

Ennui en herhaling bij Baudelaire



Charles Pierre Baudelaire
1821-1867

Een stoet fantomen

In een van zijn gedichten over Parijs vertelt Baudelaire hoe hij (of althans zijn dichterlijk ik-personage) een grijsaard ziet lopen, in lompen gekleed als een meelijwekkende bedelaar, maar met een verontrustende, boosaardige blik in de ogen: een “*méchanceté qui luisait dans ses yeux*”. Deze verschijning wordt gevolgd door zijn evenbeeld:

*Son pareil le suivait: barbe, œil, dos, bâton, loques,
Nul trait ne distinguait, du même enfer venu,
Ce jumeau centenaire, et ces spectres baroques
Marchaient du même pas vers un but inconnu.*

Tot zeven keer toe ziet de dichter de spookachtige grijsaard voorbijlopen, zoals hij huiverend, maar toch ook met een beetje zwarte humor, opmerkt:

*Car je comptai sept fois, de minute en minute,
Ce sinistre vieillard qui se multipliait!*

Ontdaan wendt hij zich af van “*ce cortège infernal*”. Hij vlucht zijn huis in, doet zijn deur op slot, maar kan de spookverschijningen niet uit zijn gedachten bannen,

aldus de slotregels van het gedicht:

*Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre
Sans mats, sur une mer monstrueuse et sans bords.*

Dit gedicht, getiteld *Les sept vieillards*, geeft mooi aan hoe alomtegenwoordig de herhaling is: het inhoudelijke gegeven, namelijk de wonderbaarlijke zelfvermenigvuldiging van de grijsaard, wordt op het niveau van de vorm op vele manieren gesteund. Zo herhalen de termen “barbe, œil, dos, bâton, loques”, waarmee de tweede grijsaard beschreven wordt, woordelijk de termen uit de beschrijving van de eerste grijsaard. Er is verder herhaling van het woord *même* in een zelfde syntactische constructie (“du même enfer”, “du même pas”), gebruik van een zelfrepeterende uitdrukking als “de minute en minute”, herhaling van het woord *dansait*, en, in de slotregel, het voorzetsel sans.

Zelfs op het microniveau van de klanken is de herhaling voelbaar: zo valt in de slotregels de herhaling van de /s/ aan het begin van elke maat, en de genasaliseerde /a/ op – iets waarmee men bij een verzorgde voordracht van het gedicht rekening moet houden. Zoals we in het vervolg nog uitgebreid zullen zien, zijn bij een zelfreflexieve dichter als Baudelaire de veelvuldig voorkomende klankherhalingen – assonantie, alliteratie, binnenrijm – nooit arbitrair; altijd zijn zij bedoeld ter ondersteuning van de inhoud. Dat geldt natuurlijk in het algemeen voor elke grote dichter, maar des te meer voor Baudelaire. Hij bewonderde Edgar Poe, en vertaalde diens gedicht *The Raven* (1846 – *Le Corbeau*, 1859), alsmede diens *Philosophy of Composition* (1847) onder de titel *Genèse d’un poème* (1859). In deze tekst betoogde Poe dat elk element van *The Raven*, zelfs elke klank, overdacht is, want gebruikt ter ondersteuning van het hoofdthema: de raaf als boodschapper van de Dood. Lezen van Baudelaire impliceert daarom onophoudelijk het verband leggen tussen inhoud en vorm. Hoever men hierin kan gaan, bewijzen de vele tekstanalyses die men sinds de jaren zestig van de vorige eeuw gegeven heeft van Baudelaires dichtwerk, in het kielzog van de structuralisten Roman Jakobson en Claude Lévi-Strauss, die in hun analyse van Baudelaires gedicht *Les chats*, een controversieel voorbeeld gegeven hebben ter navolging of ter verwerping. Ter navolging omdat met Jakobsons begrip *poëtische functie* voor het eerst een algemeen-semiotische theorie aangeboden werd ter verklaring van klankherhaling als eigen aan poëtisch taalgebruik. Ter verwerping, omdat het te naarstig zoeken naar fonische herhalingen snel leidt tot veronachtzaming van de inhoudelijke effecten daarvan. Ook op het macroniveau

van de context speelt de herhaling: de stoet van grijsaards hoort zelf weer thuis in een stoet van andere, fascinerende of afschuwwekkende wezens die de dichter tijdens zijn wandelingen in Parijs tegenkomt: een roodharig bedelaarsje (*Une mendiante rousse*), een ten dode gedoemde zwaan (*Le cygne*), verschrompelde oude vrouwtjes (*Les petites vieilles*), een Bruegheliaanse rij van blinden (*Les aveugles*), en een knappe voorbijgangster (*A une passante*). Zo ontstaat er een serie van zes gedichten, die alle een variatie op het thema van de ontmoeting vormen.

