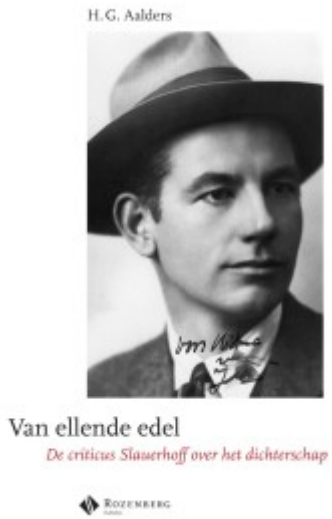
Van ellende edel ~ ‘Gorters werk bezitten is al en groot geluk’. Slauerhoff en het vrije vers



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

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

Drieëndertig jaar later verschijnt in de *Amsterdamsche Studentenalmanak* van het studentencorps een gedicht van de twintigjarige Slauerhoff, getiteld ‘Vers libre’, waarvan ik hier alleen de eerste tien regels citeer: ‘Contre la côte / lamentante / la mer se lance / glapissante / elle râle et saute / elle pleure et

chante / et rit et danse / comme un ballet immense / en robes de vagues, en jupons / d'écume et de flocons' (Slauerhoff 1983a: 58–59). Nog afgezien van het feit dat hij in het Frans dicht**[ii]**, laat dit vroege vers nog twee opmerkelijke dingen zien: de thematiek van de zee en zijn belangstelling voor het vrije vers, beide al in een vroeg stadium aanwezig. Het is een belangstelling die hij niet alleen in prakrijk bracht**[iii]** (daarover meer in § 10.5), maar ook in theorie omstandig heeft bepleit, en wel in een lang essay, getiteld 'Over het "vrije vers" en versbevrijding in het Nederlandsch', dat waarschijnlijk uit 1924 dateert.

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

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

10.2 *Context: het vrije vers als antwoord op de ouderen*

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

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

In 1922 en 1923 ontspon zich in Dirk Costers en Just Havelaars blad *De stem* een discussie rond de nieuwe ontwikkelingen op het gebied van de verstechniek, waaronder het gebruik van het vrije vers, dat door sommigen als bepalend voor de moderne poëzie van die tijd werd gezien. Aan deze pennenstrijd over de voors en tegens van het vrije en het gebonden vers – ook wel aangeduid met het

‘dynamische’ tegenover het ‘prosodische’ vers – deden Moens, Van de Voorde, Houwink en Coster mee.

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

10.3 *De NRC-discussie*

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

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

Weer een week later, op 24 mei, reageert Roel Houwink. Hij stelt twee vragen aan de orde: ‘primo, in hoeverre dringt het moderne leven ons tot vormverandering? secundo, hoe verhouden wij ons ten opzichte van de twee geestelijke hoofdstroomingen van den huidigen dag: individualisme en humanisme?’ Wat de vormverandering in de moderne poëzie betreft, schrijft Houwink, treft men het scherpste contrast aan in het tegenover elkaar stellen van het sonnet en het vrije vers. Maar eerst moeten we ons afvragen, zoals de eerste twee scribenten reeds deden, of die nieuwe versvorm wel een vorm is, of slechts de willekeurige zelfbepaling van de vorm, die de inhoud met zich meesleurt.

Houwink wil het vrije vers niet definiëren als een uiting van absolute ongebondenheid, van vormeloosheid, maar hij wil een bepaling ervan in engere zin. Hebben immers de verzen van Walt Whitman, Jammes en bij ons Herman van den Bergh en Wies Moens niet hun bestaan als vrije verzen gewettigd? Houwink onderscheidt in het streven naar vormverandering in de moderne poëzie drie groepen dichters:
1. Zij, die het rijm behouden en zich meestal streng binden binnen den schoonen kerker van het sonnet (Adwaita, Dideriksz., Van de Voorde).
2. Een middengroep, die het [rijm] als normaal eindrijm prijsgeeft, doch het behoudt als bijna immer toevallig binnenrijm (Marsman), of het als 'architectonisch' element opneemt in zijn primaire versconstructie ([Hendrik] De Vries), ofwel afstand doet van het consoneerend rijm, maar er het assoneerend rijm voor in de plaats stelt (Van den Bergh). Men kan haar beschouwen als een overgang naar de derde, die der eigenlijke verslibristen. Bij Slauerhoff ten slotte, heeft het rijm, ondanks zijn prompte aanwezigheid, nauwelijks meer een positief aesthetische functie.
3. In de handen dezer groep, hoofdzakelijk bestaand uit de jongere katholieken, wordt het rijm louter een toevalligheid.

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

Na enkele minder belangrijke beschouwingen over het vrije vers verschijnt op 12 juli een lange reactie van de Vlaamse dichter en criticus Urbain van de Voorde.**[viii]** Hij is geen tegenstander van het vrije vers, 'alhoewel ik persoonlijk aan 't metrische de voorkeur geef'. Iedereen kan zien dat er prachtige dingen in zijn geschreven, Verhaerens 'Villes tentaculaires' bijvoorbeeld. Maar het is glad verkeerd te beweren, zoals Bauduin doet, 'dat het vrije vers alleen modern kan heeten en de kunstvorm van heden zou kunnen zijn, terwijl hij voor "dwaas" den twintigsteeuwer scheldt, die "den vorm wil beschermen en handhaven", omdat die vorm, naar zijn meening, "tot 't verleden gaat behooren".' Bauduins argument dat Henriëtte Roland Holst geen sonnetten kan schrijven, is

niet op zijn plaats. Dat ligt niet aan de sonnetten maar hoogstens aan mevrouw Roland Holst zelf. Tijdgenoten van haar hebben toch aangetoond heel goed de sonnetvorm te kunnen hanteren (P.C. Boutens, maar ook jongeren als Willem de Mérode, Dideriksz. [pseudoniem van J.J. Thomson, een dichter uit de groep rond *De beweging* – H.A.], Besnard). Bauduin laat, volgens Van de Voorde, na uit te leggen waarom heden ten dage de oude versvormen niet meer gebruikt kunnen worden. Wat rest is intuïtie in plaats van gezonde redeneertrant. Hoe komt het dat het vrije vers al heel lang bestaat naast andere, gebonden versvormen? En waarom zou nu alleen de vrije-versvorm nog geschikt zijn om poëtische gevoelens in uit te drukken? Is het niet een dekmantel voor onbekwame vormbeheersing, voor het zich er makkelijk van af maken ('die Kultur des sich Leichtmachens')? Waarom, zo vindt Van de Voorde, schrijven de verslibristen trouwens niet, 'indien het hun zoo om hun gemak te doen is', 'eenvoudig-weg' proza vol poëtische bewoordingen. Voor wie geen genie is, geldt dan: hier en daar een impressie, een beeld. Ironisch spoort Van de Voorde de verslibristen aan geen moeite te doen het door vormmiddelen tot een eenheid te maken. Dat verpest maar de frisse emotie, de spontaneïteit. Maat en rijm verkrachten immers de innerlijkheid. Om dan verontwaardigd los te barsten: 'Alsof de vrije verzen van een Walt Whitman, een Verhaeren, een Werfel in hun schijnbare vrijheid ten slotte niet veel orde en eenheid vertoonden, resultaten van strenge en kieskeurige compositie, waarbij de ordenende geest aan de blinde intuïtie den weg heeft gewezen, zonder dat daarom aan de zuiverheid der emotie werd geschaad.' En Van de Voorde haalt Taine aan: 'La force vient de l'ordre'. Zó zijn ze modern, niet volgens de mode, maar in de goede zin: eeuwig jong en geldig.

