

Van ellende edel ~ Tristan Corbière: 'mijn broederziel, wiens incarnatie ik misschien ben'

H.G. Aalders



Van ellende edel
De criticus Slauerhoff over het dichterschap

ROZENBERG

Veel critici, onder wie Du Perron, hebben gewezen op het belang van de poëzie van Corbière (1845-1875) voor die van Slauerhoff. Ook zelf heeft hij de zielsverwantschap met de Bretonse poète maudit onderkend en uitgesproken. Hij schreef een artikel over hem. Hij vertaalde een flink aantal verzen van Corbière - al is 'vertalen' misschien niet het juiste woord - en schreef een aantal gedichten 'in de trant van Corbière'. Zowel Slauerhoffs stuk over Corbière als zijn Corbière-verzen komen in dit hoofdstuk aan de orde, en ik leg een verband tussen poëzietheorie en -praktijk van Slauerhoff.

7.1 Slauerhoff ontdekt Corbière

Een oud studiegenoot, de arts J.C. Berntrop, herinnerde zich in *Literama* (november 1980: 248) dat Slauerhoff al bekend was met het werk van Corbière, toen hij hem leerde kennen in november 1916. Dat is maar een herinnering en bovendien van meer dan zestig jaar terug - misschien niet heel betrouwbaar. Maar Slauerhoff moet Corbière in ieder geval uit *Les Poètes maudits* van Verlaine gekend hebben. Dat boek kende hij in 1918 al. Immers, op 5 februari 1919 had hij zijn vriend Maarten Vrij geschreven: 'Ik heb nodig het boekje Poètes Maudits dat ik je vroeger eens presenteerde. Wil je dat mij leenen?' (Hazeu 1995: 86) Hij kon toen nog niet weten dat hij ruim vier jaar later een bezoek zou brengen aan Corbières geboorteplaats Morlaix in Bretagne en helemaal niet dat hij nog weer twee jaar daarna een biografie over Corbière in Greshoffs tijdschrift *De witte mier* zou bespreken.

Slauerhoffs Corbière-zucht was niet snel verzadigd. In 1922 had hij waarschijnlijk René Martineaus Corbière-studie uit 1904 gelezen, want op 10 april van dat jaar schreef Slauerhoff aan vriend Roel Houwink: 'P.S. Kun je me ook aanwijzen hoe ik kan krijgen: Corbière door Martineau, *Mercure de France*, 1904. Lefèbvre[**i**]

heeft het niet.' Het betrof de eerste monografie, *Tristan Corbière, essai de biographie et de bibliographie* (Mercure de France, Parijs 1904). Slauerhoff moet Corbières poëzie gekend hebben uit de populaire bloemlezing van Van Bever en Léautaud, *Poètes d'Aujourd'hui* (2 dln. 1900, 30ste druk 1918), die zich in zijn bibliotheek bevond. Misschien had hij in Frankrijk een exemplaar van *Les Amours jaunes* aangeschaft; in 1920 was er net een nieuwe editie met een voorwoord van Martineau verschenen. Een exemplaar van dat boek bevindt zich echter niet in zijn bibliotheek. In ieder geval is hij erg van Corbières poëzie gecharmeerd alsmede van de zeemansromantiek die deze Franse dichter al bij geboorte aankleeft. Blijkbaar herkende en vond hij in Corbières poëzie een broederziel. Zo heeft hij het zelf althans gezien, want in 1922 noemde hij de Bretonse poète maudit in een brief aan Houwink 'mijn broederziel Corbière [...] wiens incarnatie ik misschien ben' (Hazeu 1995: 123 en Kroon 1981: 132). Met deze uitspraak heeft hij bewust, ten overstaan van zijn vrienden, in de voetsporen van Corbière willen treden.

