers sterft, door den strik dien de Maker haar zelf gespannen heeft. [...] Verwey en zijn aanhangers van *'De Beweging'* hebben uit het oog verloren, dat een klein zangerig onhandig vers van Verlaine of Leopold meer waard is als poëzie, dan een heele bundel berijmde en in keurige volzinnen overgebrachte wijsheid.

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

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

10.5 Slauerhoff en zijn eigen vrije verzen

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

Bestudering van de *Verzamelde gedichten* wijst uit dat Slauerhoff op een totaal van circa 440 gedichten ongeveer 70 vrije verzen heeft geschreven, dat is 16 procent van het geheel. Voor zover er iets over de datering valt te zeggen, **[xli]** lijkt het dat de meeste vrije verzen van vóór 1930 zijn, aangezien ze vóór of in dat

jaar zijn gepubliceerd. Maar ook daarna schreef hij nog wel vrije verzen, zodat deze versvorm niet als een 'jeugdzonde' of een inmiddels verworpen vorm kan worden beschouwd. Kijken we alleen naar de gedichten die Slauerhoff vóór 1930 bundelde, dan ziet het er voor het vrije vers van Slauerhoff nog ongunstiger uit. In de eerste druk van *Archipel* (1923) staan van de 22 gedichten slechts 4 in vrije verzen (18 %), in de kleine bundel *Clair-obscur* uit 1927 staat geen enkel vrij vers (van de 13). In *Oost-Azië* staan er 8 (van de 34), dat is 24 %. *Eldorado* (1928) met 20 gedichten telt geen vrije verzen. *Serenade* (1930) heeft van de 27 gedichten 2 vrije verzen, dat is 7 %. Gemiddeld is dat 10 % per bundel: niet veel voor iemand die de voordelen van het vrije vers zo vurig heeft verdedigd. Laten we eens naar een paar vrije verzen van Slauerhoff kijken. Ik kies een paar voorbeelden. **[xlii]**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTEN

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

- ii.** Hij zou dit blijven doen. In 1929 verscheen de bundel Franse gedichten *Fleurs de marécage*.
- iii.** Zie van de vroege vrije verzen bijvoorbeeld: 'Hoe dieper in het leven' (Vg 39), 'Voor de kust liggen smalle prauwen' (40), 'De zee' (41-42), 'Het tempeleiland Philae' (63), 'Rapanui I-III' (70-73), 'Schijndood begraven?' (108-109), 'De zonnesteek' (110-111), 'Avonden' (127) en 'Uitvaart' (169).
- iv.** J. Slauerhoff, 'Over het "vrije vers" en versbevrijding in het Nederlandsch', in: *Maatstaf* 3 (1955) 6 (sep): 481-503. Lekkerkerker nam het drie jaar later op, maar zonder annotaties, in de *Verzamelde werken VIII. Proza V. Critisch proza* (1958: 6-27).
- v.** Dat artikel is van Édouard Dujardin, 'Les Premiers poètes du vers libre', verschenen in het tijdschrift *Mercure de France* van 15 maart 1921, welk nummer Slauerhoff in zijn bezit had. Een jaar later verscheen het iets gewijzigd als boekuitgave (*Mercure de France*, Parijs 1922). Dujardin, zelf vers-libre-dichter van het eerste uur, geldt met zijn roman *Les Lauriers sont coupés* (1888) als de uitvinder van de *monologue intérieur*.
- vi.** Paul G. Bauduin, dichter van onder andere *Gedichten* (een uitgave van Charles Nypels, Maastricht 1923).
- vii.** Johan Louis Victor Anton Huijts (of: Huyts) (1897-1995), journalist en dichter (onder andere *Aan den ondergang*, 1925), was sinds 1919 buitenlandredacteur bij de NRC, kenner van Rusland en vertaler van Russische poëzie (verschenen in *De vrije bladen* 10 [1933] 12 [dec.]). Hij was ook medewerker van Greshoffs tijdschrift *De witte mier*. In Nederlandse literatuur: een geschiedenis typeert Gillis Dorleijn hem als een Leopold-epigoon (Schenkeveld-Van der Dussen 1998: 631). Feit is dat hij in 1925 een studie over de door hem bewonderde dichter publiceerde. Later, tijdens de oorlog, was Huijts (collaborerend) hoofdredacteur van de NRC (archief Stichting Het Parool).
- viii.** Ook in Van de Voorde 1931: 205-211.
- ix.** Ik citeer uit de tekst zoals die in 1955 door Lekkerkerker in *Maatstaf* is gepubliceerd, en niet uit de *Vweditie* van drie jaar later, omdat de eerste publicatie niet alleen een inleidende toelichting van Lekkerkerker heeft (waaruit ik al citeerde) maar ook een aantal specifieke toelichtingen op woorden en passages in de tekst, welke verklarende noten in de *Vw-editie* ontbreken.
- x.** Zie noot 35.
- xi.** Bijvoorbeeld in Kloos' stuk 'Nieuwste Fransche letteren' in *De nieuwe gids* 6 (1891) 4 (april): 75-91.
- xii.** Van Eedens studie 'Decadenten' verscheen in *De nieuwe gids* 5 (1889) 1

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

xiii. Opgenomen in Frans Erens, *Litteraire wandelingen*, S.L. van Looy, Amsterdam 1906: 68-70, 119-122. In het algemeen was de Nederlandse aandacht voor de Franse letteren in de negentiende eeuw niet groot. Behalve Erens was er daarvoor alleen C. Busken Huet, wiens denken sterk Frans georiënteerd was en beïnvloed door grote critici als Sainte-Beuve, Renan en Taine. Weliswaar volgde hij de ontwikkelingen in de Franse literatuur en deed daarvan verslag, maar het talent van bijvoorbeeld Verlaine, die in 1866 debuteerde, is hem ontgaan. Overigens stierf Huet in 1886, zodat de ontwikkeling van het symbolisme en het vrije vers voor hem net te laat kwam (zie ook Wester 1986).

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

xv. Zie noot 5.

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

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

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

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

aan prosodische vernieuwingen gesteund op het accentueren van de versmaat.

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

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

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

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

xxiv. Waarschijnlijk heeft Slauerhoff hier niet juist geciteerd, want wat er nu staat is geen correct Frans. In ieder geval wilde hij de woorden van Paul Verlaine aanhalen, die in zijn inleiding op Rimbauds *Illuminations* uit 1886 schreef: 'Comme on va voir, celui-ci [de *Illuminations* - H.A.] se compose de courtes pièces, prose exquise ou vers délicieusement faux exprès' [mijn onderstreping -

H.A.] (Verlaine 1972: 631). Behalve de allusie op Verlaine had Slauerhoff ook kunnen wijzen op Jules Laforgue, van wie Mallarmé in zijn 'Crise de vers' zegt (2003: 206): 'Jules Laforgue, pour le début, nous initia au charme certain du vers faux.'

xxv. Voor Kloos zie Oversteegen 1969: 29, voor Coster, hoewel voor hem de vormgeving eigenlijk niet meetelt, zie id.: 111-112, voor Du Perron zie id.: 396-397, 402. Vertegenwoordigers van de absolute vorm in Nederland ziet Oversteegen in de al genoemde Verwey, voorts in Bloem, Nijhoff en Marsman (zie id.: 288, 130, 209).