Van de Voorde verleent het primaat aan de persoonlijkheid van de dichter, díe maakt het verschil uit of iemand goed is of niet, níet de vorm die hij gebruikt. Verschillen de strofische gedichten van Boutens en Gezelle, hoewel gelijk van vorm, niet wezenlijk van elkaar omdat ze door twee verschillende persoonlijkheden zijn geschreven? Zo ook de sonnetten van Van Eeden en die van Kloos? 'Alle zijn verschillend als ze het kenmerk dragen van een absoluut verschillende persoonlijkheid en ik verzeker u, bij God! dat ik zooveel verschil niet bespeur in het geschrijf van onze "modernen" die elkaar onderling op een haar gelijken trots hun zoogenaamden "eigen vorm". […] ónze modernen gaan alleen bij hun intuïtie te rade, en om te begrijpen zijn nog hersenen noodig.' Logisch dus dat Van de Voorde in zijn bespreking van *Archipel* (eind 1924 verschenen in De stem, dus niet lang na zijn *NRC*-stuk) kritiek heeft op die verzen waarin

Slauerhoff ‘zijn ritmen minder beheerst’ (Kroon 1982: 19).

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

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

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

Dat het vrije vers in ons land nog miskend wordt, is niet vreemd, hier gebeurt alles ‘minstens een kwarteeuw’ later, zegt Slauerhoff.**[x]** Bovendien bestaan er nu, een halve eeuw na de ‘uitvinding’ ervan, in het land van herkomst, Frankrijk, nog steeds geen ‘degelijke leidraden over de “nieuwe” merkwaardigheid’ (id.: 483). Niet gek dus, dat de Nederlandse dichters hun handen er nog niet aan brandden. Noch Kloos in zijn *Nieuwe gids*-kronieken**[xi]**, noch Van Eeden in zijn studies over de decadenten Dujardin en Laforgue**[xii],** noch Frans Erens in zijn besprekingen van Gustave Kahn en Francis Vielé-Griffin**[xiii]**, maken woorden vuil aan het *vers libre*. Vreemd, vindt Slauerhoff, temeer daar de vorm bij deze laatste twee ‘toch zeker niet alleen een vorm-, maar ook een levensquaestie was’

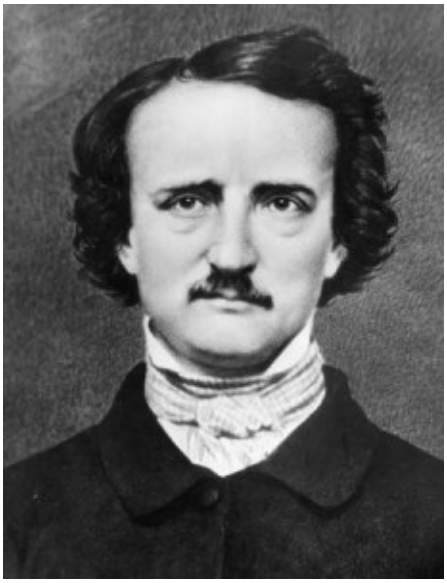
(ib.). Niet voor de eerste keer zien we hier dat Slauerhoff de link tussen leven en literatuur legt: de poëzie is voor deze dichters van levensbelang. *De* [oude] *gids* biedt dan tenminste nog meer dan *De nieuwe gids*. Daarin schreef Van Hamel 'keurig langs het "*vers libre*"', 'meer anekdotisch causeerend over zijne auteurs, dan nadrukkelijk wijzend op hunne werken'.**[xiv]**

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

1. Het 'vers libre' (er)kent niet meer de oude syllabentellende versvoeten, maar behoudt en handhaaft alleen de rhythmische versvoet: het versfragment dat, zoo kort mogelijk, voortgaat tot een ophouden van de stem samenvallend met het eindigen van een zinsdeel, of anders: het versfragment dat voldoende beteekenis bezit om erna de stem een (verdiende) rust te gunnen. Het voornaamste accent valt op de laatste of voorlaatste lettergreep. Het mag secundaire accenten op voorliggende lettergrepen hebben (dit in verband met de grootere lengte die sommige 'rhythmische versvoeten' verkrijgen).
2. Beteekenis, verbeelding, verwoording en versgeluid vormen een eenheid: de versregel van het 'vers libre'.
Dit eischt dan:
3. De versregel van het 'vers libre' neemt zich geen vastgesteld aantal lettergrepen voor, maar heeft de lengte die door de uit te drukken dichterlijke gedachte wordt geboden. (ib.)

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

Dujardin geeft trouwens nóg een regel, die Slauerhoff echter vreemd genoeg weglaat: 'La libération d'un certain nombre de petites règles, telles que césure, rime, hiatus, etc.' (Dujardin 1921: 584) Niets bij Slauerhoff over de consequenties voor het rijm. Vervalt het, blijft het bestaan, luisterend naar minder strenge wetten? Overigens volgt ook bij Dujardin na het geven van de regel voorts niets meer over de gevolgen ervan voor het rijm in de verspraktijk van het vers libre.
Grotendeels gelden deze door Slauerhoff genoemde wetten, die voor het Franse vers libre zijn vastgesteld, ook voor het Nederlands. 'Beide talen verschillen niet zoo hemelsbreed of vele bekrompen prosodische wetten gingen voor beide op. Voor deze ruimere wetten dus tenminste. […] Alleen de wet der accenten dient gewijzigd te worden.' (Slauerhoff 1955: 485) (Zie voor de accenten § 10.4.8.)
De voordeelen die de 'Code Vers Libre' meebrengt zijn groot en bevrijdend. Vooreerst mag nu, zonder tot anarchie te vervallen, met de oude onredelijke prosodiewetten voorgoed gebroken worden, voor zoover er nog rekening mee gehouden wordt. Hoe irrationeel ze zijn, kan de historisch belangstellende nalezen in *The rationale of verse* van Edgar Allan Poe. (ib.)