Hij las niet alleen zijn werk en over zijn leven, hij liet zich ook door hem inspireren. Vijf gedichten zou hij van hem vertalen en net zo veel verzen wijdde hij aan de persoon Corbière. Deze gedichten zijn te dateren tussen 1920 en 1923. Op 27 september 1921 schrijft hij Constant van Wessem, redacteur van *Het getij*: 'Ik hoop dat [...] het U even goed bevalt, ook en vooral een zeker dichtstuk over Corbière dat misschien wat buiten 't kader valt, dat Gij dan hoop ik wel uit zal willen leggen om 't erin op te nemen, gedachtig de functie van getijden.' (Van Wessem 1940: t.o. 117) Slauerhoff doelt op het gedicht 'Een avond van Tristan Corbière' (in Vg onder de titel 'Een avond': 77-78) dat in het oktobernummer van *Het getij* zal verschijnen. In het januarinumnummer van 1922 zegt Slauerhoff Corbières bundel *Les Amours jaunes* tot de zes boeken te rekenen die hij naar een onbewoond eiland zou willen meenemen. In het aprilnummer van dezelfde jaargang verschijnt dan nog de dramatische dialoog in verzen 'Scène au crépuscule (d'une veilleuse)' (Vg 82-86), voordat hij in zijn debuutbundel *Archipel* (1923) een drietal Corbière-gedichten opneemt in de afdeling 'Uit het leven van Tristan Corbière' (te weten de twee genoemde gedichten plus 'Sentimental journey').

Met zijn vertalingen van Corbière was Slauerhoff heel wat terughoudender dan met de op de Bretonse dichter geïnspireerde verzen. Hij publiceerde er alleen een paar, en dan nog met de verontschuldigende aanduiding 'naar Corbière', in de in

een zeer beperkte oplage (60 exemplaren) verschenen en samen met Du Perron samengestelde tweede druk van *Archipel* (1929). Blijkbaar was hij toch onzeker over het resultaat, waarvan hij zich waarschijnlijk afvroeg of dat het origineel geen geweld aandeed.

In augustus 1923, een paar maanden voor het verschijnen van z'n debuutbundel, heeft hij dan eindelijk zijn pelgrimage naar het Bretonse geboortestadje van Corbière gemaakt. Vanuit Morlaix meldt hij zich bij Greshoff met een bijdrage voor diens tijdschrift *De witte mier*: 'Gaarne wilde ik vernemen of U zich ook interesseert voor eenige Corbière vertalingen die ik maakte en een "souvenir personel" van een pelgrimstocht naar Morlaix' (Hazeu 1995: 124). Misschien was er niet meteen plaats - het eerste nummer van de nieuwe reeks verscheen pas in 1924 - of misschien was Greshoff niet tevreden met de vertalingen of de persoonlijke neerslag van Slauerhoffs Corbière-reis. Mogelijk ook hebben Greshoff en Slauerhoff gewacht op een aanleiding voor het stuk. Die kwam er met de vijftigste sterfdag van Corbière op 1 maart 1925 en, ter gelegenheid daarvan, de verschijning van Martineaus nieuwe, uitgebreide studie over Corbières leven en werk, met talrijke ongepubliceerde documenten, portretten en tekeningen en een facsimile van zijn handschrift. Zou Slauerhoff trouwens geweten hebben dat ook Corbière, net als hijzelf, de interpunctie aan zijn laars lapte, punten en komma's weglief, alinea's versmaadde, hoofdletters op ongebruikelijke wijze toepaste en zich meer dan gemiddeld toestond schrijffouten te maken?

Het boek van Martineau vermeldt als jaar van uitgave 1925. Het moet dan wel begin januari of misschien al in december 1924 zijn uitgekomen, want in februari heeft Slauerhoff zijn bespreking al af. In die maand schrijft hij Greshoff: 'Onder 't schrijven zag ik het met schrik langer en langer worden, en steeds minder over Martineau, steeds meer over Corbière handelen. Toch was dit onvermijdelijk: over een boek te schrijven dat over een zelf nog onbekende figuur gaat is niet mogelijk.' (Hazeu 1995: 217)

Slauerhoffs bedevaartstocht naar het graf van Corbière moet trouwens iets bijzonders zijn geweest, want zeven jaar later meldt Du Perron nog: 'Eens moet hij de pelgrimstocht naar Morlaix op papier brengen die hij in die tijd ondernam en waar een mooi stuk proza in zit tot nadere kennis van Slauerhoff en van Corbière.' (geciteerd naar Kroon 1982: 81) En Hendrik de Vries herinnert zich vijftien jaar later: 'Hij verhaalde als een groote gebeurtenis, het graf te hebben bezocht van een dichter waarvan ik het bestaan niet vermoedde (Corbière).' (Van

Wessem 1941: 95) Behalve de door Corbière geïnspireerde verzen leverde de tocht ook nog het gedicht 'Apostel Thomas' op (Vg 778), dat hij waarschijnlijk na een bezoek aan het kerkje van Kernéléhen, vlakbij Morlaix, heeft geschreven. En ten slotte is er het ongedateerde verhaal 'Een dubbele vergissing', dat mijns inziens in de hoofdfiguur een vage verwijzing is naar Corbière zelf.**[ii]** Helaas is er van 'een mooi stuk proza' niets meer gekomen, wel van een mooie bespreking. En dat Slauerhoff daarmee de Nederlandse lezer niet alleen voor het eerst een uitvoerige inleiding op de Franse dichter gaf, maar tegelijk een onthullend zelfportret, beweerde niet alleen Du Perron in 1930 maar ook Arthur Lehning, die het Corbière-stuk 'in wezen een autokritiek' noemde (Lehning 1979: 50).