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

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

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

jeugdig-revolutionair bravoure en een dito begaan-zijn met een onderdrukt volk kon men hun op dat moment niet ontzeggen (zie ook hoofdstuk 2.1 en 2.4).

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

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

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

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

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

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

xxxvi. Doorgaans wordt deze uitspraak, dat alles hier 25 (of 50) jaar later plaatsvindt, toegeschreven aan Heinrich Heine. Hij zou hebben gezegd of geschreven: 'Als er weer een zondvloed losbreekt ga ik naar Holland, want daar

gebeurt alles vijftig jaar later.’ Maar volgens Martin van Amerongen is dit citaat apocrief. Hij heeft hiervoor in het oeuvre van Heine geen bron gevonden (Martin van Amerongen, ‘Heine en Holland’, in: NRC Handelsblad van 16 november 1985).

xxxvi. Ook later in de twintigste eeuw zal zich dit effect weer voordoen met de Vijftigers die in zekere zin een late reactie zijn op de Europese avant-garde van de jaren '10 en '20 (Rodenko 1977: 470-472; Anbeek 1999: 215-217; Fokkema 1999: 82-83).

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

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

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

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

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

xlii. Het betreft een willekeurige keuze uit alle vrije verzen van vóór 1930, waarvan ik hier de titels geef: ‘Hoe dieper in het leven’ (Vg 39), tijdens leven niet gepubl.; ‘Voor de kust liggen smalle prauwen’ (40), tijdens leven niet gepubl.; ‘De zee’ (41-42), gepubl. in De vrije bladen (Dvb), dec. 1926; ‘Nimfen’ (49-51), tijdens leven niet gepubl.; ‘Het tempeleiland Philae’ (63), gepubl. in Archipel 1ste dr. (1923); ‘Schijndood begraven?’ (108-109), tijdens leven niet gepubl.; ‘De zonnesteek’ (110-111), tijdens leven niet gepubl.; ‘Maagdenlied’ (125-126), tijdens leven niet gepubl.; ‘Avonden’ (127), tijdens leven niet gepubl.; ‘Ochtend’

(130), gepubl. in Het getij, maart 1922; 'Pastorale' (132-133), gepubl. in Het getij, sept. 1921 en Archipel 1ste dr.; 'De dienstmaagd' (half vrij vers) (134-135), tijdens leven niet gepubl.; 'Hoe lief heb ik haar die den dood verviel' (148-149), tijdens leven niet gepubl.; 'Uitvaart (Funérailles de Philippe le Bon)' (169), tijdens leven niet gepubl.; 'De pelgrim' (182-183), tijdens leven niet gepubl.; 'Priesteres' (186-187), gepubl. in Saturnus (1930); 'Grafbeeld van Nôfrit' (190), gepubl. in Elsevier's geïllustreerd maandschrift (Els. gm) 1923; 'De schalmei' (259), gepubl. in Dvb, juni 1929, en in Serenade (1930); 'Woorden in de nacht' (276), tijdens leven niet gepubl.; 'De voorpost' (284), gepubl. in Serenade; 'Het einde' (291), gepubl. in Dvb, juli 1929, en in Serenade; 't Zwerk ligt terneergeslagen' (341), tijdens leven niet gepubl.; 'Kraka' (346), tijdens leven niet gepubl.; 'Binnenzee' (418), gepubl. in Oost-Azië (O-A) (1928); 'De voortekenen' (419), gepubl. in De gids, eind 1927 en in O-A; 'Ochtend Yokohamabaai' (422), gepubl. in Dvb, okt. 1928 en in O-A; 'De kathedraal, Manila' (434), tijdens leven niet gepubl.; 'Strafgevangenis' (440), tijdens leven niet gepubl.; 'Tocht door Thibet' (446-447), gepubl. in Els. gm, najaar 1927 en in O-A; de afdeling 'Korea' (zeven gedichten) in O-A, twee ervan, 'Kisji Bjo' en 'Oude Koreaan', in China, dec. 1929; veel gedichten in de bundel Yoeng Poe Tsjoeng (jan. 1930); een aantal Franse gedichten uit de bundel Fleurs de marécage (1929).

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

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

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

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

Van ellende edel ~ Slauerhoff polemist

H. G. Aalders



Van ellende edel
De criticus Slauerhoff over het dichterschap

ROZENBERG

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

11.1 Literaire strategie (of meteorologie). Slauerhoff op oorlogspad

11.1.1 Crisis in de Nederlandse poëzie

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

Die neergang in *De vrije bladen* valt ongeveer samen met een crisis in de

Nederlandse poëzie op dat moment. De modernistische vernieuwingen vanaf 1916 zijn een dikke acht jaar later verstomd. Welke kant moet het nu op in de Nederlandse poëzie? lijkt men zich af te vragen. Recente literatuurgeschiedenissen maken ook gewag van zo'n crisis. Dorleijn deed dat door op te merken dat de modernen 'in een soort impasse zaten', 'dat de moderne literatuur was vastgelopen tussen de ik-lyriek van Tachtig enerzijds en het extreme experiment van Bonset / Van Doesburg anderzijds' (Schenkeveld-Van der Dussen 1998: 633). En hij liet dat zien aan de hand van de plotselinge belangstelling en bewondering der jonge dichters voor een oudere poëet als J.H. Leopold midden jaren twintig. Vooral hun enorme bewondering voor 'Cheops', meer nog dan andere, vagere gedichten van Leopold, verradt hun gespletenheid in poëzieopvatting. Want enerzijds trof hen daarin een moderne, concrete, objectieve beschrijving, zonder psychologiserende uitleg en wazige evocaties - precies wat Marsmans modernistische opvatting inhield - anderzijds was Leopold toch echt niet het voorbeeld van een modernistisch dichter. Ook Anbeek (1999: 123-126) en Oversteegen (1978: 190) constateren een crisis in de Nederlandse poëzie van dat moment.

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

graden gemaakt. In zijn 'Thesen' veroordeelt hij het klakkeloos weergeven van het moderne leven en pleit voor een meer bezonnen kunst.

Was dit nu de gewenste voorman van de nieuwe beweging? Iemand die zo omzichtig en draaierig manoeuvreerde tussen traditie en vernieuwing? Terecht stelt Anbeek dat het niet onbegrijpelijk was 'dat Constant van Wessem en Slauerhoff Marsmans optreden ervoeren als een "rem op de beweging"' (id.: 126).