Edgar Allan Poe (1809 – 1849)

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

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

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

Slauerhoff gaat het in de volgende alinea nog uitleggen: dat het vrije vers een vorm van het scientific verse zou kunnen zijn, waarin het genot van het horen (the physique) triomfeert over de dichterlijke gedachte en idee van het traditionele, klassieke vers. Maar of het nu duidelijker wordt betwijfel ik. En er volgt alweer een uit zijn verband gerukt citaat van Poe: '"… no doubt, indeed, that the delight experienced, if measurable, would be found to have exact mathematical relations such as I suggest…"'(Slauerhoff 1955: 486). Hoewel Slauerhoff nu foutloos citeert (zie Poe 1958: 122), hetgeen al een prestatie is, hebben Poe's woorden betrekking

op de ervaring van de vermenigvuldiging van beelden en indrukken gezien in een kristal, en wat voor een vreugde een dergelijke ervaring bij de waarnemer veroorzaakt. Slauerhoff is het echter om één woordje te doen, 'mathematical', dat hij kan gebruiken als opstapje naar een volgende bewering. Slauerhoff constateert bij Poe namelijk 'een uitgesproken voorkeur voor het "mathematische"' (Slauerhoff 1955: 486). En hij durft de veronderstelling aan, hoewel retorisch slim geformuleerd in een vraag, dat het vers libre aan Poe's 'mathematical relation' voldoet. Er volgen een paar 'argumenten', die met de beste wil van de wereld niet als zodanig erkend kunnen worden, zoals bijvoorbeeld het volgende:
Heeft hiermede [met die mathematische relatie] ook geen verwantschap het gevoelen van Jules Laforgue, die boven de uitdrukking '*expression musicale*' verkiest die van '*expression psychologique*', die het '*vers libre*' bezigt 'pour serrer de plus près, pour entourer plus délicieusement sa pensée? (ib.)

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

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

Tot slot geeft Slauerhoff nog één Poe-'citaat': 'The rhythmical flow must thoroughly agree with the reading flow'(ib.). Bij Poe staat er echter: 'Of course, then, the scansion [het scanderen] and the reading flow should go hand in hand. The former must agree with the latter.' (Poe 1958: 152) Ik begrijp wel dat Slauerhoff het met Poe eens is dat het vasthouden aan een vaste versmaat bij scanderen tot idiote accenten kan leiden. Maar door Poe's 'scansion' met 'rhythmical flow' te vertalen zaait hij juist verwarring, want hij gaat hiermee voorbij aan het secure onderscheid tussen metrum (scanderen) en ritme (een veel ruimer begrip). Triomfantelijk voegt Slauerhoff er nog aan toe: 'Dit eischt ook de tweede wet van het "vers libre".' (Slauerhoff 1955: 486) Door Slauerhoffs 'citaat'

met Poe's oorspronkelijke tekst te vergelijken, heb ik laten zien hoe Slauerhoff zich Poe toeëigent en zijn autoriteit misbruikt voor de eigen zaak, in casu het vrije vers. Het is een zwakke passage in zijn betoog.

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

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

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

De parallel met de dwang van slavenarbeid is opmerkelijk en doet denken aan het gedicht 'De dwangarbeiders' (Vg 803–804), dat besproken wordt in hoofdstuk 13.3. Dichten is dwangarbeid, je versvoeten tellen, monotoon, als de stappen van de koelies met hun last op hun rug over de smalle loopplanken van vrachtschepen. De dwang wordt opgelegd door de wetten van de klassieke versvorm. Het vrije vers zou bevrijding van die wetten betekenen, verlossing van dwang.

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

Dit is een behoorlijke aanval op het sonnet. Maar hoewel hij hier aan het slot van de alinea een hoog lyrisch niveau bereik, gaat het steekhoudende van zijn redenering helaas omgekeerd evenredig omlaag.
In het stuk over Rilke gaf hij aan reserves tegenover het gebruik van sonnet te hebben: 'Deze waren al te vaak asyl voor gedachten die zich geen anderen vorm meer kunnen openen. In Holland weet men dit zeer goed' (Slauerhoff 1958: 79). Het sonnet kiest men alleen als de inhoud daarom vraagt, het mag geen opgelegde vorm zijn, los van de dichterlijke inhoud. Voor Slauerhoffs eígen gebruik van het sonnet verwijs ik naar § 10.5 van dit hoofdstuk.
De strofe moet echter volgens Slauerhoff niet geheel worden afgeworpen 'als de monnikspij van een opgeheven kloosterorde'. Voor hen die 'hun zeer vluchtige denkbeelden hijgend achtervolgen en niet de gerustheid bezitten ze alle wendingen en spiralen te laten volbrengen', kan de strofe helpen daarin toch te slagen. Dujardin bewees met zijn sonnetten dat het mogelijk is vrije vormen in strofen te brengen, ze zijn bijna vers libre gebleven (ib.). Aan de andere kant staat 'als afschrikwekkend voorbeeld' het sonnet van Verwey, 'waarin de dichter in zijn terzinen driemaal over de woordstomp "onbe-"heenstrompelt, een rijm dat níets betekent, dat zijne idee dan ook driemaal smadelijk doet vallen'**[xviii]** (id.: 488–489).

Slauerhoff is er echter van overtuigd: 'de streng-strofische vorm zal worden verlaten, al kan dit nog lange dagen duren, en al zal nog veel schoons (naast onnoemelijk veel banaals) in zijn te enge lijst worden gesloten' (id.: 489). Maar opnieuw een uitzondering: het tienlettergrepige vers, rijmend, blank of assonerend. Het is van nature minder eentonig dan de Franse alexandrijn, zegt

Slauerhoff, minder gestrekt, meer ‘fluïde’. Het geeft geen verstarring maar maakt de stroming van het vers ‘opgeheven en vlottend’, ‘eenige langere verzen van Leopold zijn er om het onweerhoudbaar te bewijzen’ (ib.). Slauerhoff doelt kennelijk op de tienlettergrepige verzen van ‘Cheops’ (Leopold 1982: 143–152), ‘Οἴνου Ένα σταλαγμόν’ (id.: 123–127) en ‘O nachten van gedragene extase’ (id.: 135).

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

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

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

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

En hij voegt er nog giftig aan toe: ‘(Opheffen ook de door sommige “*Dichtungen*”

barende prozaschrijvers uit den treuren herhaalde bewering dat proza en poëzie hetzelfde is, daarmee bedoelend dat hùn proza even mooi is als poëzie!)' (ib.). Juist, poëzie staat dus volgens Slauerhoff hoger op de hiërarchische ladder dan proza. Het is maar gezegd. Slauerhoff vat nog even, zonder een voorbeeld van Dujardin, dus op eigen kracht, samen waarin het vrije vers verschilt van het proza:
1. de accenten;
2. eenheid van rhythmische voet met zinsdeel;
3. eenheid van gedachte in de versregel (duidelijk beginnend en eindigend);
4. de dichterlijke gedachte, levend en ontspringend los van logisch zinsverband. (ib.)

