

# Van ellende edel ~ Stéphane Mallarmé: mysterieuze hersenspingsels en het vrije vers

H.G. Aalders



Van ellende edel  
De criticus Slauerhoff over het dichterschap

ROZENBERG

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

staande symbolist.

## 3.1 Schrijven voor *Propria cures*

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

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

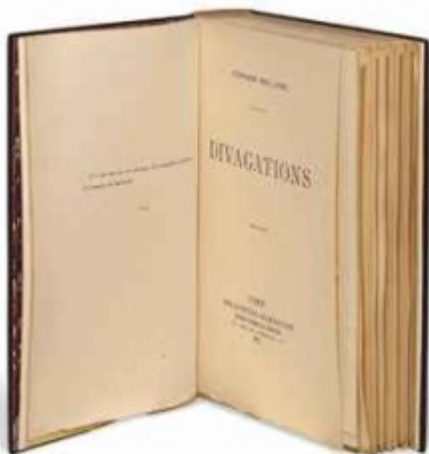
Sinds 2 maart van dat jaar publiceerde hij met enige regelmaat in *PC*. Daarvoor,

vanaf februari 1917, had Slauerhoff, die geen corpslid was, alleen nog maar in de jaarlijkse studenten Almanakken gestaan. Maar het weekblad *PC*, waarin bijna uitsluitend corpsleden publiceerden, had een groter lezerspubliek en verscheen natuurlijk veel vaker.

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

### 3.2 Mallarmé's hersenspingsels

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



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

uitspraken luidt, opgetekend in een brief aan Verlaine: 'j'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste [...]. Quoi? [...] un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hazard, fussent-elles merveilleuses... J'irai plus loin, je dirai: Le livre persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un' (Mallarmé 1998: 788). De ambitie om de waarheid van de wereld

in één boek te vangen bleef steken in talloze (deels cryptische) aantekeningen. *Divagations* beschouwde hij dus slechts als 'un recueil des inspirations de hazard, fussent-elles merveilleuses'.

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

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

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

### 3.3 *Slauerhoffs bespreking van Divagations*

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

Opvallend is de kleur zwart waarmee hij de verzamelde stukken van Mallarmé kenschetst. De vergelijking met edelstenen wordt doorgetrokken: ‘de omsloten diamanten glanzen zwarter, dan zij waterhelder schitteren’, ze ‘dragen nachtelijk licht’, ze worden door de lezer ‘uit hun donker’ gelicht en het zijn ‘zwarte crayon teekeningen van zeer verwarde streeping’. ‘Ze moeten beschouwd worden als een zwart bosch’, ‘een doolhof’, ‘zwartglanzende vlakken’, ‘een somberder gebeuren’, ‘hier dolen zwarte gestalten in zwarter donker’. Hun zwarteheid duidt dus behalve

op hun ondoordringbaarheid ook op een zekere mate van droefheid en melancholie: Slauerhoff constateert dat de stukken van Mallarmé alleen 'soms bij een geluk in een floers van schoone droefgeestigheid' te zien zijn.

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

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



Stéphane Mallarmé (1842  
- 1898)

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

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

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

Ook het prozagedicht '*Plainte d'automne*' (id.: 84-85) bewondert hij, onder meer omdat er 'een ontroering van gewone menselijke proporties' in te vinden is. En om dat aan te tonen geeft hij een citaat, zonder er commentaar aan toe te voegen:

‘L’orgue de Barbarie, dans le crépuscule du souvenir, m’a fait désespérément rêver... Je la savourai lentement, je ne lançai pas un sou par la fenêtre de peur de me déranger et de m’apercevoir que l’instrument ne chantait pas seul.’**[x]** Overigens heeft Slauerhoff zelf vele ‘herfstklachten’ geschreven. Zijn verzamelde gedichten tellen alleen al zestien verzen waarin de herfst in de titel figureert. Hij had, net als Jacques Bloem, een voorkeur voor het seizoen van het verval.