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

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

moderniteit onzer dagen, dat den kunstenaar soberheid oplegt en tot waarheid dwingt.' Kunst en leven bestaan bij hen gescheiden naast elkaar. Alsof dat kan, zegt Kelk, zo'n gescheiden bestaan moet wel eindigen met beider dood. Zij vrezen de moderniteit, zij zijn bang voor inwisseling van gevoelens, die bij hen wel eens vals konden blijken te zijn.

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

11.1.2 Marsmans veldheerschap over *De vrije bladen*

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

Harde taal is dat. Wie het in deze tijd zou wagen daartoe op te roepen, komt het op zijn minst op een proces wegens smaad, demonisering of uitlokken tot moord te staan. Maar hoewel de tegenpartij, in de personen van Querido en De Jong, zich evenmin van harde taal onthield, veroorzaakten deze met de pen beleden bloeddorstigheden niet meer dan enkele kringen in de overigens zo stille vijver van de Nederlandse letteren. Marsman verontschuldigt zich nog dat hij het liever

zelf had gedaan, of 'mijn onvolprezen wapenbroeder Roel Houwink', maar beiden dorsten of konden het niet. 'De eenige onder ons, die onmid'lijk en gretig bereid zou zijn, om met een pincet of een bootshaak dezen nuttigen doodslag te volvoeren, vaart nu door tooverachtige nachten onder vreemdlichtende sterren, die ik wellicht nooit zal zien.' Het is duidelijk dat Marsman met die ene de scheepsarts (vandaar pincet of bootshaak) Slauerhoff bedoelt. Zoals het ook duidelijk is dat er bewondering én jaloezie doorklinken in Marsmans woorden jegens de varende bentgenoot.

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

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

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

Teleurgesteld constateert hij dat in vergelijking met de Duitse jongeren (uit het tijdschrift *Querschnitt* bijvoorbeeld) de Hollandse jonge letteren 'dor en verlopen zijn'. Natuurlijk vindt Marsman dat 'wij, de dichters van '10 en '20 te samen' 'het prozageslacht van '90 overtreffen, maar dat acht ik werkelijk een zeer geringe verdienste'. De prozaïsten van die generatie zijn 'mummies', 'dàt is geen partij'. Ook steken *De vrije bladen* niet schraal af tegen andere bladen als *De stem*, *De witte mier*, *De gemeenschap*, integendeel, maar met betrekking tot *De vrije bladen* oordeelt hij toch streng: 'geen leven, geen straalkracht, geen kern'. Marsman onderkent dat het samengaan van auteurs in een collectieve beweging

uiteindelijk altijd strandt. 'Daarom werkt ieder deelnemen ook aan de plannen en daden van meer dan één, niet aanvurend, bevruchtend, verhelderend meer, maar afmattend en ondermijnend. De tijd werpt hen, die van samen-gaan droomden, in zichzelf terug.' Het komt juist op het individuele scheppende werk aan. 'Laat de enkelen, die nog niet zijn gedooft - nu alle gemeenschappelijke grootheid vergaan is, en in geen verste verten in zicht - de kleine eigen vlam brandende houden, voor de nóg eenzamer enkelen van den komenden tijd.' Toch blijft Marsman vol goede moed: 'De wasbleeke epigonen verstommen allengs, de verwilderden streven naar tucht. De behoedzame academici moesten erkennen, dat vorm iets anders dan prosodisch vormschema is, [...] de arena der Muze blijft voor kinderen boven de 40 gesloten. De jeugd hóudt haar recht.'



Hendrik Marsman (1899 - 1940)

11.1.3 *Slauerhoff attaqueert Marsman*

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

in teekening.’ (id.: 83) Slauerhoff stuurde zijn strategie volgens Van Wessem naar de redactie als een ‘ingezonden’ stuk. Het werd echter niet geplaatst. Waarom weten we niet.

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

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

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

vormexperiment, ook al liepen die veranderingen de kans onvruchtbaar ('steriliteit') te zijn en dus vast te lopen en in chaos te ontaarden ('verwarring'). Marsman en Houwink kozen liever voor 'een breed leger' in plaats van voor 'een ruige bende' achter zich. 'En zij, beweerend de epigonen te willen verdelgen, mobiliseerden deze tot in 't verste, voorste gelid, hen, die anders rustig thuis waren blijven lezen (in "1910").' (ib.) Toen de beide veldheren een heel leger achter zich hadden geformeerd, 'zwenkten ze haastig terug naar de oude banen [...]. Als ze eenmaal geheel bij "1910" zijn aangekomen krijgen H. en M. het eereteken voor belangrijke literaire krijgsverrichtingen. En de literatuur, die toen los scheen te schieten staat op een dooder punt dan ooit te voren.' (id.: 84-85)

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

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

Het is wel opvallend dat hij prominentere vertegenwoordigers van de generatie van 1910 als Bloem, A. Roland Holst en Greshoff ongenoemd laat. Maar hen vond hij waarschijnlijk boven elke twijfel verheven. Daaraan kon de verbinding met Verwey en diens *Beweging*, het tijdschrift van die generatie, geen afbreuk meer doen. De dichter-criticus P.N. van Eyck en de dichter H.W.J.M. Keuls**[vii]** moeten het hier ontgelden. Opnieuw zien we dat Slauerhoff, en hij is niet de enige, Van den Bergh, de 'Sluiswachter van *Het getij*', tot leidsman van de jonge generatie *Getij*- en *Vrije bladen*-dichters bombardeert. De jonge Jan Campert, die nog maar

net zijn debuutbundel heeft zien verschijnen, en de nu geheel vergeten Gerard van Klinkenberg**[viii]**, wiens werk Slauerhoff zelf had afgekeurd voor *De vrije bladen* (Hazeu 1995: 198), ziet hij als epigonen, en daarin is hij niet de enige.

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

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

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

Samenvattend kunnen we zeggen dat Slauerhoff sterk gekant was tegen elke vorm van epigonisme. Hiermee borduurt Slauerhoff voort op het thema dat hij al in zijn *Propria cures*-tijd (1919) belijdt en loopt ermee vooruit op de *Prisma*-discussie van 1931, besproken en geanalyseerd door Oversteegen (1978). Marsman was ook een epigonenbestrijder, maar dat was later en geschiedde vooral in woord en zelden in daad. Als tijdschriftleider pleegde hij, naar de smaak van Slauerhoff, in de praktijk verraad aan zijn eigen anti-epigonenbeleid. Ten tweede kunnen we vaststellen dat Slauerhoff, net als de meesten van zijn generatie - met uitzondering van de mindere talenten van *De vrije bladen* en *De*

stem – tegen de Schoonheidsliteratuur van ‘1910’ was, zoals hij die in Van Eyck en Keuls vertegenwoordigd zag. Ten derde, en dit vloeit voort uit het vorige, moet worden vastgesteld dat Slauerhoff het betreurd heeft dat het modernisme het aflegde tegen de terugkerende invloed van ‘1910’. Tot slot is duidelijk, dat Slauerhoff met dit stuk zijn unieke positie als onafhankelijk schrijver wilde accentueren. Behalve in de impliciete veronderstelling van het oorspronkelijkheids criterium (tegen epigonisme) komt dat tot uiting in het zich expliciet afzetten tegen voormalige bentgenoten als Marsman en Houwink.