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

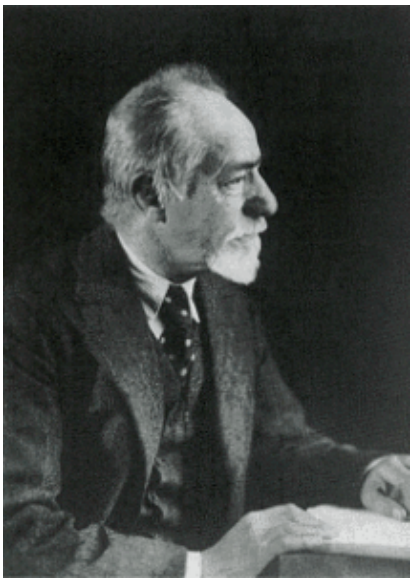
Er bestond daar meer reden voor revolutie, waar de verswetten zoveel strenger waren dan de onze, de alexandrijnen zooveel eentoniger dan de vijfvoetige jamben, het rijm zooveel onontbeerlijker 'en matière de vers' en de Parnassiens zooveel koeler dan onze predikanten. (id.: 491)

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

Nu volgt vanuit de middeleeuwen meteen een sprong naar de Tachtigers, en met name hun epigonen:
In den tijd toen men zich bezighouden met verstechniek – door het ijzingwekkend voorbeeld der oudere passers, meters en ijkers – een smaad op het dichtersschap

achtte, werd alles wat niet dreunde, hoe gebrekkig, onevenwichtig, wankelendrhythmisch dan ook, geaccepteerd als poëzie. (id.: 492–493)

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



Albert Verwey (1865-1937)

10.4.5 *Albert Verwey*

Wel heeft men bij Verwey en Boutens enige kans vrije verzen tegen te komen: 'Echter levert juist Verwey's poëzie ook een groot aandeel tot de vrije verzen per ongeluk, en dit doet den zoeker verlangen bij hem liever niet de eerste ware vrije verzen van het Nederlandsch aan te treffen.' (ib.) Verwey luistert in de vrije verzen die hij schreef het meest naar de derde wet: de versregels hebben soms zeer ongelijke aantallen syllaben. Maar ze lijken toch welgeteld. En verder laten ze zich weliswaar indelen in ritmische versvoeten, maar 'even goed of even gedwongen naar oude maatschema's […]. Ze dragen het brandmerk van proefnemingen, van het zoeken naar nieuwe vormen. […] in zijn eigen werk kunnen toch geen oprechte vrije verzen aangemerkt worden.' (id.: 493–494) Dan komen andere bezwaren tegen Verwey naar boven drijven en hierbij voegt hij zich

in het koor der jongeren die hun stem verheffen tegen de oude generatie die zijn beste tijd heeft gehad.

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

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

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

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

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

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

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

10.4.6 *De poëtica van de adequate vorm*

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

In het Frankrijk van Verlaine had zich een strijd afgespeeld tussen de *forme*

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

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

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

In zijn proefschrift (1966: 10–14) zette J. Kamerbeek duidelijk uiteen hoe de strijd tussen adequate en absolute vorm, anders gezegd: tussen verslibristen (als onderdeel der symbolisten) en de classicisten of Parnassiens, zich eind

negentiende eeuw afspeelde. In Nederland had de adequate vorm zijn navolgers in Gorter (Verzen van 1890) en Van Deyssel (zijn opstel '*Over de vrije versmaat*' uit 1900). Weliswaar heeft niemand hier te lande het symbolistische vrije vers programmatisch geproclameerd, maar het is wel toegepast. Verwey was echter een exponent van de absolute vorm. Zijn ritme ontstond niet, zoals hij zelf zei, 'uit lijdelijke gewaarwording' maar 'door aktief ingrijpen van de geest die de chaos van de gewaarwordingen ordent' (id.: 13). In het buitenland schreven Paul Valéry (id.: 16) en de Russische akmeïsten, met name Mandelstam (id.: 20), volgens de absolute vorm.

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

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

Op grond van de overeenkomsten tussen Van den Bergh en Slauerhoff concludeer ik dat Slauerhoff in zijn stuk over het vrije vers aansluit bij Van den Berghs denkbeelden over het vrije vers en de adequate vorm. We kunnen inmiddels vaststellen dat zowel Van den Bergh als Slauerhoff 'het hardnekkig cerebralisme der Verwey-groep' (Van den Bergh 1918: 194) afwijst, onder andere vanwege het kunstmatige karakter van het 'bewustelijk wetsgetrouwe vers'. Zij hadden juist een zwak voor het onderbewuste in het proces van het dichten. Beiden hielden een pleidooi voor het vrije vers, niet in zijn geheel bevrijde vorm (als bij de Duitse expressionisten) maar luisterend naar een aantal wetten. Behalve Van den Bergh

kan ook Slauerhoff in zijn versexterne poëtica een aanhanger van de adequate vorm genoemd worden. Dat bewijzen zijn uitgesproken voorkeur voor het vrije vers en de hierboven aangehaalde passage over Kloos, Rimbaud, Verlaine en Corbière. Maar ook versintern betoont hij zich een belijder van de adequate vorm. Dat bewijzen zijn vrije verzen (zie ook § 10.5) en het selectieve gebruik van andere versvormen zoals het sonnet, de ballade en de grote verschillen in lengte die zijn gedichten kenmerken.

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

Terug naar Slauerhoffs stuk. Naast de doelen die de vier genoemde Franse dichters nastreefden, en de vorm die ze ervoor kozen, is er nóg een doel: zelfopoffering. En om dat te beschrijven, bedient Slauerhoff zich opnieuw van de tale Kanaäns:
Maar wie alleen denkt aan willen geven, aan anderen geven, ontvangt veel. Want vele, talrijker dan de alleen-eigene, zijn de gevoelens en vermoedens die zich willen laten nemen om weergegeven te worden. Hij die zoo weet te kunnen geven, denkt niet aan zichzelf, en geeft zich toch geheel en daardoor alles; en met al wat hij in zich ontving. Dit in groote liefde, zuivere zelfzucht en open vrijheid. Deze gedachte heeft alleen Herman Gorter gewaagd te behouden. Ik weet geen andere van onze dichters die deze drie heeft bezeten en gegeven, ook niet in mindere mate. (Of het moest Leopold zijn met zijn grote schuchterheid, verdiepte zelfzucht en vrijheid ondanks de tucht van het vastgehoudene.) Maar Gorters werk bezitten is al een groot geluk. Na de aarzelende spaarzaamheid aan vrije verzen bij Verweyen Boutens in steppen van goede oude vormen, geeft het een bedwelming van vreugde te komen bij de eerste overvloedige overmoedig-overschuimende bron: het is een groot geluk na zoolang ontberen zooveel te vinden. Door zijn werk gaat een uitgebreid 'rivierenstelsel' van vrije verzen, machtig van stroomgebied, door de breede oeverlanden van onverwoorde maar aangetrokken weeldevol-vermoede stilten. (Slauerhoff 1955: 496)

Herman Gorter (1864 -1927)

10.4.7 Herman Gorter

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

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

Het retorische geraamte schemert opzichtig door Slauerhoffs opzet heen. Het was natuurlijk op voorhand zijn bedoeling Gorter de lucht in te steken. Dat kon hij des te beter doen, wanneer hij er een, in zijn ogen, bleek figuur tegenover zette. Maar het moest natuurlijk wel iemand van statuur en met gezag zijn, zeker nog in 1924, het jaar waarin Verwey vanwege zijn gedegen literatuurstudies tot hoogleraar Nederlandse letterkunde in Leiden werd benoemd.**[xxvii]** Zo sloeg Slauerhoff twee vliegen in één klap: Gorters vrije verzen zette hij op een voetstuk en de droge en mislukte probeersels van Verwey, immers de aan te vallen man voor de

Getij-jongeren, sabelde hij neer.