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

Het is mijns inziens van grote betekenis dat Slauerhoff deze poëtische tekst van Mallarmé op zo'n jonge, maar des te meer ontvankelijke leeftijd leest. Het kan niet anders dan dat althans varianten van deze poëtica, die ik in dit verband zou willen aanduiden met de 'poëtica van de versbevrijding', deel zijn gaan uitmaken van Slauerhoffs eigen poëtica. We zullen dat wat zijn versexterne poëtica betreft het duidelijkst zien in zijn essay 'Over het "vrije vers" en versbevrijding in het Nederlandsch' uit 1924 (zie hoofdstuk 10), waarin ook Mallarmé terugkeert, en in zijn Corbière-stuk van een jaar later (zie hoofdstuk 7).

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

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

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



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

### 3.4 Conclusie

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

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

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

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

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

## NOTEN

- i.** Opmerking van Slauerhoff (1983a: 48). Noch de Pléiade-uitgave van 1950, noch de nieuwste, tweedelige van 1998-2003 (3500 pagina's) vermeldt oplagecijfers van Mallarmé's uitgaven, laat staan een beschrijving van het uiterlijk, zoals Slauerhoff die geeft (zie de eerste alinea van § 3.3).
- ii.** Letterlijk schreef hij: 'dat dit zwaar-op-de-handsch en in resultaten ook zeer magere, knutselig gedoe totaal niets heeft te maken met de literaire kunst, zoals wij die beoefenen; en dat ik Mallarmé niet vind wat men een Meester, maar alleenlijk wat men een zoeker noemt.' (Kloos 1891: 85)
- iii.** Boeken had Mallarmé in Latijnse versregels geïnviteerd voor een bijdrage in De nieuwe gids, waarop Mallarmé op 6 april 1896 enthousiast antwoordde: 'Je réponds en humble Français, parceque vous le lisez, à votre admirable missive en latin, qui fit ma joie et me semble encore le parchemin d'admission dans un Ordre mystérieux et ancien : un peu, attendu qu'il s'agit de devenir votre collaborateur.' Mallarmé bood een paar gedichten en een 'série en prose' aan maar tussen maart en oktober 1896 verbleef De nieuwe gids in een stilzwijgende lethargie, waardoor een unieke mogelijkheid aan de neus van het tijdschrift voorbijging (citaten Mallarmé uit catalogus 33 [z.j.], handschriftnummer 20, van antiquariaat Fokas Holthuis in Bommel).
- iv.** Van Halsema toonde door bestudering van Leopolds bronnen aan, dat deze Mallarmé niet alleen goed gelezen had maar ook stof uit diens werk ontleende voor zijn eigen werk (Van Halsema 1989: 91-94; 245-280; 330-340).
- v.** Hoewel Boutens' mystiek-wijsgerige levensgevoel vooral gevormd is onder invloed van Plato en de Bijbel, en hoewel Blok zich in zijn studie over de strofen van Andries de Hoghe (1983: 226) niet uitlaat over enige directe relatie met de Franse symbolisten, zijn er volgens Peperkamp (in idem 1997: 4,10 en Nap 1993: 16) toch wel directe invloeden in zijn werk van Mallarmé aan te wijzen.
- vi.** Van de Woestijne vond een geestelijke voedingsbodem voor zijn werk in het Franse symbolisme, vooral bij Baudelaire, Verlaine en Mallarmé, betogen zowel Van de Woestijnes biograaf P. Minderaa (1942) als Anne Marie Musschoot (1999: 9).
- vii.** Nijhoff rekende Mallarmé tot de allergrootste dichters en, zoals Van den Akker in zijn proefschrift liet zien, incorporeerde hij bepaalde literatuuropvattingen van Mallarmé in zijn eigen poëtica (Van den Akker 1985: 140; dl.ii: 46). Waar het zijn verspraktijk betreft lijkt de invloed van de poolreiziger naar het poëtisch-absolute, voor een deel athans, aanwezig in 'Het lied der dwaze bijen' (Wenseleers 1966: 111 en Van den Akker 1984: 79).

**viii.** Van Ostaijen, die in zijn beschouwend werk weliswaar niet vaak naar Mallarmé verwijst, werd door de in dit opzicht invloedrijke Sötemann (1984: 442) ingedeeld bij de autonomistische of zuivere poëtica, aan de wieg waarvan onder meer Mallarmé met zijn poësie pure heeft gestaan. Overigens heeft Thomas Vaessens (1998) een geslaagde poging gedaan het inmiddels ontstane beeld van Nijhoff en Van Ostaijen, welke laatste al eens 'de Vlaamse Mallarmé' werd genoemd (De Roover 1968: 53), als Nederlandse kopstukken van Mallarmé's zuivere poëtica op belangrijke onderdelen bij te stellen. Feit blijft het, dat de in deze alinea genoemde schrijvers, de een meer dan de ander, Mallarmé's poëtica korte of langere tijd hebben aangehangen en ten dele geïncorporeerd in hun eigen literatuuropvatting en / of verspraktijk.