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

11.2.1 *De positie van Dirk Coster tegenover de ‘modernen’*

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

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

Van zijn kant was Coster weliswaar niet uitbundig lovend geweest over Slauerhoffs poëzie maar toch meestal positief. Men kan hem hooguit verwijten dat hij wat laat met zijn waardering kwam, pas nadat de meeste andere critici hun bewondering voor Slauerhoffs talent hadden geuit. Slauerhoff publiceerde immers

al vanaf 1919 zijn verzen en toch nam Dirk Coster maar twee gedichten van hem op in zijn bloemlezing *Nieuwe geluiden* (1924). Slauerhoff zelf was hier overigens zeer content mee. 'Het deed mij plezier,' vertrouwde hij vriend Houwink toe (Hazeu 1995: 199). Maar Marsman vond het níet kunnen dat Dop Bles[x] er meer had dan Slauerhoff. Coster verweerde zich tegenover Marsman in een brief van 4 september 1924: 'Nu reeds, Sept. 1924, zou ik Slauerhoff evenveel verzen toekennen als aan Bles, maar in Nov. 1923 [bij de samenstelling van de bloemlezing, Slauerhoffs debuutbundel *Archipel* stond op verschijnen - H.A.] was de situatie enigszins anders. - Daarbij kwam het miserabele praktische bezwaar dat ik de Lesbische verzen[xi], die ik vanaf de verschijning in 't *Getij* als zijn sterkste uiting beschouw, niet meende te kunnen opnemen in een bundel die voor een groot publiek bestemd is.' (Coster 1961a: 232) Coster noemt dat een praktisch bezwaar, maar het lijkt me eerder een bezwaar van morele aard. Hiermee is de ethisch-moraliserende praktijk van Costers kritiek goed geïllustreerd.

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

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

11.2.2 Tot nadere kennis van de zendeling Coster

De jongeren van De vrije bladen verwierpen de manier waarop Coster literatuur benaderde. Coster, in de samenvattende woorden van Oversteegen (1978: 119), veralgemeniseerde de inhoud van een besproken boek 'tot een (moreel) probleem waarmee volgens Coster alle lezers te maken hadden. Auteur en werk zijn slechts

een aanleiding.’ Ook Slauerhoff stak zijn mening niet onder stoelen of banken. Dat bleek wel uit ‘De zendeling in zijn Hof’. Tot nadere kennis van den criticus Coster’, dat hij publiceerde in *Den gulden winckel* van 20 april 1929. Hij afficheert hem als een zendeling die alleen nog maar voor eigen parochie preekt. Vroeger mat hij zich nog wel eens een oordeel over serieuzere literatuur aan.

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

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

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

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

Coster betreurt het dat de menschen elkaar zoo slecht begrijpen en leed veroorzaken [...]. Maar dit komt, zegt hij: ‘...als gevolg van het feit dat de wetten van de ziel ons onbekend gebleven zijn, veel meer onbekend dan de wetten der

natuur'. En dat zal, hoop ik, ook wel zoo blijven, Freud c.s. ten spijt. Wat, wil men de ziel ook al wetten gaan geven, dat is toch de constitutioneele neiging te ver gedreven. Als er een ziel is, dan zal toch zeker haar voornaamste kenmerk zijn dat zij zich aan alle ijking, alle wetmatigheid onttrekt en haar eigen leven leidt? Coster is blijkbaar voor een mensheid:

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

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

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

Slauerhoff betreurt het dat men zo veel zag in een figuur als Coster, dat hij door velen als een leider werd gezien, terwijl hij altijd 'min of meer vaag bleef'. Hij zegt het een bespreker in *De groene Amsterdammer* na, 'dat Coster vleesch noch visch was'. Hij ziet daarom een parallel tussen Coster en Hitler - het is, zoals

gezegd, mei 1931, Hitler is nog geen rijkskanselier. 'Ook om Coster (en [Just] Havelaar) verzamelden zich na den oorlog vele lieden, die niet wisten wat ze wilden en die toch behoefte hadden aan een soort verband, een beweging, een richting.' En het waren voornamelijk de 'schoonheidzoekende godsdienstigen, de schoonheidschuwende kunstliefenden en agnostici' die naar zijn Stem luisterden. Maar na een paar jaar zag de 'artistieke vleugel' dat 'Coster keer op keer de plank missloeg': 'Hij verhief tot grootheden auteurs, die juist waren begonnen te stamelen, geprononceerde talenten liet hij jarenlang links liggen. [...] Dit heeft hem bij de literatoren veel kwaad gedaan.'

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

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

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

Al zijn de portee van zijn kritiek en de naam van het medium waarin ze verschijnt niet van het gewicht als dat van Ter Braak of *De vrije bladen*, toch is het, achteraf, interessant om Slauerhoffs opinie te vergelijken met die van de andere opponenten. Zo deelt hij Ter Braaks kritiek dat Binnendijk epigonen brengt, maar hij betoont zich tevens een bewonderaar van Coster door de *Nieuwe geluiden* zo

te loven. Zo ver ging Ter Braak zeker niet. Slauerhoff vindt voorts Binnendijk 'in schijn modern maar in werkelijkheid conservatief en voorzichtig'. *Prisma* draagt een 'conservatief karakter'. Verder verwijt hij de poëzie van de jongste dichters die opgenomen zijn, Chr. de Graaff en Martin Leopold, een 'evenwichtigheid en schoonheid', zodat ze wel 'klassiek' is maar 'zonder ooit jong geweest te zijn'. Slauerhoffs kritiek bevat verder een persoonlijke aanval op de samensteller: is deze bloemlezing, zo vraagt hij zich af, 'niet een uitvloeisel van den lust van Binnendijk, om ook iets in de literatuur te doen, waartoe zijn eigen creativiteit niet bij machte is?' Nee, *Prisma* heeft maar één verdienste:

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

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

11.2.4 Slauerhoff de '*bloedbedropene*'

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

geen meeslepend gezag en als literator is hij zelfs niet gelukt. En hij besluit: 'Ziet men het gevaar van iemand, die [...] onder 't mom van geestelijke voorlichting de grieven van het eigen gemoed lucht?