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

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

En acht jaar later schreef hij er in *De beweging* (van januari 1913: 60) dit over: 'Zoo was er een dichtkunst ontstaan van anarchie en ontbinding, een niet meer individualistische, maar subjectivistische of egotistische, – waar iedere diepere eenheid van het dichterlijke en menschelijke wezen buiten bleef'. Pijnlijk maar juist schreef Van Deyssel Verwey na een ontmoeting in maart 1898: 'Je, naar mijn inzien, te sterke depreciatie van Gorters 2de periode [sensitivisme], wordt thans, naar ik meen, beïnvloed door de bewustheid der groote voortreffelijkheid van je eigen werk' (Gorter 1978: 160). Alles wat Gorter na Mei schreef, karakteriseert Verwey als 'de exaltatie van de onmacht die zich uitlaat aan woorden' (id.: 161). Om de waarde van Slauerhoffs appreciatie van Gorters sensitieve verzen te

schatten, moet men niet vergeten dat A. Roland Holst begin jaren twintig net als Verwey 'tegen' de poëzie van Gorter van na *Mei* is.**[xxxii]**

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

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

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

Dan nu de Sensitieve verzen.
Was *Mei* het groote schoone eiland dat voor de onbekende kust lag, hier zijn we in de nieuwe wereld van de onbegrensde versmogelijkheden. Dat men weinig geacht heeft op de wondere vormen, worde geweten aan de verrukking ondervonden bij het ontdekken der nieuwe vreemde elementen, de drie die ik te voren noemde: de groote liefde, de zuivere zelfzucht en de open vrijheid, en deze

tegenstrijdigheden in een innige verbinding. Het was of men nieuwe metalen vond glanzen op een jonge zon. Wat het vers zelve geworden is door deze gaven in te houden, daaraan is begrijpelijkerwijs minder gedacht. Maar lezende, denkend aan de vrije-verswetten, zal men vinden dat veel meer dan de helft der sensitieven in 'vrij vers' staat geschreven. […] Ook schijnbaar geheel strofische, zijn toch inderdaad vrije verzen. Zoo blijkt dan ook hier, dat dit tegenstrijdige oplossing kan vinden. (ib.)

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

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

Dat is opmerkelijk omdat Slauerhoff Gorter benadert vanuit het vrije vers, zoals het in Frankrijk is ontstaan. Zijn oriëntatie was nu eenmaal Frans. Ook Van Deyssel doet dat. Zou er bij Gorter een oriëntatie op de Franse literatuur hebben bestaan, en in het bijzonder natuurlijk op de Franse poëzie? Urbain van de Voorde kan in 1923 in De stem nog hardop stellen dat in de laatste jaren van de negentiende eeuw 'een aantal dichters in Noord- en Zuid-Nederland, als Gorter en Van de Woestijne, elk op zijn manier onder den invloed stonden van de

Fransche symbolisten, (de eerste ging in zijn "*Sensitivistische Verzen*" zelfs orchestraal te werk als R. Ghil)'.**[xxxiii]** Maar het is erg twijfelachtig of Gorter onder invloed van de Franse symbolisten stond.

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

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

Van Deyssel was wel een groot bewonderaar van Verlaine. Deze vernieuwer van het Franse vers genoot in Nederland grote waardering (mede vanwege het eenvoudiger taalgebruik dan dat van Baudelaire, Rimbaud en Mallarmé), zo zeer zelfs dat hij in 1892 werd uitgenodigd om enkele lezingen in Leiden, Den Haag en Amsterdam te houden. Men bewonderde vooral de latere Verlaine, de berouwvolle, de katholiek (van de bundel *Sagesse* [1881; verm. herdr. 1889]; telkens moest hij op verzoek van het publiek daaruit het gedicht 'O mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour' voordragen) en niet de jongere, vriend van Rimbaud,

van de *Poèmes saturniens* (1866), van *Fêtes galantes* (1869), en *Romances sans paroles* (1874). 'Verlaine is de Meester, en nevens hem niet één,' schreef Kloos (1891: 84). Van Deyssel noteerde in oktober 1897 nog, in de inleiding van Boutens' debuutbundel *Verzen*, dat 'Verlaine, zonder eenigen twijfel, de grootste, of eigenlijk de éénige dichter is van de laatste eeuwhelft in Frankrijk'.

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

10.4.8 *Accenten*

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

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

onderwerpen zich dus niet aan de voor het Fransch opgestelde wet. Overigens kunnen de wetten, eigenlijk meer gevolgtrekkingen uit het leven en vooral bewegen der taal, redelijk op het Hollandsch worden overgebracht, met meer recht dan de prosodie der klassieke talen op de moderne. Maar ook in dit opzicht hoeft onze taal niet minder geschikt geacht te worden voor het vrije vers. Integendeel. In het Fransch wordt al te vaak den uitgang, dus minst beteekenend woorddeel, betoond (expression, épouvantable), in tegenspraak tot den eisch van 'unité'. (id.: 499)

Nu zijn we bij het slot van het stuk aangekomen, al moet gezegd dat het stuk eigenlijk niet af is. Het breekt af bij Gorter en mist dus een beschouwing van het vrije vers in het Nederlands van de laatste twintig, dertig jaar. Slauerhoffs bentgenoten ontbreken bijvoorbeeld, Herman van den Bergh, Marsman. Maar ook

de Vlamingen Van Ostaijen en Moens. Is het tekenend voor de blik van Slauerhoff, die op het verleden was gericht, dat hij de recente geschiedenis, en nog meer de actualiteit, over het hoofd zag? In ieder geval zijn Slauerhoffs laatste woorden weer gewijd aan Gorter:
Gorter was de eerste die zeggen kon wat hij wilde, zonder verandering van dat bedoelen te hoeven te lijden, terwijl het gezegde, liever gezongene, zoo zuiver en onschuldig van voornemen bleef als kinderwoorden. Dat dit gebeurde ondanks zijn klassieke tradities, daartegenin, het is een wonder waarvoor wel gedankt mag worden in groot ontzag.