Herhaling blijkt een basisprincipe van het dichtwerk van Baudelaire te zijn, en dat hoop ik hier meer in het bijzonder aan te tonen voor zijn dichtbundel *Les fleurs du mal*, waaruit de boven geciteerde gedichten afkomstig zijn. Enkele malen zal daarbij een uitweiding, zoals boven mijn opmerkingen over Baudelaires vormgerichte esthetiek en de structuralistische poëziekritiek, noodzakelijk zijn voor een goed begrip van mijn betoog. Laten we in dit licht, alvorens tot een nadere bespreking van het herhalingsprincipe bij Baudelaire over te gaan, beginnen met een korte uitweiding over de bundel in zijn algemeenheid en zijn plaats in de literair-historische context.

Een existentiële zoektocht

Les fleurs du mal, gepubliceerd in 1857, staat op het kruispunt van drie stromingen. Ten eerste de romantiek, aangezwengeld door de dichters Lamartine en Victor Hugo, met als sleutelfiguur de *poète maudit*, de maatschappelijke randfiguur, geboren in het teken van Saturnus. De tweede stroming is de sterk vormgerichte *l'art pour l'art*-beweging, met dichters als Gautier (aan wie de bundel *Les fleurs du mal* opgedragen is), Banville en Leconte de Lisle. En ten derde het beginnend symbolisme, dat men vaak illustreert aan de hand van Baudelaires gedicht *Correspondances*, en waaruit later Rimbaud, Verlaine en Mallarmé zouden voortkomen. Het is een bundel van 126 gedichten - een aantal dat van editie tot editie sterk zou fluctueren. De Nederlandse vertaler Peter Verstegen (zie de bibliografische noot aan het einde van dit artikel) geeft zelfs in totaal 153 gedichten in vertaling. De hoofdreden van deze schommelingen in aantal ligt in een geruchtmakend proces, waardoor Baudelaire gedwongen werd een aantal aanstootgevende gedichten te verwijderen of te vervangen en weer andere gedichten toe te voegen. De gedichten verschillen in lengte en genre, variërend van sonnetten tot lange gedichten van meer dan honderd versregels.

De gedichten zijn gegroepeerd in zes cycli, die stuk voor stuk etappes zijn in een

existentiële zoektocht van de dichter. In de eerste, veruit de langste cyclus, *Spleen et Idéal*, wordt de heen-en-weerslingering van de dichter beschreven: tussen de schoonheid van het Ideaal (de beeldende kunst, de poëzie, het vrouwelijk lichaam...), en de sombere melancholie, die in die tijd werd aangeduid met de oorspronkelijk Griekse term *spleen* voor de milt, het orgaan waarin volgens de oeroude humorenleer de zwarte gal geproduceerd werd. De tweede cyclus *Tableaux parisiens*, waaruit de bovenvermelde gedichten afkomstig zijn, beschrijft de verlokkingen en de gevaren van de moderne grootstad Parijs. Baudelaire is hierin absoluut vernieuwend: vanaf *Les fleurs du mal* en zijn bundel prozagedichten *Le spleen de Paris* zou de stad een hoofdthema worden in de wereldliteratuur. In *Le vin* vlucht de dichter in een van zijn paradisiastische – een ander artificieel middel, de hasjiesj, wordt in *Les fleurs du mal* slechts aangestipt, maar komt in andere werken van Baudelaire uitvoerig terug. De vierde cyclus, die de titel van de bundel herhaalt, *Fleurs du mal* (zonder het lidwoord “les”), werd in de tijd van verschijnen beschouwd als de meest aanstootgevende sectie. Hierin heeft de censuur dan ook het meest huisgehouden. Twee gedichten over lesbische liefde en één over een succubus moesten van de rechter verwijderd worden; andere gedichten, van morbide aard, met ondermeer suggesties van necrofilie, mochten blijven staan. De vijfde cyclus, *Révolte*, bestaat uit drie lange gedichten, waarin Baudelaire afrekenet met God; hij geeft Petrus gelijk Christus te hebben verloochend (“Saint Pierre a renié Jésus... il a bien fait!”), hij kiest partij voor Kaïn tegen Abel, en besluit de cyclus met een litanie gericht aan Satan. Het is, gezien het voorafgaande, niet verwonderlijk dat de laatste cyclus *La mort* getiteld is. Na een aantal vormen van de dood bij anderen besproken te hebben, spitst hij het onderwerp toe op zichzelf: hij verhaalt in het slotgedicht *Le voyage* hoe hij zich inscheept op het schip van de Dood:

*Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l’ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!*

Het begrip ‘ennui’ is cruciaal voor ons onderwerp, omdat het de meest fundamentele vorm van herhaling impliceert, die aan alle cycli van de bundel ten grondslag ligt, en waarvan de basis gelegd wordt in *Au lecteur*, het openingsgedicht van de bundel. Laten we dit openingsgedicht vanuit dit perspectief nader bekijken.

