

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 Wesseem, 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 doorandere 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 geleidelijken 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 verzond 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 onderscheids over hun handelingen kwijt zijn, zoodat het merendeel der gezette handteekeningen als het op geld aankomt door de eigenaars verloochend wordt' (Van Wessems 1940: 30). Toch haalt hij zestien van de ten doel gestelde honderd abonnees binnen, Van den Bergh en Kelk halen bijna niets op. Voortdurend jut Slauerhoff de zaak en zijn vrienden op en doet allerlei, deels irreële, voorstellen. Zelf was Slauerhoff er de man niet naar in een redactie te gaan zitten, al was hij wel degene die erop stond dat de medewerkers, net zo goed als de redactieleden, vermeld zouden worden ('zij zijn toch zeker mede-oprichters'). Hij raadt de redactieaan prospectussen te drukken en circulaires 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 gluisperig of vals. Integendeel: het volstrekt betrouwbare en het verzet tegen iedere permanente betrouwbaarheid lagen op dit gezicht met elkaar overhoop als in een drama'.**[iii]**

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

6.2 Slauerhoff over Rimbaud

Het artikel over Rimbaud verschijnt op 10 juni 1924 in het verlate meinummer. Getooid met de programmatische titel 'Arthur Rimbaud: "poète maudit"' (Slauerhoff 1958: 59-68[iv]) is het stuk een bespreking van het meest recente boek over Rimbaud, *Le problème de Rimbaud - Poète maudit* van Marcel Coulon, in 1923 verschenen. Slauerhoff had het waarschijnlijk in de zomer van 1923 in Parijs gekocht. Er waren in die tijd meer boeken over Rimbaud verschenen: een jaar eerder een vierde herdruk van de herinneringen van zus Isabelle Rimbaud (*Reliques*, 1912) en in 1923 een biografie van schoolvriend Ernest Delahaye (*Rimbaud*). Verder brachten de literaire tijdschriften het ene na het andere stuk over de dichter van *Une Saison en enfer*. *La Nouvelle revue française*, tijdens het interbellum het meest gezaghebbende literaire tijdschrift in Frankrijk, plaatst in 1922 een artikel over Mallarmé en Rimbaud. Maar vooral de *Mercure de France* is actief: in 1922 schrijft Henri Béraud over de bronnen van 'Le Bateau ivre' en in

1924 staat er een artikel in over de dubbele persoonlijkheid van Rimbaud[v], alsook de herinneringen van een jeugdvriend. Dit maartnummer van de *Mercure de France* bevindt zich in Slauerhoffs bibliotheek en het is dus heel aannemelijk dat hij het gelezen heeft. Volgens Karel van de Woestijne is Rimbaud op dat moment het gesprek van de dag in Parijs. In zijn bespreking van het boek van Coulon en van Delahaye in de *NRC* van zaterdag 26 juli 1924 vraagt hij zich af: 'Waarom heeft Rimbaud van zijn achttiende of negentiende jaar tot bij zijn dood - een kleine twintig jaar [...] - gezwegen? Het is de vraag van den dag; heel Parijs wil het weten; men heeft er nog geen enquête over geopend, doch de speciale bladen staan er vol meê.'

6.2.1 'Over biographie'

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

In de tweede paragraaf gaat hij in op de biografie als genre, in het algemeen, en later specifiek in het geval van Rimbaud. Slauerhoff onderscheidt twee soorten: de exegetische en de anekdotisch-tendentieuze. Aan de eerste geeft Slauerhoff de voorkeur, die is 'ter wille van de schrifturen verklarend-toelichtend, levensbeschrijvend voor zoover met het werk in verband staand. En natuurlijk geheelonthouding betrachtend in het oordeelen over goed en kwaad' (id.: 60). Hij onderschrijft dus het motto dat Coulon aan zijn biografie meegaf en dat Slauerhoff instemmend aanhaalt: 'Par l'homme, pour l'oeuvre'. De biografen van het tweede soort, van de anekdotisch-tendentieuze biografie, hebben in het geval van Rimbaud huichelachtig werk afgeleverd, vindt Slauerhoff. Hij verwerpt 'hun gladde causerieën, die de officieele letterkunde met zoveel per pagina honoreert; terwijl de beschrevene, door hun vaderen gehoonde, van wien één vers tegen hun boekdeelen opweegt, zonder een sou op zak naar Parijs kon wandelen als hij lust had.' (ib.) Deze biografen staan voor Slauerhoff 'gelijk met de ouderlingen die, cleanshaven en puriteinsch levend, zich vermaken met domme moppen op de buiten hun bevassing 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. Revolutionnair 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 visionnair, 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 morele 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 Arnheemsche courant*, 1 november 1930)

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

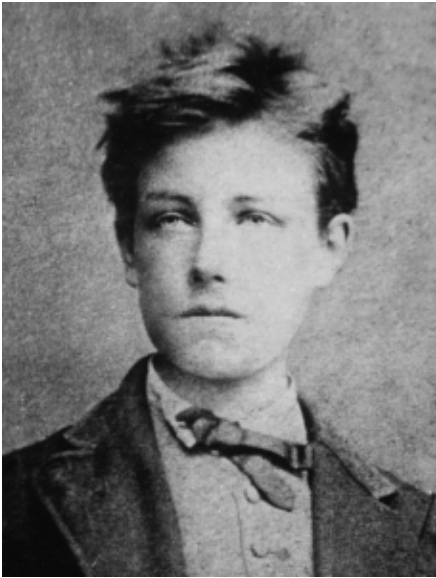
Zijn latere afschuw van zijn werk is gekwetste trots: er staat zooveel in dat vernederend is voor den ouderen Rimbaud. Vandaar zijn 'exécration' als men er over spreekt. Hoe beroemder het is, hoe meer zijn schande verbreid wordt. (Slauerhoff 1958: 65)

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

Na de dood van Rimbaud verspreidden diens vrome zus, Isabelle Rimbaud, en haar echtgenoot, 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 entendent 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*, *Hombres* 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 pinces...

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 ontleenen? ‘Nee, 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 miskenning 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 ramspoed 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 scheep 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 zeekeestel zoals H[oof]t 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 onderdeed 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 omineus 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 vroegre 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'aïlle 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 wijdlopende 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 meinumner 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. Laatsten 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 Lennep. 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 Arnhemsche 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 opgevallen. 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 (Goedegebuure 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 Wesseem 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.