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

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

10.4.9 *Conclusie*
Slauerhoff heeft in dit stuk een paar noten op zijn zang. Hij wil het ontstaan en het bestaan van het vrije vers in het Frans en in het Nederlands aantonen. Daarmee slaat hij twee vliegen in één klap: hij steekt Gorter als dichter van de sensitieve verzen de lucht in en hij zet zich af tegen de vorige generatie, verpersoonlijkt door ‘het harde Noordwijker cenakel’**[xxxvii]**, Albert Verwey. Impliciet betoont Slauerhoff zich een aandachtig poëzielezer met een grote zorg voor de vorm van het vers. Met zijn mening dat de vorm zich naar de inhoud moet richten, bekent hij zich impliciet een aanhanger van de poëtica van de adequate vorm.

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

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

Wat hij dacht van Lodewijk van Deyssel is onduidelijk. Volgens Hazeu (1995: 349) zou hij de kale Tachtiger in 1928 tijdens een soiree in diens huis in Haarlem ontmoet hebben. Maar ik zet hier een vraagteken bij, want hoe is het dan mogelijk dat Slauerhoff hem zes jaar later vanuit Tanger een verjaardagsfelicitatie stuurt met de aantekening dat zij elkaar nog nooit hadden ontmoet? Dit kaartje is ook het enige bewijs van contact, dat Van Deyssel-biograaf-voor-het-leven Harry Prick kan overleggen. In zijn onuitputtelijke biografie (Prick 1997 en 2003) ontbreekt ieder ander teken van contact tussen de twee. Toch persisteert de anekdote dat zij elkaar eens (maar wanneer dan?) in levenden lijve gezien hebben, want het verhaal gaat dat Slauerhoff bij die gelegenheid beweerd zou hebben 'dat men alle 80ers moest doodslaan' (ib.) of, in een andere versie van het verhaal, dat zij 'ter wille van een nieuwe literaire beweging, moesten worden afgezworen en doodgeschoten'. Toen Van Deyssel daar kennis van nam moet hij droogjes gezegdhebben: 'Hier, op deze stoel tegenover mij, zat de Heer Slauerhoff en het leek mij niet, dat hij mij wou vermoorden' (Kroon 1981: 261).

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

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

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

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

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

te kunnen beantwoorden moeten we naar Slauerhoffs eigen verzen kijken (zie § 10.5).

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

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

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

Toen *Ritme en metrum* in 1931 verscheen, wijdde Slauerhoff wel een beschouwing aan Verweys studie. Hoe lovend die ook over het onderwerp was, hij moest toch beginnen met weer wat over Verweys verzen te zeggen:

Maar het heele werk van Albert Verwey is daar, om te bewijzen dat hij niet alleen bewust dicht, wat al een zonde tegen de keuze is, maar ook met voorbedachten rade, en dat is een doodzonde tegen die hooge dame, en de straf, die er op staat, is dat het vers sterft, door den strik dien de Maker haar zelf gespannen heeft. […]

Verwey en zijn aanhangers van '*De Beweging*' hebben uit het oog verloren, dat een klein zangerig onhandig vers van Verlaine of Leopold meer waard is als poëzie, dan een heele bundel berijmde en in keurige volzinnen overgebrachte wijsheid.
[…] Albert Verwey heeft ons niets willen besparen: de afschuwelijke wanproducten uit de sonnettenreeks '*Van het Leven*' niet en ook niet het gebrabbel van de vijf idyllen […] en ook niet de ergerlijk wijsneuzige verzen van het *Zwaardjaar.* (NAC, 19 december 1931)

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

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

Bestudering van de *Verzamelde gedichten* wijst uit dat Slauerhoff op een totaal van circa 440 gedichten ongeveer 70 vrije verzen heeft geschreven, dat is 16 procent van het geheel. Voor zover er iets over de datering valt te zeggen,**[xli]** lijkt het dat de meeste vrije verzen van vóór 1930 zijn, aangezien ze vóór of in dat jaar zijn gepubliceerd. Maar ook daarna schreef hij nog wel vrije verzen, zodat deze versvorm niet als een 'jeugdzonde' of een inmiddels verworpen vorm kan worden beschouwd. Kijken we alleen naar de gedichten die Slauerhoff vóór 1930 bundelde, dan ziet het er voor het vrije vers van Slauerhoff nog ongunstiger uit. In de eerste druk van *Archipel* (1923) staan van de 22 gedichten slechts 4 in vrije verzen (18 %), in de kleine bundel *Clair-obscur* uit 1927 staat geen enkel vrij vers (van de 13). In *Oost-Azië* staan er 8 (van de 34), dat is 24 %. *Eldorado* (1928) met

20 gedichten telt geen vrije verzen. *Serenade* (1930) heeft van de 27 gedichten 2 vrije verzen, dat is 7 %. Gemiddeld is dat 10 % per bundel: niet veel voor iemand die de voordelen van het vrije vers zo vurig heeft verdedigd. Laten we eens naar een paar vrije verzen van Slauerhoff kijken. Ik kies een paar voorbeelden**.[xlii]**

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

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

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

Zij dooft de lage lamp.

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

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

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

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

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

Op inhoudelijk niveau zit er overigens nog een fraai voorbeeld van expliciete versinterne poëtica in. We zien een dichter in vermomming, achter zijn lier verscholen, wiens liefste maar gefnuikte wens het is een lied te spelen dat tegelijk zo persoonlijk zou zijn èn begrepen zou worden door de priesteres-danseres, dat ze de inhoud van het lied
dansend tot expressie zou kunnen brengen. Daarmee toont de dichter Slauerhoff zijn ultieme wens: begrepen, verstaan te worden èn, als dank daarvoor, antwoord te krijgen op een artistieke wijze waar de ander in excelleert. Lied ohne Worte. De verbeelding is echter vastgelegd in woorden. Dit gedicht is een artistiek huwelijk tussen een musicus en een danseres, zijn lier begeleidt haar dans. Tegelijk is het een huwelijk tussen een dichter en zijn lezeres.

We hebben gezien dat Slauerhoff in de praktijk het klassieke metrische vers niet afgezworen heeft. Integendeel. Hoewel hij vrije verzen heeft geschreven, kan hij het niet laten zijn versvoeten te tellen. Weliswaar hebben ze verschillende lengtes, maar niettemin zijn ze in de meeste gevallen metrisch. Eind 1930 constateert Slauerhoff bij
de verschijning van *Binnendijks Prisma-poëziebloemlezing,* dat 'het vrije vers […] bijna algemeen verlaten' is (*Nieuwe Arnhemsche courant*, 27 december 1930). Ook is hij een te grote liefhebber van het enjambement om het ten gunste van het vrije vers te laten vallen. Helemáál vrij zijn zijn verzen nooit geworden.