Ennui en herhaling

Au lecteur begint met een opsomming van ondeugden die de toon zet voor de rest van de tekst:

*La sottise, l'erreur, le péché, la lésine,
Occupent nos esprits et travaillent nos corps [...].*

Vanuit stilistisch perspectief kondigen deze openingsregels twee bij Baudelaire veelvoorkomende stijlfiguren aan. Ten eerste de allegorie, die veelal bewust archaïsch aandoet: net zoals in de Middeleeuwen worden de zonden voorgesteld als monsterlijke personificaties. En ten tweede de opsomming. Deze laatste stijlfiguur kan gezien worden als een vorm van herhaling, omdat alle opgesomde onderdelen een of meer betekenselementen gemeen hebben of beter gezegd, herhalen. Hier is dit het element 'ondeugd'. Opsommingen zijn daarom vaak, zoals ook in dit voorbeeld, min of meer pleonastisch.

Beide stijlfiguren worden in dit gedicht uitentreuren en in combinatie met elkaar gebruikt, zoals blijkt uit de laatste drie strofen van het gedicht:

*Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,
Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,
Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,
Dans la ménagerie infâme de nos vices,*

*Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde!
Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
Il ferait volontiers de la terre un débris
Et dans un bâillement avalerait le monde;*

*C'est l'Ennui! L'œil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!*

In de eerste strofe van dit citaat worden eerst de dierlijke personificaties van 'onze zonden' opgesomd - een opsomming die dichtertlijk effectief werkt, maar vanuit semantisch oogpunt puur pleonastisch is. Daarna worden ze samengevat als "monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants", waarin de klankherhaling (de genasaliseerde /a/, en vooral de /r/, die uitnodigt tot een rollende dictie) een klanknabootsend effect hebben: het geluid van de monsters wordt door de klankherhaling weergegeven. Een vergelijkbaar effect is overigens

ook te zien in de versregel “Et dans un bâillement avalerait le monde”. In een expressieve voordracht (zoals die van Serge Reggiani in zijn album *Poètes I*, 1973) zal de eerste lettergreep van “bâillement” (geeuw) extra lang aangehouden worden, zodat de actie van het geeuwen in de dictie terug te horen is. Aldus wordt de open /a/ van “bâillement” voortgezet in de twee open /a/’s van het werkwoord “avaleraït” (zou verzwelgen). Pas in de laatste strofe is het duidelijk waarom voor het woord “bâillement” gekozen is: de allesverzwelgende geeuw wordt namelijk veroorzaakt door de “l’Ennui”, die door het enjambement, de vooropplaatsing in de strofe en door de pauze tussen “Ennui!” en “L’œil” extra nadruk krijgt.

Het geeuwen zou doen vermoeden dat deze “Ennui” alleen maar ‘verveling’ betekent, maar volgens de Nederlandse vertaler Peter Verstegen moet men bij dit woord ook denken aan de ruimere en meer ingrijpende betekenis van ‘onlust’, verwant aan de begrippen melancholie en spleen. In al deze betekenissen wordt herhaling geïmpliceerd: immers de *ennui* vindt zijn oorzaak in de eentonigheid van het bestaan; het leven brengt telkens weer dezelfde treurigheid voort, waaraan de dichter probeert te ontsnappen. Hiermee is de drijvende kracht van de hele bundel samengevat: de bundel verhaalt de vlucht van de dichter voor de *ennui* – een vlucht die, zoals we gezien hebben, uitloopt in *Le voyage*, de reis met de Dood.

Uit dit laatste gedicht nog de volgende regels, die de *ennui* vergelijken met een woestijn, en waarin het traditioneel positieve beeld van de oase doorkruist wordt door een paradox: de oase is een “oasis d’horreur”:

*Le monde, monotone et petit, aujourd’hui,
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image:
Une oasis d’horreur dans un désert d’ennui!*

Deze regels benadrukken nog eens het repetitieve karakter van de *ennui* (“monotone”, “aujourd’hui, hier, demain, toujours”), en zij doen dit in vele vormen van herhaling, ondermeer door gebruik van het woord *monotone*. In tegenstelling tot het Nederlandse eentonig is het Franse woord *monotone* op zich al klankherhalend: drie /o/’s, twee maal in de combinatie /on/, en tweemaal in de combinatie van een nasaal (/m/ of /n/) gevolgd door /o/. Deze klankherhaling wordt nog eens benadrukt door de klankovereenkomst met het voorafgaande woord “monde”. “Aujourd’hui, hier, demain” zijn pleonastisch, want de dichter had kunnen volstaan met het woord “toujours”.