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

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

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

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

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

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

**xv.** ‘Jusqu’à présent, ou dans l’un et l’autre des modèles précités, rien, que réserve et abandon, à cause de la lassitude par abus de la cadence nationale; dont l’emploi, ainsi que celui du drapeau, doit demeurer exceptionnel.’ (Mallarmé 2003: 207)

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

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

---

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

H. G. Aalders



Van ellende edel  
De criticus Slauerhoff over het dichterschap



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

maanden het redacteurschap van *Propria cures* bekleden. Binnen de kortste

keren had hij zich onmogelijk gemaakt.

#### 4.1 Student Slauerhoff wil bij PC

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

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

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

Zoo als, temidden van de zwart bevloerste nacht,  
Als in den hemel sombre donkre wolken zijn,  
De teere maagdelijke maan in kuischen schijn,  
In lichte witheid droomt, gerust en zacht,

Het tweede gedicht gaat als volgt:

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

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

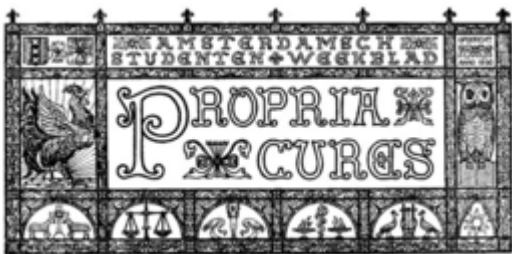
Overigens is de *moderne* Nederlandse poëzie die tussen 1915 en 1922 ontstaat voor het grootste deel schatplichtig aan de ontwikkelingen in de Duitse poëzie in die periode. We zien de invloed van August Stramm en de dadabeweging op Van Ostaijen en Bonset, van Georg Trakl en Gottfried Benn op Marsman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

De studentenalmanakken boden met hun eenmalige verschijning per jaar

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

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

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



#### 4.2 Beginselverklaring

Is het een beginselverklaring? Dat lijkt een veel te groot woord voor de practical joker en vileine pestkop die de student Jan Slauerhoff op dat moment was. Maar het was gebruik dat nieuwe redacteuren van *PC* een credo

schreven, of, anders gezegd, hun geloofsbrieven op tafel legden. Dat is waarschijnlijk de reden voor de wat hoogdravende en evangelische toon. Evengoed staat het stukje stijf van overspannen ambitie om iets te betekenen in het milieu van *PC*. Het begint al met de titel, *Intree*, die hoog inzet.

'Intree' kan zowel de feestelijke of plechtige binnenkomst in een nieuw ambt zijn,



bijvoorbeeld van een dominee, als het eerste verschijnen in een nieuw gezelschap – Van Dale noemt als voorbeeld: in een klooster, maar hier dus in het PC-milieu of concreter: de PC-redactie. En hij heeft het in de eerste zin al over de ‘prediking’ die hij ‘wil spinnen’.

Er volgt een quasi-diepzinnige uiteenzetting over de betekenis van de naar Joh. 1:1 verwijzende titel. Volgens Slauerhoff betekent het, dat het woord het wezen was van de schepping. Dat het absoluut was en niet een component zoals planten, dieren [...]. Het was kiem in het vormlooze. En het was het onzichtbaar bekoorlijke zonder ‘t welke het zichtbaar schoone het schoone niet geweest zou zijn. Het gevleugelde wezen, de heraut van den ziel, dat thans tusschen ons eenzamen heen en wedervliegt, dat de trillingen en sensaties getrouwelijk overbrengt, was ongeborener dan een vlinder in popstaat. *Het was de dingen nog niet ontkomen.* [cursivering door Slauerhoff ]

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

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

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

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

verwording.'