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

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

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

In een Naschrift gaat Coster nog in op Slauerhoffs uitvoerige kritiek (in de *NAC*

van 16 en 23 mei 1931) op Coster als schrijver en leider (hierboven besproken): de man die deze, die zulk soort stukken schrijft, wreed en gluiperig van geest, met een soort van lamme, lijmerige treiterzucht, met slinksche en brutale verdraaiingen der eenvoudigste realiteit, positieve leugens soms, en bovendien (het meest onvergefelijk!) van een klein-burgerlijke zeurigheid.

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

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

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

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

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

Slauerhoff had zijn best gedaan zijn dichtersbekendheid streng gescheiden te houden van zijn beroep. Zo zag hij er steeds op toe (soms echter vergeefs) dat er

in personalia geen gewag werd gemaakt van het feit dat hij scheepsarts was en in China reisde. Nu zijn beroep voor ieder bekend was, probeerde hij te redden wat er te redden was: 'Dirk Coster vindt ook al niet goed, dat ik vaar. Maar aan wal mag ik ook niet blijven. Waar moet ik dan naar toe? Naar de maan?'

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

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

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

11.2.5 Uren met Dirk Coster: van geestelijk leider tot colporteur

Inmiddels is ook Du Perron in het geweer gekomen, zijn schotschrift is in 1932 in afleveringen in de eerste jaargang van *Forum* gepubliceerd en omdat er aanvankelijk geen uitgever zijn vingers aan wilde branden verschijnt het pas voorjaar 1933 in boekvorm. Uren met Dirk Coster is Du Perrons persoonlijke afrekening met de criticus van *De Stem* en, in bredere zin, met een bepaald soort literatuur. Hoewel Du Perron zich met Ter Braak verzette tegen een autonomistische poëzieopvatting, zoals Binnendijk en Nijhoff die voorstonden, en een poëzie beleed die haar fundament in een levensbeschouwelijk beginsel had

(de bekende 'vorm-of-vent'-kwestie), onderscheidt hij zich van Costers literatuuropvatting, die immers ook het levensbeschouwelijke element als bepalend criterium hanteerde, hierin dat de schrijver niet aan vooraf gestelde ethische normen behoeft te voldoen. De dichter hoeft niet een goed mens te zijn om goede poëzie te kunnen schrijven. Het sprekende en meermalen gebruikte voorbeeld werd Slauerhoff.

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

Het betekende wel het eind van Slauerhoffs publicaties in *De stem*. Van Coster kwam hij er natuurlijk niet meer in. Zijn laatste gedicht en boekbesprekingen staan in de jaargang 1929. Alleen in januari 1936 verscheen er nog één vers ('Dorp aan zee') en een beschouwinkje (uitgerekend over de door Coster zo bewonderde Dostojevski). Maar vanaf 1931 schreef Slauerhoff wel geregeld in de tweede helft van *De Stem*: in Anthonie Donkers *Critisch bulletin*. Die had er, hoewel een geestverwant van Coster en meerdere keren in het voetspoor van zijn geestelijk leider een beschimper van Slauerhoffs vermeende levenswijze, kennelijk toch geen bezwaar tegen. Net zomin Slauerhoff er bezwaar tegen had zijn boekbesprekingen af te staan aan een man als Donker, die hij te pas en te onpas alleen maar ironisch kon beschrijven en die hij meermalen (onder andere in de *NAC* van 17 juni 1933) 'de paladijn' van Coster noemde. Ik heb er in de correspondentie van Coster geen bewijs voor gevonden, maar het kan niet anders dan dat die tandenknarsend toezag hoe de naam van de 'bloedbedropene' telkens

weer op het omslag van *zijn* tijdschrift verscheen. Eerlijkheidshalve moet ook worden erkend dat Coster in de herziene en uitgebreide vierde (1932) en vijfde (1941) druk van *Nieuwe geluiden* niets heeft teruggenomen van zijn grote waardering voor Slauerhoffs poëzie. Wel dichtte hij hem, kenmerkend voor de persoonlijk-moralistische kritiek die Coster voorstond, een 'zwakke en trouweloze natuur' toe.

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

11.3 Slauerhoff tegen de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde

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

tot een protestactie onder auteurs in de landelijke pers leidde (Van den Braber 2002: 319-321).

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

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

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

Het is een lichtvoetig schertsend stukje, waarin hij zich verbaast over het bestaan van zo'n instelling als de Maatschappij. Enerzijds, schrijft Slauerhoff, is letterkunde een liefhebberij, zoals bijvoorbeeld hengelen. En inderdaad, er zijn hengelaarsbonden. Maar net zomin als ik erover denk mij bij zo'n vereniging aan te sluiten (hoewel ik graag hengel), denk ik erover lid te worden van de

Maatschappij voor Letterkunde. Aan den anderen kant is letterkunde een passie, en een van de slechte soort, een die haar slachtoffer maatschappelijk benadeelt en soms ten verderve voert. En organiseeren drankzuchtigen zich in een vereeniging? Neen toch! Ja, in verkapten vorm, het heet dan kegelclub of leesgezelschap. Maar niet 'Maatschappij voor Letterkunde'. O neen.

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

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

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

genoegen een prijs te hebben ontvangen voor zijn literair werk – de tweede (en laatste) in zijn leven – hem snel een wrange bijsmaak hebben gegeven. Want in het rapport van de jury stond expliciet dat ze lang gearzeld had vanwege het feit dat ‘Slauerhoff’s uitdrukkingwijze [...] zoo bij uitstek onverzorgd’ is. ‘Ook in *Soleares* bedreigen talrijke onverzorgdheden met hun te lichtvaardigen luim de dichterlijke waarde’. Dat de kern van zijn poëzie niet verstaan wordt, ligt volgens de jury aan Slauerhoff zelf. Het komt door ‘bovengemelden luim’. Maar het ligt ook aan ‘een zekere afficheering van zichzelf als rusteloos zwerver’. Maar wie het werk van Slauerhoff, ‘dezen vruchtbaarsten der jongere dichters’, steeds gevolgd heeft, ‘zal zich gewonnen verklaren voor de nog slechts door den dichter zelf miskende levensernst dezer poëzie’.**[xvii]** Gelukkig zijn er nog jury’s om de dichter op de ernst van zijn poëzie te wijzen, die hijzelf natuurlijk nog niet zag. In die jury zaten onder meer Martinus Nijhoff en Dirk Coster.

