

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

H. G. Aalders



Van ellende edel
De criticus Slauerhoff over het dichterschap

ROZENBERG

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

9.1 Verwantschap met Rilke

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

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

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

9.2 Rilke in Nederland**[ii]**

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

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

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

gedichten vaak 'Dinggedichte' genoemd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Rainer Maria Rilke (1875
- 1926)

9.3 Rilke: een constante in Slauerhoffs leven

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9.4 Slauerhoffs bespreking van *Die Sonette an Orpheus*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nu is Slauerhoff toe aan een typering van Rilke:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

en de slotregels:

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

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

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

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

vormaspect:

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

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

9.5 Slauerhoff oneens met Marsman

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

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

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

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

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

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

9.6 Conclusie

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

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

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

Ten vierde had Slauerhoff een grote bewondering voor Die Aufzeichnungen des

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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