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

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

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

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

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

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

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

van USA vooral aan zijn derde doelstelling houden – dat is het voornemen valse schijn en erudiete maskerade te ontmaskeren, ‘daar hun weelden maar al te dikwijls schriel en dor zijn’. Verder verwijt Slauerhoff de studentenvereniging koudbloedigheid. Haar winterslaap wordt afgewisseld door een zomerslaap. ‘Welnu een voortdurende prikkeltoediening zal haar dwingen wakker te blijven en te leven, dat is de beste dienst die wij haar nog bewijzen.’

#### 4.3 Conclusie

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

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

In 1926 schrijft Marsman in de lezing ‘De verhouding tusschen leven en kunst’: ‘Daarom haten wij misschien niets ter wereld onverzoenlijker dan de epigonen; niet in de eerste plaats omdat zij slechte gedichten schrijven, maar omdat zij vegeteeren en parasiteeren [...] De critiek heeft haar taak tegenover hen slecht gedaan. Want als zij hen werkelijk had verdelgd onder de terreur van haar veto, zouden de twee of drie, die mogelijk ontsnaptten, geen pen meer durven hanteeren. Ik geloof dat Slauerhoff gelijk heeft – wij moeten niet tegen hen schrijven, we moeten ze doodslaan.’ (Marsman 1947: 241) Slauerhoff lijkt in deze discussie aan het begin ervan gestaan te hebben.

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

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

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

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

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

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

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

## NOTEN

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

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

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

**iv.** Het is ook het enige redacteurschap dat hij heeft bekleed. Hij heeft zich,

ondanks de inspanningen voor een tijdschrift als De vrije bladen (zie hoofdstuk 6.1) en de talloze bijdragen aan een groot aantal literaire tijdschriften, nooit tot een dergelijke functie aangetrokken gevoeld.

---

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

H. G. Aalders



Van ellende edel  
*De criticus Slauerhoff over het dichterschap*

ROZENBERG

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

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

### 5.1 Jules Laforgue: leven en werk

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

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

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

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

gevoel’.

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

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

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

dogma. In Nederland en Vlaanderen werden Nijhoff (*De wandelaar*, maar dan vooral de thematiek van pierrots, maanlicht en andere decadente decoraties) en Van Ostaijen (*Music-Hall*, bij hem vooral de bevrijding van de versvorm) door Laforgue beïnvloed.

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



Jules Laforgue (1860 - 1887)

## 5.2 Slauerhoff ontdekt Laforgue

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



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

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

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

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

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

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

Non plus survit  
Ceux qui passent,

Dans l'espace.

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

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

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

### 5.3 Slauerhoffs 'Aanteekening over Jules Laforgue'

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

Laforgue is misschien de mensch geweest die minder aan ruimtevrees leed dan alle tot nog toe opgestane stervelingen. [...] Ook de stoutmoedigste acrobaat in tijd, ruimte en gebied van het ik. Hij buigt de verst uiteengelegen begrippen bij elkaar en ook wat het minst adhaesie toont, brengt hij in bizarre en toch soliede structuurformules onder. [...] Hij bereist de ruimten, neemt duizelende vlucht zonder de aarde los te laten, geeft het universum zeer aardsche benamingen, put soms zelfs uit het argot... en geeft evengoed de huivering van het grenzenlooze. Hij weet zich alle ruimte en tijd te binnen te brengen en blijft toch glimlachen

'd'un sourire navré'. [id.: 52] Weinigen hebben zoo tot in het merg gehuiverd van de kou van het heelal als hij, en dit vaak op grond van de meest alledaagsche ellende. (id.: 54)

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

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

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

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

Comme nous sommes seuls, pourtant, sur notre terre,  
Avec notre infini, nos misères, nos dieux,

Abandonnés de tout, sans amour et sans père,  
Seuls dans l'affollement universel des Cieux! (id.: 52)

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

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

#### 5.4 Conclusie

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

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

ingewijde in de Franse poëzie, had dat moeten zien.

Later, in 1959, onderkent Kelk in zijn Slauerhoff-biografie, dat hij 'in zijn jeugd vooral, zich nauw verbonden voelde met de Franse dichters', Corbière en Rimbaud, maar ook Laforgue en Jarry, 'alle vier voorbestemd om jong te sterven als hij, alle vier opstandigen en dwarsen' (Kelk 1981: 36), maar uit die laatste toevoeging blijkt wel dat Kelk eerder verwantschap in de karakters dan in het werk ziet.