11.4 *Slauerhoff spotdichter*

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

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

Het eerste gedicht, ‘Pelgrimstocht’, uiteraard een sonnet, beschrijft, geheel naar

Slauerhoffs werkelijkheid, een tocht in de Ardennen. Met zijn toenmalige verloofde Truus de Ruyter had hij in de zomer van 1921 een weekje vakantie gevierd in het geliefde en aanbeden landschap van Tachtigers als Kloos en Van Deyssel. En Perk. De twintigjarige bleke dichter, die opviel door zijn zijge vlassige baardje, bivakkeerde er ooit, in de zomer van 1879, met zijn ouders en zus. In La Roche ontmoette hij de Engelse dandy-dichter Oscar Wilde (Van Poucke 1994: 26-32). Maar helemaal van zijn stuk raakte hij door de ontmoeting met het meisje Mathilde Thomas, op wie hij verliefd werd en door wie hij zich tot een zeventigtal sonnetten liet inspireren die voor het merendeel de Ardennen tot décor hebben.

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

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

ontluistering van het heilige land van Tachtig is compleet, het ligt in al haar naaktheid teruggeworpen als niet meer dan een décor, een decoratie van bordkarton, versiering.

Op 'Pelgrimstocht' volgde nóg een gedicht waarin Perk het moest ontgelden. Het heet 'Palinodie', dat is een gedicht waarin een gedane beschimping herroepen wordt. Hierin zal dus de in 'Pelgrimstocht' geformuleerde bespotting van Perk wel herroepen worden.

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

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

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

NOTEN

- i.** Zie hoofdstuk 10, noot 26, voor een nuancering van Van den Berghs belang.
- ii.** In een rede te Utrecht gehouden, gepubliceerd in Den gulden winckel van 20 oktober 1925.
- iii.** Querido en A.M. de Jong, beiden socialistische, geëngageerde schrijvers, zouden naar aanleiding van de kritiek van Marsman en andere jongeren een jaar later, in 1927, het socialistische literaire tijdschrift Nu oprichten, waarin zij de toenmalige literatuur verweten dat ze wereldvreemd en esthetisch was ingesteld en geen contact onderhield met eigen tijd en volk; ze gingen onder meer tekeer tegen hun criticasters rond de kring van De gemeenschap en De vrije bladen. Die, onder meer Marsman, Ter Braak, Kelk, Van Wessem, Lichtveld, Binnendijk en Engelman, sloegen op hun beurt terug met de brochure aNti-schUnd (1928). Sommigen hieven een wel heel schelle stem tegen beide redacteuren van Nu aan (Van Wessem: “Nu” is een “smerig” tijdschrift’ [p. 20] en Lichtveld [Albert Helman] zit met zijn kritiek op Querido tegen het antisemitische aan [18]).
- iv.** Bij Van Wessem staat ‘metereologie’ maar ik gebruik de meer gebruikelijke term ‘meteorologie’.
- v.** De Vries verliet Het getij niet maar was wel van stonde af aan betrokken bij de oprichting van De vrije bladen.
- vi.** Perk schrijft in het 71ste en op een na laatste sonnet uit de Mathilde-cyclus (‘Δεινὴ Θεοῦ’): “Schoonheid, o gij, wier naam geheiligd zij, / Uw wil geschiede; kóme uw heerschappij; / Naast u aanbidde de aard geen andren god!” (Perk 1980: 153).
- vii.** Keuls zou ook later, in 1934, een steen des aanstoets zijn voor Slauerhoff, die het niet kon verdragen dat Forum-redacteur Victor van Vriesland deze dichter in Forum liet publiceren (Hazeu 1995: 629).
- viii.** Gerardus Anne van Klinkenberg, dichter en scheikundige, vriend van Marsman, zag zijn gedichten sedert de tweede jaargang in De vrije bladen gepubliceerd. Van hem zijn de bundels Cactus (1932) en Tusschen sterren en steenen (1946).
- ix.** Iets meer informatie, alsook een aantal geciteerde strofen uit genoemde ‘Ode’ van Slauerhoff, geeft W. Blok in zijn studie naar Boutens’ Strofen uit de nalatenschap van Andries de Hoghe (Blok 1983: 38-39, noot 10).
- x.** Dop Bles (1883-1940), dichter uit de stal van Coster. Deze boekhandelaar en vriend van Mondriaan schreef onder meer de modernistische Parijsche verzen (1923). Coster beloonde hem in zijn bloemlezing met liefst vijf verzen (even veel als Bloem; A. Roland Holst en Nijhoff moesten het ieder met twee minder doen;

zeven gedichten was het hoogst, een aantal dat alleen voor Werumeus Buning, Moens en Van den Voorde was weggelegd).

xi. Coster doelt op de in de jaargangen 1921 en 1922 van Het getij verschenen gedichten 'Aan Astarte' (Vg 123) en 'Offerande' (124) die Slauerhoff publiceerde onder de titel 'Maagden I-II', voorts 'Sirenen [II]' (55), 'De vluchteling' (104) dat gepubliceerd werd onder de titel 'Contes cruels I', en ten slotte 'De vriendinnen I-III' (138-141) die onder de titel 'Maagdenliederen' verschenen.

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

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

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

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

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

xvii. In: *Handelingen en levensberichten van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden*. E.J. Brill, Leiden 1934: 76.

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

Van ellende edel ~ Recapitulatie

H.G. Aalders



Van ellende edel
De criticus Slauerhoff over het dichterschap

ROZENBERG

12.1 Inleiding

In dit hoofdstuk maak ik een balans op van de belangrijkste versexterne poëtische opvattingen van Slauerhoff, zoals ze in de hiervoor beschreven stukken zijn uitgelicht en behandeld. Hoewel Van den Akker (1985: 18-35) in zijn studie over Nijhoffs versexterne poëtica onderscheid maakt tussen expliciete en impliciete opvattingen, lijkt me dat in het geval van Slauerhoff een weinig bevredigend onderscheid. Onder expliciete versexterne opvattingen verstaat Van den Akker kritische en reflecterende literatuuropvattingen van de dichter die hij buiten zijn poëzie heeft verkondigd. In aflopende volgorde van belang kunnen die opvattingen geuit zijn in manifesten, essays, kritieken, correspondentie, interviews, lezingen en herinneringen van derden. Overigens schaarft Van den Akker het poëtische verhaal ook onder de (expliciete) versexterne poëtica (id.: 20), maar ik zou in het geval van Slauerhoff de versexterne poëtica willen opsplitsen in een categorie voor het kritisch proza, en een voor het verhalend proza, in welke laatste categorie naar mijn mening het poëtische verhaal van Slauerhoff thuis hoort. De categorie van het verhalend proza blijft in deze studie buiten beschouwing.