In de zin “Le monde [...] nous fait voir notre image”, ten slotte, doet zich een verschijnsel voor dat frequent bij Baudelaire voorkomt, en dat ook als een vorm van herhaling beschouwd kan worden, namelijk de weerspiegeling of verdubbeling: de dichter ziet zichzelf gespiegeld in een ander, of in iets anders, in dit geval de wereld. Het meest sprekende voorbeeld van deze vorm van herhaling vinden we alweer in de bovengeciteerde regels uit het openingsgedicht *Au lecteur*. Hierin wordt het neutrale “nous” in bijvoorbeeld “nos esprits et [...] nos corps”, dat staat voor de dichter of voor de mens in het algemeen, plots gespecificeerd en opgesplitst in een “je” (de dichter) en een “tu” (de lezer): “Tu le connais, lecteur”. De direct aangesproken lezer wordt niet alleen betrokken bij, maar zelfs medeplichtig gemaakt aan de ondeugden van de dichter. De lezer wordt een spiegel van de dichter, en andersom (zelfherkenning in de dichter is, aldus Baudelaire, een belangrijke reden dat de lezer leest) – hetgeen geponeerd wordt in de alweer repetitieve slotregel: “— mon semblable, — mon frère!”.

Zoals we zagen, kondigt het openingsgedicht vele vormen van herhaling aan, die in *Les fleurs du mal* op micro- en macroniveau en zowel inhoudelijk als vormelijk, een rol spelen. In de komende paragrafen zullen wij eerst ingaan op de herhalingsthematiek van de verdubbeling, en vervolgens enkele gedichten bespreken die niet alleen, zoals *Les sept vieillards*, de herhaling als hoofdthema hebben, maar ook als dichtvorm, namelijk *Harmonie du soir* en *Les litanies de Satan*.



De eerste druk van *Les fleurs du mal* met

aantekeningen van de
auteur

Verdubbeling en reeksvorming

Er komen in de bundel vele momenten voor van zelfverdubbeling. Allereerst in algemene zin: zo is er het sonnet *L'homme et la mer*, waarin de mens zich gespiegeld ziet in de zee:

*Homme libre, toujours tu chériras la mer!
La mer est ton miroir; tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame,
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.*

Deze spiegeling is in eerste instantie positief, zoals blijkt uit de woorden “libre” en “chériras” in het openingsvers van het gedicht. Dit blijkt ook uit de reguliere maatgeving van de derde versregel. Volgens de regels van de Franse versificatie gaat het hier om een klassieke alexandrijn, verdeeld in twee helften van zes lettergrepen (hemistiches genoemd), beide weer onderverdeeld in twee maten van drie lettergrepen, zodat er een volstrekt regelmatig patroon verschijnt: 3 + 3 / 3 + 3. Ook hier is de vorm gemotiveerd door de inhoud: de vier gelijke maten reflecteren de regelmatige golfslag van de zee. Dit effect van regelmaat wordt vooral versterkt door de meer onregelmatige maatgeving van de omringende alexandrijnen.

In tweede instantie echter is de spiegeling ook negatief: de menselijke geest is even diep verbitterd als de zee. Erger nog: mens en zee zijn weliswaar ‘broeders’, maar sinds onheuglijke tijden vooral ook aartsvijanden:

*Et cependant voilà des siècles innombrables
Que vous vous combattez sans pitié ni remords,
Tellement vous aimez le carnage et la mort,
Ô lutteurs éternels, ô frères implacables!*

Bij de meeste verdubbelingen in *Les fleurs du mal* gaat het om gevallen waarin de dichter zich herkent of zich projecteert in de Ander. Soms is die Ander een dier, zoals in het beroemde sonnet over de albatros, symbool van vrijheid, die door de scheepslieden gevangen is en belachelijk gemaakt wordt. Of de zwaan, het traditionele symbool van schoonheid en poëzie, die de dichter in zijn *Tableaux parisiens* onhandig rond ziet stappen ergens in de Parijse Hallen, ver van zijn

natuurlijke leefomgeving. Beide vogels reflecteren het isolement van de dichter, onbegrepen en bespot. Of een kat: de dichter verliest zich in het oog van een kat, maar het is in het begin onduidelijk of het gaat om een echte of verbeelde kat:

*Dans ma cervelle se promène,
Ainsi qu'en son appartement,
Un beau chat, fort, doux et charmant.*