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

## NOTEN

**i.** De meeste biografische informatie in deze paragraaf is ontleend aan Van Eerd 1987.

**ii.** Mogelijk vertaalde hij het in 1923, 1924, want uit die tijd stamt Slauerhoffs gedicht 'Hamlet' (Vg 775), dat hij publiceerde in Elsevier's geïllustreerd maandschrift 34 (1924) II: 181.

**iii.** Dujardin en Wyzewa hadden een jaar eerder de Revue wagnérienne opgericht, welk tijdschrift veel heeft bijgedragen aan de ontwikkeling van de door Jean Moréas aangezwengelde symbolistische beweging rond Mallarmé.

**iv.** In 1924 verscheen het derde deel met de *Moralités légendaires*. Als hij deze editie had, geeft dat voeding aan de veronderstelling dat Slauerhoff in 1924 het verhaal 'Hamlet' vertaalde en het gelijknamige gedicht publiceerde (zie noot 2).

**v.** Allusie op Hefaistos.

**vi.** Wijd verspreid was de behoefte onder de symbolisten om naar elkaars bundels te verwijzen, in het bijzonder Baudelaires *Les fleurs du mal*, 1857. Vergelijk Lautréamonts *Les Chants de Maldoror*, 1869; en Laforgues *Des fleurs de bonne volonté*, 1887. Slauerhoff doet hier met zijn bundel Franse gedichten bewust aan mee.

**vii.** Daarin met name de pagina's 465-470 over Laforgue.

**viii.** Zie hiervoor noot 2 en 3 van K. Lekkerkerker in Slauerhoff 1955: 501. Slauerhoff kende de studie van Édouard Dujardin, *Les premiers poètes du vers libre* (Mercure de France, Parijs 1922) uit een eerdere publicatie, namelijk uit het tijdschrift *Mercure de France* van 15 maart 1921, welk nummer hij in zijn bezit

had (Dujardin 1921: 611-613).

**ix.** Ik citeer uit de Getij-tekst, met inachtneming van de verbeteringen van Lekkerkerker in zijn editie van het kritisch proza (Slauerhoff 1958: 69-73). Die verbeteringen betreffen alleen het juist citeren van Laforgue. Ik citeer niet uit deze laatste editie, omdat Lekkerkerker tekst uit de oorspronkelijke (Getij-)publicatie heeft weggelaten (zie ook slot van noot 11).

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

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

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

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

---

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

H. G. Aalders



Van ellende edel  
*De criticus Slauerhoff over het dichterschap*

ROZENBERG

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

### 6.1 *De vrije bladen*

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

van zijn vriend Rimbaud had gepubliceerd (1886).

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

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

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

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

slagorde opstellen'?

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

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

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

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

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

## 6.2 Slauerhoff over Rimbaud

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

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

### 6.2.1 'Over biographie'

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

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

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

### 6.2.2 'Rimbaud révolté'

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

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

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

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

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

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

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

### 6.2.3 'Het "probleem" Rimbaud'

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

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

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

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

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

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

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

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



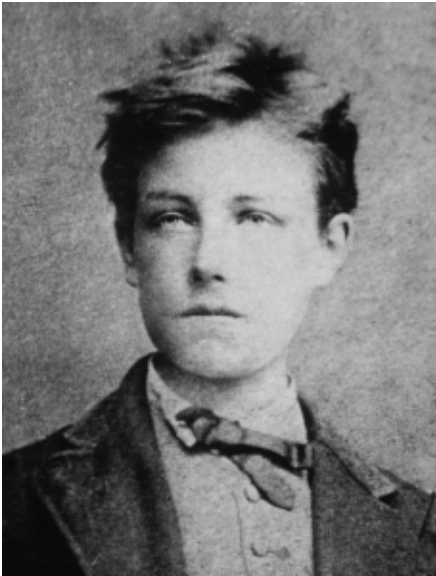
Maar nu nog Rimbauds latere afkeer van zijn eigen werk. Welk antwoord heeft Slauerhoff daar op?