NOTEN

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

ii. Hij zou dit blijven doen. In 1929 verscheen de bundel Franse gedichten Fleurs de marécage.

iii. Zie van de vroege vrije verzen bijvoorbeeld: 'Hoe dieper in het leven' (Vg 39), 'Voor de kust liggen smalle prauwen' (40), 'De zee' (41–42), 'Het tempeleiland Philae' (63), 'Rapanui I-III' (70–73), 'Schijndood begraven?' (108–109), 'De zonnesteek' (110–111), 'Avonden' (127) en 'Uitvaart' (169).

iv. J. Slauerhoff, 'Over het "vrije vers" en versbevrijding in het Nederlandsch', in:

Maatstaf 3 (1955) 6 (sep): 481–503. Lekkerkerker nam het drie jaar later op, maar zonder annotaties, in de Verzamelde werken VIII. Proza V. Critisch proza (1958: 6–27).

v. Dat artikel is van Édouard Dujardin, 'Les Premiers poètes du vers libre', verschenen in het tijdschrift Mercure de France van 15 maart 1921, welk nummer Slauerhoff in zijn bezit had. Een jaar later verscheen het iets gewijzigd als boekuitgave (Mercure de France, Parijs 1922). Dujardin, zelf vers-libre-dichter van het eerste uur, geldt met zijn roman Les Lauriers sont coupés (1888) als de uitvinder van de monologue intérieur.

vi. Paul G. Bauduin, dichter van onder andere Gedichten (een uitgave van Charles Nypels, Maastricht 1923).

vii. Johan Louis Victor Anton Huijts (of: Huyts) (1897–1995), journalist en dichter (onder andere Aan den ondergang, 1925), was sinds 1919 buitenlandredacteur bij de NRC, kenner van Rusland en vertaler van Russische poëzie (verschenen in De vrije bladen 10 [1933] 12 [dec.]). Hij was ook medewerker van Greshoffs tijdschrift De witte mier. In Nederlandse literatuur: een geschiedenis typeert Gillis Dorleijn hem als een Leopold-epigoon (Schenkeveld-Van der Dussen 1998: 631). Feit is dat hij in 1925 een studie over de door hem bewonderde dichter publiceerde. Later, tijdens de oorlog, was Huijts (collaborerend) hoofdredacteur van de NRC (archief Stichting Het Parool).

viii. Ook in Van de Voorde 1931: 205–211.

ix. Ik citeer uit de tekst zoals die in 1955 door Lekkerkerker in Maatstaf is gepubliceerd, en niet uit de Vweditie van drie jaar later, omdat de eerste publicatie niet alleen een inleidende toelichting van Lekkerkerker heeft (waaruit ik al citeerde) maar ook een aantal specifieke toelichtingen op woorden en passages in de tekst, welke verklarende noten in de Vw-editie ontbreken.

x. Zie noot 35.

xi. Bijvoorbeeld in Kloos' stuk 'Nieuwste Fransche letteren' in De nieuwe gids 6 (1891) 4 (april): 75–91.

xii. Van Eedens studie 'Decadenten' verscheen in De nieuwe gids 5 (1889) 1 (okt.), daarna opgenomen in zijn bundel Studie's (W. Versluys, Amsterdam 1891:108–143). Het bevat, volgens Slauerhoff, wel 'allerlei commentaar op hun moraal of liever gemis aan dat in Van Eedens schatting zoo onmisbaar deel van een zieleinventaris', maar niets over het vers libre (Slauerhoff 1955: 483). Van Eeden bespreekt dan ook de Moralités légendaires, Laforgues vertellingen.

xiii. Opgenomen in Frans Erens, Litteraire wandelingen, S.L. van Looy, Amsterdam 1906: 68–70, 119–122. In het algemeen was de Nederlandse aandacht

voor de Franse letteren in de negentiende eeuw niet groot. Behalve Erens was er daarvoor alleen C. Busken Huet, wiens denken sterk Frans georiënteerd was en beïnvloed door grote critici als Sainte-Beuve, Renan en Taine. Weliswaar volgde hij de ontwikkelingen in de Franse literatuur en deed daarvan verslag, maar het talent van bijvoorbeeld Verlaine, die in 1866 debuteerde, is hem ontgaan. Overigens stierf Huet in 1886, zodat de ontwikkeling van het symbolisme en het vrije vers voor hem net te laat kwam (zie ook Wester 1986).

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

xv. Zie noot 5.

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

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

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

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

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

xxi. Mallarmé zegt nét iets anders: 'Le vers est partout dans la langue où il y a rythme, partout, excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux. Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais en vérité il n'y a pas de prose: il y a l'alphabet, et puis des vers

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

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

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

xxiv. Waarschijnlijk heeft Slauerhoff hier niet juist geciteerd, want wat er nu staat is geen correct Frans. In ieder geval wilde hij de woorden van Paul Verlaine aanhalen, die in zijn inleiding op Rimbauds Illuminations uit 1886 schreef: 'Comme on va voir, celui-ci [de Illuminations – H.A.] se compose de courtes pièces, prose exquise ou vers délicieusement faux exprès' [mijn onderstreping – H.A.] (Verlaine 1972: 631). Behalve de allusie op Verlaine had Slauerhoff ook kunnen wijzen op Jules Laforgue, van wie Mallarmé in zijn 'Crise de vers' zegt (2003: 206): 'Jules Laforgue, pour le début, nous initia au charme certain du vers faux.'

xxv. Voor Kloos zie Oversteegen 1969: 29, voor Coster, hoewel voor hem de vormgeving eigenlijk niet meetelt, zie id.: 111–112, voor Du Perron zie id.: 396–397, 402. Vertegenwoordigers van de absolute vorm in Nederland ziet

Oversteegen in de al genoemde Verwey, voorts in Bloem, Nijhoff en Marsman (zie id.: 288, 130, 209).

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

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

xxviii. Slauerhoffs landelijke literaire debuut vond in maart 1919 plaats met drie communistische verzen in De nieuwe tijd, het revolutionair-socialistisch tijdschrift van Henriëtte Roland Holst, Anton Pannekoek en Wim van Ravesteyn jr. Die publicatie is mogelijk tot stand gekomen via zijn verloofde Truus de Ruyter, die uit een socialistisch SDAP-nest kwam (Hazeu 1995: 107), of anders via vriend Cees Kelk, die al op zestienjarige leeftijd, in het najaar van 1917, in dat blad gedebuteerd was. Volgens Lekkerkerker zou dat onmogelijk zijn, want Kelk was nog te jong en geen communist (telefonische mededeling 13 april 2000). Zijn standpunt wordt bevestigd door de meeste handboeken, die vaststellen dat hij met zijn poëzie pas in Het getij debuteerde. Kelk heeft zelf meerdere keren, o.a. in zijn levensbeschrijving van Slauerhoff, verteld dat hij Slauerhoff voor het eerst pas in de nadagen van Het getij, dus in 1921/1922 ontmoette (Kelk 1981: 79). Maar in een interview dat Igor Cornelissen in Vrij Nederland van 22 augustus 1981 met de tachtigjarige Kelk had, wordt vermeld dat Kelks debuut als dichter al op zestienjarige leeftijd plaats had en inderdaad in De nieuwe tijd. 'Een erg bewuste keus van Kelk voor het revolutionaire marxisme was het toch niet geweest, meer een toeval, of beter de magneetwerking van de redactrice [H. Roland Holst].' Slauerhoff was al net zomin een communist als Kelk, maar een jeugdig-revolutionair bravoure en een dito begaan-zijn met een onderdrukt volk kon men hun op dat moment niet ontzeggen (zie ook hoofdstuk 2.1 en 2.4).