Pas later in het gedicht blijkt dat het handelt om de weerspiegeling van een echte kat in de geest van de dichter. Deze kat is zo indringend aanwezig dat hij als door toverij ("Peut-être est-il fée, est-il dieu?") bezit neemt van de geest van de dichter. Dat gaat zo ver, dat als de dichter zijn ogen neerslaat voor de indringende blik van het dier, en zijn blik naar binnen keert, hij vanuit zijn geest de priemende kattenogen op zich gericht blijft zien:

*Quand mes yeux, vers ce chat que j'aime
Tirés comme par un aimant,
Se retournent docilement
Et que je regarde en moi-même,*

*Je vois avec étonnement
Le feu de ses prunelles pâles,
Clairs fanaux, vivantes opales
Qui me contemplant fixement.*

Maar meestal gaat het om mensen die hij ontmoet in de straten van Parijs. Deze ontmoetingen kunnen vluchtige momenten van mededogen en verliefdheid zijn, zoals in het geval van een bedelares, een zigeunermeisje of een elegante vrouw in rouw. Hier wordt de aandacht gefocaliseerd op één persoon, die een emanatie is van het Ideaal. Maar veel interessanter voor mijn betoog zijn de ontmoetingen die verbonden zijn met het spleen van de dichter, en die meer unheimlich van karakter zijn: zoals de stoet zeven boosaardige grijsaards en de rij blinden die boven reeds besproken zijn. Opvallend is dat het Ideaal zich meestal presenteert als individuele, opzichzelfstaande gevallen, terwijl het Unheimliche zich vaak voordoet als een stoet, die doet denken aan een middeleeuwse *danse macabre*. Deze neiging tot stoetvorming is reeds voelbaar in de opsomming van gepersonifieerde ondeugden in het gedicht *Au lecteur*. Echter, niet elke stoet bij Baudelaire heeft een negatieve connotatie. Positieve

reeks- of stoetvorming speelt een rol in het lange gedicht *Les Phares*, dat een belangrijke plaats inneemt in het *Idéal*-gedeelte van de sectie *Spleen et Idéal*. In dit gedicht worden in acht strofen acht schilders behandeld: Rubens, Da Vinci, Rembrandt, Michelangelo, de minder bekende Pierre Puget, Watteau, Goya en Delacroix. Elke strofe, behalve de strofe gewijd aan Puget, begint met de naam van de schilder, gevolgd door een associatieve, op synesthesie berustende typering, die dient om op poëtische wijze het specifieke van de schilder te vatten. Achterliggend is hier de idee, ook geformuleerd in Baudelaires kunstkritiek, dat de dichter beter dan de criticus in staat is de essentie van een kunstwerk te doorgronden en te verwoorden. Laten we als voorbeelden de eerste en de derde strofen citeren, die aan respectievelijk Rubens en Rembrandt gewijd zijn.

Les phares

*Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer;
[...]*

*Rembrandt, triste hôpital tout rempli de murmures,
Et d'un grand crucifix décoré seulement,
Où la prière en pleurs s'exhale des ordures,
Et d'un rayon d'hiver traversé brusquement;*

De niet-dichterlijke kunstkritiek zal zich inderdaad afvragen waarom Rubens met een “fleuve d'oubli” geassocieerd wordt, en Rembrandt met een “triste hôpital”, en waarom er in de strofe gewijd aan Delacroix sprake is van sparrenbomen, die in zijn oeuvre helemaal niet voorkomen.

We zien hier dus dat vormherhaling (om precies te zijn via de anaforische vooropplaatsing van de schildersnaam) het opsommende en seriële karakter van het gedicht benadrukt. De schilders vormen een lange rij van lichtbakens in een eeuwigdurende duisternis. Het repetitieve karakter wordt ook aan het eind van het gedicht onderstreept met vele gevallen van vormherhaling op microniveau. Ik citeer hier de laatste drie strofen van het gedicht.

*Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces Te Deum,
Sont un écho redit par mille labyrinthes;*

C'est pour les cœurs mortels un divin opium!

*C'est un cri répété par mille sentinelles,
Un ordre renvoyé par mille porte-voix;
C'est un phare allumé sur mille citadelles,
Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois!*

*Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
Et vient mourir au bord de votre éternité!*

Herhaling is hier alomtegenwoordig. Het begint met de opsomming in de twee beginregels van het citaat. Deze opsomming wordt ondersteund door het zevenmaal herhaalde “ces”, dat daarna geëchood wordt door het viermaal herhaalde “c'est” (dat in het Frans op dezelfde wijze uitgesproken wordt als “ces”). Het woord “écho”, gebruikt in de derde regel, impliceert klankherhaling, en hetzelfde kan gezegd worden van participia als “redit”, “répété” en “renvoyé”, waarvan het gebruik pleonastisch is, want zij herhalen drie keer dat er herhaald wordt. Het woord “mille” herhaalt zich vier keer. Het gedicht eindigt in het gecompliceerde beeld van een ‘gloeiende snik’ (een paradoxale verbinding van de elementen water en vuur). De dichter vergelijkt deze snik met een golf, waarvan de beweging en het geluid weergegeven worden via (klank)herhaling (“qui roule d'âge en âge”), en die uiteindelijk doodloopt op het strand van Gods oneindigheid.