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

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

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

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



Arthur Rimbaud 1854 -  
1891

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

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

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

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

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

#### 6.2.3.1 *Verhouding literatuur-werkelijkheid*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### 6.2.4 *Conclusie*

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

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

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

### 6.3 Rimbaud in de poëzie van Slauerhoff

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

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

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

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

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

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

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



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

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

### 6.3.1 ‘Ballade’

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

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

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

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

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

### 6.3.2 'Aan Arthur Rimbaud'

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

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

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

Ja, de ondergrond, het bloed was goed:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 6.3.3 'Het eeuwige schip'

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

'Le Bateau ivre'

*bateau ivre* (titel)

*je me suis baigné* (6)

*la carcasse* (18)

'Het eeuwige schip'

*dol vaartuig* (22)

*dompel ik onder* (19)

*mijn karkas* (20)

*des pôles et des zones* (16)

*les lointains vers les gouffres cataractant* (13)

kleur- en lichtvisioenen in strofe 7, 10 en 19

*poolcirkel noch keerkring noch evenaar* (22)

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

idem dito in strofe 31

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

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

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

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

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

#### 6.4 De dichter en zijn demon

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Alle drei [Hölderlin, Kleist en Nietzsche] werden sie von einer übermächtigen, gewissermassen überweltlichen Macht aus ihrem eigenen warmen Sein in einen vernichtenden Zyklon der Leidenschaft gejagt und enden vorzeitig in einer furchtbaren Verstörung des Geistes, einer tödlichen Trunkenheit der Sinne, in Wahnsinn oder Selbstmord. Unverbunden mit der Zeit, unverstanden von ihrer Generation, schiessen sie meteorisch mit kurzem strahlenden Licht in die Nacht ihrer Sendung. Sie selbst wissen nicht um ihren Weg, um ihren Sinn, weil sie nur vom Unendlichen her in Unendliches fahren: kaum streifen sie in jähem Sturz und Aufstieg ihres Seins an die wirkliche Welt. Etwas Aussermenschliches wirkt in ihnen, eine Gewalt über der eigenen Gewalt, der sie sich vollkommen verfallen fühlen: sie gehorchen nicht (schreckhaft erkennen sie es in den wenigen wachen Minuten ihres Ich) dem eigenen Willen, sondern sind Hörige, sind (im zwiefachen Sinne des Worts) Besessene einer höheren Macht, der dämonischen. (Zweig 1928: 8-9)

En zo definieert Zweig de demonische kracht:

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

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

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

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

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

### 6.5 *De Vliegende Hollander*

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## NOTEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

# 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, verkleedde 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 koter die hij had vernoemd naar zijn vaders bekendste roman 'Le Négrier' (Het slavenschip). 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 heroïker 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 eerzucht zijn gedreven, dit ramspoedig 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 rampspoed 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 hachelijk-lossen 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 'grootte 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 miskennis 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 uitzichtloze 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 aardich lot door baren werd beslist, / Die zijn lijkbaar dragen; ongekist / Ligt 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 voddensrapers 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 zomereexcursie 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 smeekbede 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 bruuske 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 langsaan. 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-van-dalen laat hij weg. Het vrolijke zingen van de krekkel 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 krekkel 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 krekkel, 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 krekel 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 roeklooze 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.<sup>12</sup> 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? Wel 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 rampspoed 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-nietsgebondene 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*.<sup>17</sup> 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 Lefèvre 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 afdruckt 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, buitenmenselijk 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.<sup>[i]</sup> 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).<sup>[ii]</sup>

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

de psychoanalyse, zelfmoord (met bijdragen van Artaud, Michaux, Crevel, Eluard e.a.), de droom (Ponge, Reverdy) en, op instigatie van Michaux, op wie de schrijver van de Zangen van Maldoror grote indruk had gemaakt, een apart nummer over 'het geval Lautréamont'.**[iii]**

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

Ook later zal Slauerhoff Hellens' publicaties, waarvan liefst elf titels in zijn bibliotheek werden aangetroffen, blijven volgen, en bespreken. Op 5 maart 1932 beschrijft Slauerhoff in de *Nieuwe Arnhemsche courant* een verzamelbundel van Hellens' stukken, *Réalités fantastiques* (1931), verschenen ter gelegenheid van

zijn vijftigste verjaardag. '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 rhythmten, om hen aldoor te verbazen, en hen van schrik en onderdanigheid stom te slaan.' (ib.) Ook acht hij het voor psychologen en psychiaters van grote waarde. Kloos is ervan overtuigd dat Isidore Ducasse een gek was, 'daar valt niet aan te twijfelen', 'maar dat jonkmensch was tegelijkertijd in waarheid een genie' (ib.):