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

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

Vervolgens noemt Van den Akker het, moedwillig of niet, níet noemen van andere

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

Maar wat betekent dat nu voor Slauerhoff? Wat kan het ons zeggen dat hij vrijwel nergens gewag maakt van Byron? Betekent dat, dat hij een voor hem belangrijke auteur voor de buitenwereld verzwijgt? Toch niet, want als hij Byron dan eens noemt, doet hij het in negatieve zin. Niettemin werd deze figuur, dit boegbeeld van de romantische literatuur, door vele tijdgenoten van Slauerhoff als diens archetype gezien. Zijn de trotse ballingen die Byrons lange verzen bevolken, en die een Naamloos Duister Geheim met zich meedroegen en de samenleving met zijn institutionele onderdrukking en wreedheid honend de rug toe keerden, zijn dat dezelfde ballingen als die in Slauerhoffs verzen rondzwerven? En zo ja, wat betekent dat dan? Althans, wat zegt het ons dat Slauerhoff zich nergens over Byron uitlaat? Laat hij het na, omdat hij anders mensen op het idee van thematische navolging zou brengen?

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

En dit onderscheid tussen expliciete en impliciete versexterne poëtica schiet mijns inziens met name tekort bij een dichter als Slauerhoff, die er geen vastomlijnd poëticaal program op nahield, maar eerder bij gelegenheid en op een vaak omschrijvende, niet-systematische wijze zijn literaturopvattingen tussen de regels van zijn betoog verwoordde. Hoe minder expliciet een dichter zich uit, hoe

groter het belang van de interpretatie van zijn woorden wordt. In de praktijk wordt in het geval van Slauerhoff het aanbrengen van een scheiding tussen expliciete en impliciete versexterne uitspraken daarom kunstmatig en onvoldoende door argumenten onderbouwd.

12.2 *Plaatsbepaling: de identiteit van de dichter*

Het eerste wat opvalt met betrekking tot zijn versexterne poëtische opvattingen zijn Slauerhoffs literaire voorkeuren en antipathieën. Zorgvuldig koos hij zijn onderwerpen uit. Misschien kun je die voorkeur impliciet noemen omdat ze blijkt uit de keuze en niet door de auteur met een geëxpliciteerd doel gebracht wordt. Wat in ieder geval treft is Slauerhoffs voorkeur voor de Franse literatuur van het fin de siècle, met name die van Laforgue, Rimbaud, Corbière en Verlaine (aan welke laatste hij overigens geen portret, essay of kritiek wijdde), en voor Rilke. Overigens werd al door de contemporaine kritiek opgemerkt dat zijn poëzie hierdoor beïnvloed was. Van Eyck wees erop dat meer dan zijn voorgangers, dat is de generatie van na 1905 (te weten Bloem, Roland Holst, Van Eyck zelf en Gossaert), Slauerhoff zelf schatplichtig is aan Baudelaire, Corbière, Rimbaud, Verlaine en Laforgue (Kroon 1982: 112). Meer specifiek geldt zijn voorkeur de poètes maudits, dat wil zeggen de jong gestorven, door de samenleving miskende of uitgestoten, deels door eigen schuld gezonken, in de vorm van hun poëzie rebellerende dichters met een hang naar de ruimte (zwerven) en het verleden. 'De paria is tevens uitverkorene, van ellende edel', zegt hij over Corbière. Slauerhoffs woordgebruik is, met betrekking tot dit gilde van gedoemde dichters, ontleend aan de familieband: 'familie' (Corbière), 'broeders' (Rimbaud), of aan een geheime orde: 'beroepsgeheim', 'tovercirkel'.

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

de rug toe en slaat aan het zwerven.

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

We zien dus met name de Franse invloed bevestigd in zijn kritisch werk. Die is trouwens des te opmerkelijker waar collega-dichters als Marsman en Van Ostaijen de moderne Duitse expressionisten lezen. Wat de Nederlandse literatuur betreft heeft hij nergens zo duidelijk zijn bewondering voor Herman Gorter uitgesproken als in zijn stuk over het vrije vers: 'Gorter was de eerste die zeggen kon wat hij wilde, zonder verandering van dat bedoelen te hoeven te lijden, terwijl het gezegde, liever gezongene, zoo zuiver en onschuldig van voornemen bleef als kinderwoorden. Dat dit gebeurde ondanks zijn klassieke tradities, daartegenin, het is een wonder waarvoor wel gedankt mag worden in groot ontzag'. Die bewondering voor Gorters sensitieve verzen en voor het werk van Leopold, Boutens en Roland Holst, in combinatie met de expliciete verwerping van andere Tachtigers en Verwey, verraadt een impliciete voorkeur voor de symbolistische poëzie, waarvan de typisch Nederlandse variant door Anbeek (1999: 81) als 'stemmingssymbolisme' is omschreven.

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

Een lange rode draad door Slauerhoffs schrijverbestaan vormt zijn strijd tegen epigonisme. Het is al aanwezig op de universiteit (zie zijn intreestuk in *Propria cures*) en opnieuw haalt hij het onderwerp van stal in een protest tegen de *Vrije*

bladen-redactie van 1925. Impliciet is dat dus een verdediging van het oorspronkelijkheids criterium. Slauerhoff loopt met zijn anti-epigonisme ruim vooruit op de *Prisma*-discussie van 1930.

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

12.3 *Vorm*

12.3.1 *Vóór het vrije vers*

In weerwil van andere geluiden met betrekking tot Slauerhoffs versbehandeling (zie onder andere hoofdstuk 7.3.2), moet gezegd worden, hoe voor de hand dat ook mag liggen, dat Slauerhoff zich in zijn kritieken en essays laat zien als een aandachtig poëzielezer met grote belangstelling en zorg voor de vorm van het vers. Meer in het bijzonder heeft Slauerhoff zich in een aantal artikelen een voorstander van het vrije vers betuigd. Hij is alert op de speciale versvorm in zijn stukken over Mallarmé en Laforgue. Ook zijn stuk over het vrije vers in Frankrijk en Nederland, bedoeld om er een mondelinge discussie in de kring van *De vrije bladen* mee uit te lokken, verraadt een grote belangstelling en waardering voor de vorm waarin poëzie gegoten wordt. Hij heeft zich daarin begaan getoond met de taalmiddelen die de dichter ter beschikking staan. Dat betekent niet dat hij zichzelf wel eens tegenspreekt. Zo is in tegenspraak met de opvatting van Slauerhoff dat poëzie onbewust ontstaat, de constatering dat volgens hem de keuze voor een bepaalde versvorm, een bepaald ritme, metrum of prosodie weloverwogen en dus bewust geschiedt. Slauerhoff betoonde zich rond 1924 een voorstander van het Frans georiënteerde vrije vers, mits het voldeed aan een paar wetten. 'De voordelen van het vers libre zijn groot en bevrijdend. Vooreerst mag nu, zonder tot anarchie te vervallen, met de oude onredelijke prosodiewetten voorgoed gebroken worden, voor zover er nog rekening mee gehouden wordt.' In Nederland brak de ware versbevrijding door met Gorters *Verzen* van 1890: simpele verzen, sensitief, absoluut persoonlijk. 'Het vreugdevolle feest van het vrije vers: de onbedwongen paring van de eigen gevende stilte met het eigen nemende woord, veilig voor mededinging van het verworven-vreemde onder het geleide van het zuiver-afzonderlijk zelfzijn.' Gorters verzen 'zijn in het Hollands de Nieuwe Wereld van het Vrije Vers! [...] Was Mei het grote schone eiland dat voor de onbekende kust lag, hier zijn we in de nieuwe wereld van de onbegrensde versmogelijkheden.' Hij waardeert op dit punt Gorter even hoog als Rimbaud. Met

zijn mening dat de vorm zich naar de inhoud moet richten, bekent Slauerhoff zich als een aanhanger van de poëtica van de adequate vorm.