Harmonie du soir

Het meest verregaande voorbeeld van herhaling bij Baudelaire is het gedicht *Harmonie du soir*.

Harmonie du soir

*Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige!*

*Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige;
Valse mélancolique et langoureux vertige!*

Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

*Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige,
Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.*

*Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige!
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!*

Baudelaire heeft bij het schrijven van dit gedicht gekozen voor het genre van de Maleise *pantoen*, een genre waarvan de letterlijke en regelmatige herhaling van versregels het voornaamste kenmerk is. Om precies te zijn: van elk van de kwatrijnen waaruit het gedicht bestaat, worden de tweede en de vierde versregel in respectievelijk de eerste en de derde versregel van het volgende kwatrijn herhaald. Baudelaire was overigens niet de eerste die dit genre beoefende in de Franse poëzie. Victor Hugo introduceerde dit genre in zijn bundel *Les orientales* (1829) - een belangrijke bundel, omdat daarin voor het eerst de romantische poëzie experimenteerde met Oosterse thema's en dichtvormen. De *pantoum* (ik gebruik hier en in het vervolg de verwesterde schrijfwijze van de term) werd daarna beoefend door enkele eigentijdse dichters, die in hun *l'art pour l'art*-opvattingen dicht bij Baudelaire stonden, namelijk Banville en Leconte de Lisle. Voor een bespreking van de mondiale verspreiding van het genre verwijs ik naar het artikel van Edwin Wieringa in deze reeks.

Nu is het binnen de Franse poëziekritiek niet alleen gebruikelijk om te beklemtonen dat het gedicht een pantoum is, maar ook dat het geen pantoum is. Illustratief voor dit laatste is het nuttige, maar knorrige artikel dat de Franse versie van Wikipédia wijdt aan het genre: hierin wordt Baudelaires gedicht afgedaan als "un faux pantoum, car très irrégulier" (<http://fr.wikipedia.org/wiki/Pantoum>; consultatie 8 september 2010). Inderdaad, Baudelaire, die zijn gedicht overigens nooit als een pantoum betiteld heeft, wijkt in een aantal vormelijke aspecten af van het traditionele genre: het rijmschema abba (omarmend rijm) komt in de plaats van het gebruikelijke kruisrijm (abab); de alexandrijn vervangt de kortere versvorm van (meestal) acht lettergrepen; en de slotregel van het gedicht verschilt van de beginregel (beide regels zouden volgens

de traditie identiek moeten zijn). Er is, aldus het Wikipédia-artikel, ook een inhoudelijk verschilpunt: Baudelaire werkt slecht één thematisch perspectief uit, terwijl traditioneel er twee parallelle thematische perspectieven uitgewerkt (zouden moeten) worden: meer algemeen beschrijvend in de eerste twee regels van elk kwatrijn, meer verinnerlijkt in de laatste twee regels daarvan. En ten slotte, maar dat stelt het Wikipédia-artikel niet expliciet: de verzen zouden geen opzichzelfstaande, geïsoleerde zinnen moeten zijn, maar syntactisch meer met elkaar verbonden moeten worden. Baudelaire blijkt dat slechts in zijn laatste strofe te doen.

Wat onbeantwoord blijft is de vraag *waarom* Baudelaire van het oorspronkelijke genre is afgeweken. Een (gedeeltelijk) antwoord op deze vraag kan gezocht worden in de sfeer die het gedicht beoogt op te roepen: een zwoele, wervelende dans ("Ça danse", schreef Baudelaire in de kantlijn van zijn gedicht), die uitloopt op een mystieke extase, die veeleer katholiek dan oriëntaals geïnspireerd is. Dit eenduidige thematische perspectief wordt geschraagd door herhalingsvormen die in de oorspronkelijke pantoem niet gebruikelijk zijn. Zo is er allereerst de dwang die de dichter zich oplegt bij het rijm: het hele gedicht is opgebouwd uit twee rijmen: een mannelijk (-oir) en een vrouwelijk (-ige). Het gebruik van de alexandrijn geeft de dichter extra mogelijkheden tot effect. Opvallend is dat in het gedicht geen enkele alexandrijn een volkomen regelmatige en eenduidige maatverdeling heeft - maten van één lettergreep komen zelfs twee keer voor, en geven beweging aan het geheel van het vers: "Valse mélancolique et langoureux vertige" (1 + 5 // 3 + 3), of accentueren een belangrijk woord: "Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!" (4 + 2 // 1 + 5). Uitzondering hierop vormt regel 12, herhaald in regel 15: "Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige", die volkomen regelmatig is: 3 + 3 // 3 + 3. Dit zijn precies de versregels waarin de dansende beweging tot stilstand komt.