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

xxx. De term ‘sensitieve verzen’, waarmee naar algemeen gebruik Gorters Verzen van 1890 worden aangeduid, werd het eerst gebezigd door Van Deyssel, die ze in zijn bespreking in De nieuwe gids van februari 1891 hét voorbeeld noemt van het sensitivisme, een term die opnieuw Van Deyssel vijf jaar eerder voor het eerst gebruikte in een stuk waarin hij de komst van een nieuw soort poëzie aankondigde (zie Endt 1986: 385).
xxxi. Verweys overzicht blinkt trouwens niet uit door bescheidenheid. Aan zijn eigen poëzie besteedt hij 22 bladzijden, geen andere dichter verdient bij hem zoveel ruimte. Ter vergelijk: Gorter 10, Emants 14, Perk 14, Kloos 17, Boutens 3 (!), P. de Vooys 12, H. Roland Holst 11, Gezelle 12 bladzijden.
xxxii. In december 1922 schrijft Roland Holst aan De gidsredactie: ‘Wat “richting” aangaat ben ik ook niet voor de verzen, die Gorter na “Mei” schreef – ik bedoel de z.g. “Sensitieve Verzen”, en toch zijn er daaronder (en niet weinig), die ik tot het beste van onze poëzie reken.’ (geciteerd naar Van den Akker en Dorleijn 1985: 168)
xxxiii. Van de Voorde in De stem 3 (1923) I: 119. René Ghil zette de leer van de woordmuziek der symbolisten op papier (Traité du verbe, 1886, met een voorwoord van Mallarmé).
xxxiv. Overigens laat juist Verlaine zien hoe de waardering van een dichter door de tijd heen kan fluctueren: na zijn aanvankelijke ‘insucces’ tijdens de eerste decaden van zijn dichterschap genoot hij aan het eind van de negentiende eeuw een overstelpende populariteit, die hij in de loop van de twintigste eeuw weer enigszins moest inleveren vanwege het toenemende belang dat men aan Baudelaire, Rimbaud en Mallarmé was gaan toekennen. Maar aan het begin van de eenentwintigste eeuw was hij weer populairder dan ooit. In de meest recente Pléiade-bloemlezing uit de Franse poëzie (uit 2000) is hij met de meeste gedichten vertegenwoordigd (Verlaine 2002: 5).
xxxv. Doorgaans wordt deze uitspraak, dat alles hier 25 (of 50) jaar later plaatsvindt, toegeschreven aan Heinrich Heine. Hij zou hebben gezegd of geschreven: ‘Als er weer een zondvloed losbreekt ga ik naar Holland, want daar gebeurt alles vijftig jaar later.’ Maar volgens Martin van Amerongen is dit citaat apocrief. Hij heeft hiervoor in het oeuvre van Heine geen bron gevonden (Martin van Amerongen, ‘Heine en Holland’, in: NRC Handelsblad van 16 november 1985).
xxxvi. Ook later in de twintigste eeuw zal zich dit effect weer voordoen met de Vijftigers die in zekere zin een late reactie zijn op de Europese avant-garde van de jaren ’10 en ’20 (Rodenko 1977: 470–472; Anbeek 1999: 215–217; Fokkema 1999:

82–83).

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

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

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

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

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

xlii. Het betreft een willekeurige keuze uit alle vrije verzen van vóór 1930, waarvan ik hier de titels geef: 'Hoe dieper in het leven' (Vg 39), tijdens leven niet gepubl.; 'Voor de kust liggen smalle prauwen' (40), tijdens leven niet gepubl.; 'De zee' (41–42), gepubl. in De vrije bladen (Dvb), dec. 1926; 'Nimfen' (49–51), tijdens leven niet gepubl.; 'Het tempeleiland Philae' (63), gepubl. in Archipel 1ste dr. (1923); 'Schijndood begraven?' (108–109), tijdens leven niet gepubl.; 'De zonnesteek' (110–111), tijdens leven niet gepubl.; 'Maagdenlied' (125–126), tijdens leven niet gepubl.; 'Avonden' (127), tijdens leven niet gepubl.; 'Ochtend' (130), gepubl. in Het getij, maart 1922; 'Pastorale' (132–133), gepubl. in Het getij, sept. 1921 en Archipel 1ste dr.; 'De dienstmaagd' (half vrij vers) (134–135), tijdens leven niet gepubl.; 'Hoe lief heb ik haar die den dood verviel' (148–149), tijdens leven niet gepubl.; 'Uitvaart (Funérailles de Philippe le Bon)' (169), tijdens leven niet gepubl.; 'De pelgrim' (182–183), tijdens leven niet gepubl.; 'Priesteres' (186–187), gepubl. in Saturnus (1930); 'Grafbeeld van Nôfrit' (190), gepubl. in Elsevier's geïllustreerd maandschrift (Els. gm) 1923; 'De schalmei' (259), gepubl.

in Dvb, juni 1929, en in Serenade (1930); ‘Woorden in de nacht’ (276), tijdens leven niet gepubl.; ‘De voorpost’ (284), gepubl. in Serenade; ‘Het einde’ (291), gepubl. in Dvb, juli 1929, en in Serenade; ‘’t Zwerk ligt terneergeslagen’ (341), tijdens leven niet gepubl.; ‘Kraka’ (346), tijdens leven niet gepubl.; ‘Binnenzee’ (418), gepubl. in Oost-Azië (O-A) (1928); ‘De voorteekenen’ (419), gepubl. in De gids, eind 1927 en in O-A; ‘Ochtend Yokohamabaai’ (422), gepubl. in Dvb, okt. 1928 en in O-A; ‘De kathedraal, Manila’ (434), tijdens leven niet gepubl.; ‘Strafgevangenis’ (440), tijdens leven niet gepubl.; ‘Tocht door Thibet’ (446–447), gepubl. in Els. gm, najaar 1927 en in O-A; de afdeling ‘Korea’ (zeven gedichten) in O-A, twee ervan, ‘Kisji Bjo’ en ‘Oude Koreaan’, in China, dec. 1929; veel gedichten in de bundel Yoeng Poe Tsjoeng (jan. 1930); een aantal Franse gedichten uit de bundel Fleurs de marécage (1929).

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

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

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

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