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

12.3.2 *Tegen gebonden en strofische poëzie, het sonnet*

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

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

Wat betekenden deze opvattingen nu voor Slauerhoffs eigen verspraktijk? Feit is dat hij het klassieke metrische vers niet heeft afgezworen. Integendeel. Hoewel

hij vrije verzen heeft geschreven, kon hij het niet laten zijn versvoeten te tellen. Weliswaar hebben de versregels verschillende lengtes, maar niettemin zijn ze in de meeste gevallen metrisch. Ook was hij een te grote liefhebber van het enjambement om het ten gunste van het vrije vers te laten vallen. Helemáál vrij zijn zijn verzen nooit geworden.

Ook uit andere formuleringen dan de in deze paragraaf aangehaalde blijkt dat Slauerhoff een aandachtige poëzielezer was als het aankwam op klank, ritme en andere vormaspecten. Zo schrijft hij over Rilke: 'Door zekere rangschikking in telkens verruimde betekenis, weet Rilke zijn woorden te ont-aarden, door zijn versbeweging en klankwerking het bovenzinnelijke bij te brengen, ook door associaties tussen de zintuigen: zien en horen het meest, reuk maar zelden. [...] Zo heeft hij bereikt waarnaar hij het liefste streefde: het vormen van iets dat overblijft, onveranderlijk, onafhankelijk, een schoon en sterk ding.' Tegenover Rilkes fraaie versbeweging en klankwerking staat Verweys weerbarstige poëzie, vol ideeën en gedachten maar ontluisterend kaal qua vorm: 'Alles bij Verwey heeft zoiets stroefs, stijfs, terughoudends. En de bekommering om de baring der idee moet de bezorgdheid om de welschapendheid zijner verzen wel teruggedrongen hebben. Het ontembare (begeerenswaardigste!) ontvluchtte bij hem, alleen makke rijdieren bogen voor zijn Geest en werden spoedig tot tamme telgangers, voor snelsten gang een korten galop, dragend de ernstige doch zelden bevallige edelvrouwen der Verweysche gedachte.'

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

12.3.3 *Poëtica van de adequate vorm*

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

12.3.4 *Afwijzing van éloquence en harmonie*

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

Harmonie als onderdeel van een juiste prosodie wees Slauerhoff eveneens af, want waarop berust harmonie? 'Op goed gebalanceerden klank, op een kalm uitwerken van de dichterlijke gedachte, op de routine van de "groote periode" van "keer en tegenkeer". Allemaal middelen die uitwendig blijven, met geduld en vlijt te bereiken zijn.'

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

12.4 *Thematiek*

12.4.1 *Een demon bestiert de dichter*

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

sterk beïnvloed door Stefan Zweig.

12.4.2 *Literatuur is een levenskwestie*

Hoewel de biografie van een dichter voor Slauerhoff wel degelijk van belang is, voor zover zij bepaalde aspecten van het werk kan belichten, blijft het werk belangrijker dan de biografie. Niettemin zijn die twee, leven en werk, onverbrekkelijk met elkaar verbonden. Zozeer dat het werk van de dichter een levenskwestie voor hem is, een reden van bestaan, ja zelfs de enige reden van bestaan. Literatuur is geen bijzaak maar van levensbelang, schrijft Slauerhoff in zijn stuk over Corbière. Zonder literatuur geen leven. Het is alles of niets, gehele overgave of helemaal niet. Ook voor Slauerhoff zelf is de literatuur geen liefhebberij maar een passie, en wel een die haar slachtoffer maatschappelijk benadeelt en soms ten verderve voert. 'En als het een liefhebberij was of werd, wat ik wel eens hoop (hoewel ik er liever radicaal van af zou komen; maar er zijn nog geen ontwenningkuren voor letterkunde uitgevonden, zoals voor alcohol of morfine en cocaïne), dan zou ik toch niet lid van een liefhebberijvereniging worden' (tegen de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde). Met betrekking tot Rilke geeft Slauerhoff nog een andere uitleg aan de opvatting dat literatuur een levenskwestie is: 'Uiting geven is de machtigste manifestatie van het leven ("Gesang ist Dasein")'. Hier betekent het, dat poëzie doet leven, de dingen tot leven brengt.

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

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

12.4.3 *Zelfverlies en overgave*

Zelfverlies is een voorwaarde voor goede poëzie: 'Uit deze doordringing, dit stoutmoedig verlies van zichzelf, worden fijngevormde sterke verzen gewonnen' (Rilke). En in 'Over het vrije vers' zegt hij: 'Het enige dat nodig is, is de vertrouwelijke overgave, waarin de dichter die werkelijk vrij is niet terugschrikt, ook voor de onverwachtste verschijningen niet, waarin de vrije nú zich machtig moet laten worden, zonder de kleinmoedige aarzeling die heet van zelfkennis te getuigen, dan zich moet laten vernederen, zonder verzet van het aangerande zelfgevoel, beurtelings ontzaglijk voor het grote, liefelijk-nederig voor het geringe.' In dezelfde verhandeling wordt Gorter geprezen omdat hij zoveel van zichzelf gaf: 'Maar wie alleen denkt aan willen geven, aan anderen geven, ontvangt veel. Want vele, talrijker dan de alleen-eigene, zijn de gevoelens en vermoedens die zich willen laten nemen om weergegeven te worden. Hij die zo weet te kunnen geven, denkt niet aan zichzelf, en geeft zich toch geheel en daardoor alles; en met al wat hij in zich ontving. Dit in grote liefde, zuivere zelfzucht en open vrijheid. Deze gedachte heeft alleen Herman Gorter gewaagd te behouden. Ik weet geen andere van onze dichters die deze drie heeft bezeten en gegeven, ook niet in mindere mate. (Of het moest Leopold zijn met zijn grote schuchterheid, verdiepte zelfzucht en vrijheid ondanks de tucht van het vastgehoudene.)' Hoorbaar is bij Gorter 'de vertrouwelijke overgave aan de liefkozingen van het gemoed'.

12.4.4 *Dichten: ervaring, doorleving, nabetrachting, of toch een onbewust proces?*

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

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

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

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

12.4.5 *Individu en oneindigheid*

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

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

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

12.4.6 *Poëtische betekenis van poëzie*

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