Een ander effect dat de alexandrijn mogelijk maakt, is (klank)herhaling tussen de beide hemistiches van het vers. In regel 4 (herhaald in 7) staan de beide hemistiches chiasmatisch (d.w.z. in kruisstelling) tegenover elkaar: "valse" is gerelateerd aan "vertige", en "mélancolique" is verbonden met "langoureux". Deze kruisstelling wordt nog eens onderstreept door de alliteratie "valse" en "vertige", en door de klankovereenkomst tussen "mélancolique" en "langoureux". We hebben in dit gedicht dus te maken met allerlei gevallen van klankherhaling, die semantische herhalingen bevestigen. Het gedicht leent zich daarom

uitstekend tot een structuralistische analyse à la Jakobson en Lévi-Strauss, en het verwondert me enigszins dat men dat, voor zover ik weet, nog niet gedaan heeft.

Laten we vanuit deze micro-optiek dit gedicht nog eens nader bekijken. De beginregel "Voici venir les temps..." heeft een bijbelse connotatie, alhoewel ik deze precieze formule niet heb kunnen terugvinden in de Franse vertalingen van de Psalmen of de Apocalyps die ik tot mijn beschikking heb. Wel wordt deze regel gebruikt in een liturgische zang uit de katholieke mis, en dat strookt natuurlijk heel goed met de woorden in het rijm: "encensoir", "reposoir", "ostensoir". Daar kom ik straks nog op terug. Opvallend in de beginformule is de alliteratie van de /v/, die terugkomt in een aantal woorden. De /v/ is fonetisch gezien een stemhebbende fricatief: in tegenstelling tot bijvoorbeeld de stemloze /f/ of /s/ (die overigens ook een rol spelen in het gedicht), brengt het iets (namelijk de stembanden) in trilling, en vandaar dat deze medeklinker heel goed gebruikt kan worden om het woord "vibrant" uit te drukken. Dit woord heeft verder een genasaliseerde /a/, die weer in verband te brengen is met woorden als "temps", "encensoir", en natuurlijk de bovengesignaleerde woorden "mélancolique" en langoureux. Deze voorbeelden geven aan hoe de klankrijkdom van dit gedicht geanalyseerd kan worden. Een dergelijke analyse heeft niets arbitrairs (zoals men Jakobson en Lévi-Strauss wel verweten heeft), zolang zij iets zegt over de betekenisopbouw van het gedicht. Dat ziet men bijvoorbeeld ook in de regel "Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige", waar, naast de regelmatige maatverdeling, ook de alliteratie op /s/ expressief is. De /s/ suggereert het sissende geluid van door water gedooft vuur.

Bijzonder is de rijmende reeks "encensoir", "reposoir", "ostensoir", waarvan de eerste twee worden herhaald. Het gaat hier niet om rijmdwang of om poëtische redundantie. Met deze herhaling wordt een climax opgebouwd: "encensoir" is een wierookvat, "reposoir" een rustaltaar en "ostensoir" een monstrans waarin de heilige hostie wordt getoond. De monstrans heeft de vorm van een zon, en het woord wordt dan ook door de beschrijving van de ondergaande zon (regels 12 en 15) ingeleid. Van "encensoir" naar "ostensoir" hebben we dus te maken met een oplopende climax van heiligheid. Dit brengt ons op de pointe van het gedicht: net zoals bij de slotregel van *Au lecteur* introduceert de laatste versregel "Ton souvenir en moi luit comme un ostensor" opeens een verdubbeling: een ik en een jij. Plotseling verandert het gedicht van karakter: van een poëtische weergave van een min of meer religieuze extase verandert het gedicht in een soort

liefdesherinnering. De geliefde Ander, die verder niet gespecificeerd is, wordt met een monstrans vergeleken. Dit moet door vrome katholieke lezers uit die tijd als blasfemisch zijn ervaren.

Deze pointe maakt duidelijk waarom Baudelaire ook hier van het traditionele stramen van de pantoem afgeweken is. Immers, met de verplichte herhaling van de eerste versregel in de laatste zou de choquerende pointe niet mogelijk zijn. De herhaling bij Baudelaire dient in vele gevallen om een lezersverwachting te creëren, die dan plotseling doorkruist wordt. Op dit procedé van doorkruiste verwachting zullen wij in onze conclusie nog terugkomen.