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

#### 8.4 'Le cas Lautréamont'

Nadat Isidore Ducasses *Poésies I en II* door Breton in 1919 in het tijdschrift *Littérature* zijn heruitgegeven en hij door de surrealisten steeds meer wordt uitgeroepen tot een van hun belangrijkste voorbeelden, en nadat er een nieuwe editie van *Les Chants de Maldoror* is verschenen in 1924, roept dat zoveel

reacties op dat Lautréamont een 'cas', een geval wordt. Nog steeds, vijftig jaar na verschijning, is het boek controversieel en ook het feit dat er haast niets bekend is over de auteur laat de mensen niet met rust. Léon Bloy, zo lezen we in het maartnummer van 1925, waarin de redactie haar Lautréamont-special aankondigt, had al in 1890 beweerd dat het bij Lautréamont om een 'folie' ging (*Le Disque vert*: 211) en dat het boek een 'monstre' was. Een van de vraagstukken was dus blijkbaar of Lautréamont krankzinnig was of niet. Het is een vraag waar Kloos in 1891 al van gehoord heeft en waarin hij een standpunt zal bepalen. Ook Slauerhoff gaat in zijn stuk erop in. Net als vele andere schrijvers, bijvoorbeeld André Gide (id.: 293) en Franz Hellens (id.: 197), legt hij een verband tussen '*le cas Lautréamont*' en dat andere geval waar nog steeds zoveel over te doen is, het geval Rimbaud. De auteurs werden waarschijnlijk vanwege overeenkomsten tussen de *Zangen* en de *Illuminations* met elkaar in verband gebracht, maar Slauerhoff noemt ook andere, biografische gelijkenissen.

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

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

Het is goed mogelijk dat Slauerhoff de Lautréamont-tekst heeft geschreven in de tijd dat hij aan het artikel over Rimbaud voor *De vrije bladen* werkte (voorjaar 1924) of vlak erna, want Rimbaud is prominent in het stuk aanwezig. Maar het

kan ook pas in het voorjaar van 1925 geschreven zijn, want ook andere contribuanten aan het Lautréamont-nummer van *Le Disque vert* leggen een verband met Rimbaud en misschien had de redactie in haar verzoek tot een bijdrage wel op een vergelijking tussen de twee aangedrongen.

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

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

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

Wat hebben deze twee fenomenen voor het intellectuele leven van de negentiende



eeuw betekend, vraagt Slauerhoff zich af. En hij heeft wel een antwoord:

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

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

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

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

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

Slauerhoff zet de speurtocht naar abnormale schrijvers over de wereld voort. In

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

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

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

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

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

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

De grootheid van hun oeuvre lijkt evenredig met de tijd waarin ze leefden, beweert Slauerhoff. Zo'n verband is er dus blijkbaar. Maar de tijd waarin Rimbaud en Lautréamont leefden, was allerm minst groots, zoals Slauerhoff zelf al aan het begin meldde, en ook in zijn stuk over Rimbaud in mei 1924: 'Zijn [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 vijftientwintig 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 sluisen: 'La seule chose qui puisse émouvoir

la Hollande serait que toutes ses digues cédassent d'un coup et que l'Océan fit irruption chez elle.' (Slauerhoff 1970: 375) En tot ondersteuning van deze wensdroom, en als citaatuitsmijter, haalt hij deze woorden uit de 'Eerste zang' van Maldoror aan: "Océan, on vous souhaite, grand Océan!" (ib.)

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

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

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

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

Maar er zijn ook verschillen. Bij Rimbaud domineert het onderbewuste, zijn

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

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

Wat ten tweede opvalt in beider bespreking van Lautréamont is dat ze, zij het terloops, het verdoemd zijn van de auteur onderstrepen. Kloos wijst op de 'armen verworping', die bij zijn leven door de mensheid 'verdoemd worden moest'. Slauerhoff daarentegen laat de *poète-maudit*zijde 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 kennisgemaakt 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.