Herhaling en revolte

In *Révolte*, de voorlaatste sectie van de bundel, staat de herhaling in dienst van de opstand tegen God. Dit is met name het geval in het gedicht *Abel et Caïn*, waarin, volgens de romantische traditie, Abel en Kaïn tegenover elkaar gezet worden. De voorkeur van de romantische *poète maudit* gaat uit naar Kaïn, met wie hij zich verwant voelt. Het gedicht bestaat uit twee delen, waarvan het eerste aldus begint:

Abel et Caïn

*Race d'Abel, dors, bois et mange;
Dieu te sourit complaisamment.*

*Race de Caïn, dans la fange
Rampe et meurs misérablement.*

En dit gaat zo tien strofen, of beter vijf paren van twee strofen verder: telkens weer wordt via de anaforische vooropplaatsing van de apostrof "Race d'Abel" - "Race de Caïn" het geluk van Abel geplaatst boven het ongeluk van Kaïn. Echter, in de vier strofen van het tweede deel worden de zaken omgedraaid. De dichter roept Kaïn op zijn "besogne" af te maken, de hemel te bestormen en God te onttronen:

*Ah! race d'Abel, ta charogne
Engraissera le sol fumant!*

*Race de Caïn, ta besogne
N'est pas faite suffisamment;*

*Race d'Abel, voici ta honte:
Le fer est vaincu par l'épieu!*

*Race de Caïn, au ciel monte,
Et sur la terre jette Dieu!*

Het herhalingsprincipe is ook van belang in een ander *Révolte*-gedicht, namelijk *Litanies de Satan*. Dit gedicht perverteert het repeterende genre van de rooms-katholieke litanie. In plaats van God, Maria of een heilige richt de dichter-priester zich tot Satan in een lange serie van lofprijzingen, die telkens onderbroken wordt door de 'gelovigen' met een persiflage van de stokregels "Bid voor ons" en "Heer, ontferm u over ons".

Les Litanies de Satan

*Ô toi, le plus savant et le plus beau des Anges,
Dieu trahi par le sort et privé de louanges,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!

*Ô Prince de l'exil, à qui l'on a fait tort
Et qui, vaincu, toujours te redresses plus fort,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!

Evenals bij de roomse litanie, eindigt deze tekst met een gebed, met daarin de bekende formules: "Gloire et louange à toi [...], dans les hauteurs / Du Ciel [...]"; "Fais que mon âme un jour [...] / Près de toi se repose [...]" - niet ter aanbedding van God maar van de duivel.

Conclusie

Herhaling is overal in *Les fleurs du mal* aanwezig, op alle niveaus, van klank tot dichtvorm, en kan vele doelen dienen: zij kan emanaties van het "Idéal" (*Les Phares*) weergeven, of obsessies, die voortkomen uit de spleen (*Les sept vieillards*), religieuze extase (*Harmonie du soir*) of blasfemie (*Litanies de Satan*). In het openingsgedicht *Au lecteur* is de herhaling (de opsomming van gedrochtelijke zonden) een instrument dat dient om een climax op te bouwen, die uitloopt op het begrip *ennui*, dat zelf weer een herhaling impliceert, namelijk de monotonie van het bestaan. In zekere zin worden in alle secties van de bundel middelen aangereikt om deze monotonie te doorbreken. Zonder succes: de bundel

eindigt in een anticlimax, met *La mort*. Pas in het laatste gedicht, *Le voyage*, weet de dichter aan de *ennui* van het leven te ontsnappen. Het allerlaatste woord “*nouveau*”, het enige woord van de bundel dat in cursief staat, rekt voorgoed af met de *ennui* en de herhaling waarop deze gestoeld is: “Nous voulons [...] / Au fond de l’Inconnu, trouver du *nouveau*”.

BIBLIOGRAFISCHE NOOT

Voor de citaten van *Les fleurs du mal* heb ik gebruik gemaakt van de uitgave van Antoine Adam (Parijs, Classiques Garnier, 1961). Van *Les fleurs du mal* is een uitstekende vertaling verschenen door Peter Verstegen: *De bloemen van het kwaad* (Amsterdam, Van Oorschot, 1995). Deze vertaling geeft niet alleen de Franse tekst naast de Nederlandse vertaling, maar ook, voor elk gedicht, zeer nuttig commentaar. Voor degenen die nadere informatie over de Franse versificatie en de Franse poëziekritiek zoeken, is ook het boek aan te raden van Mary Lewis Shaw, *The Cambridge Introduction to French Poetry* (Cambridge U.P., 2003). Voor een literair-historische plaatsbepaling van Baudelaire kan de Nederlandse lezer terecht bij Maarten van Buuren en Els Jongeneel, *Moderne Franse literatuur: van 1850 tot heden* (Groningen, Historische Uitgeverij, 1996).