Voor zover ik het kan overzien is Slauerhoff de eerste in Nederland geweest die Corbière vertaald en de vertalingen gepubliceerd heeft. En hij was de eerste die hem door middel van een beschouwing over persoon en werk in ons land heeft geïntroduceerd. Du Perron bekende zich ook een bewonderaar van hem, maar dat deed hij pas in zijn 'Gesprek over Slauerhoff', het stuk dat hij in 1930 in De vrije bladen publiceerde ter verdediging van Slauerhoff (in Kroon 1982: 79-95, met name 81-83, 86 en 94).



Tristan Corbière (1845 - 1875)

7.2 Corbières leven en werk**[iii]**

Hij werd geboren op 18 juli 1845 in Ploujean vlakbij Morlaix, Bretagne. Zijn ouders noemden hem Édouard-Joachim. Als oudste van drie kinderen zon hij al vroeg op net zo'n briljante literaire carrière als zijn vader. Die was na enige jaren zeeman te zijn geweest de journalistiek ingegaan en had zich ten slotte geheel

aan het schrijven van (tamelijk succesvolle) romans gewijd. Op school meed Édouard-Joachim het contact met klasgenoten, nog meer toen hij op vijftienjarige leeftijd chronische reuma kreeg. Hij voelde zich door de ziekte een uitgestotene. Deze levensinstelling van afzijdigheid leidde tot toenemend dagdromen. Ter verlichting van de reuma - vroegere biografen spraken vaak nog over tuberculose - verhuisde hij naar het dertig kilometer ten noordwesten van Morlaix gelegen Roscoff, dat wel het 'Nice van het Noorden' werd genoemd.

Afmaken van z'n school was er niet meer bij. Hij voelde zich naar dat kuuroord verbannen. Waarschijnlijk goed bedoeld, want ter verlichting van de reumatische pijnen, verhoogde de vader met deze beslissing alleen maar de al bestaande spanningen tussen hem en z'n zoon. Als uitvlucht toog de achttienjarige Tristan vaak uit varen, geregeld in gezelschap van een oudere schipper, Bellec.

In Roscoff begon hij ook gedichten te schrijven. Vanaf dat moment noemde hij zich Tristan. In de eerste plaats om afstand te doen van de naam die ook zijn vader droeg (Édouard), in de tweede plaats als een verwijzing naar de mythische figuur Tristan, die hij kende uit de middeleeuwse roman *Tristan et Iseut*, een boek dat hij vele malen herlas. In deze figuur zag hij een verwante ziel, een broer, zoals hij het zelf zei. In plaats van een betrekking te kiezen, koos Corbière voor het dichterschap. De keuze van de zoon was de vader een kwelling.

Corbière was niet bepaald een schoonheid, de karikaturen die hij van zichzelf maakte bewijzen het. Hij was lang en mager en had een enorme, kromme neus. Van de lokale bevolking kreeg hij de bijnaam 'l'Ankou', dat Bretons is voor 'levend lijk'. Hierop reageerde hij met provocaties. Zijn excentriciteiten waren berucht en talrijk. Zo scheerde hij zijn wenkbrauwen af, verkleetde zich als tuchthuisboef of als bedelaar. Eens ging hij in Rome in rokkostuum de straat op, met een mijter op zijn hoofd, twee ogen op zijn voorhoofd geschilderd en een met linten versierd varken aan de lijn. Later, uitgedost met een bisschoppelijke soutane en de mijter die hij in Italië had verworven, verscheen hij eens op het balkon van het huis van zijn ouders in Morlaix en zegende de verschrikt en onthutst toegestroomde menigte. Ook joeg hij op een keer een groep gelovigen uit de kerk door samen met een vriend vanuit zijn tegenover de kerk gelegen huis een batterij vuurwapens af te vuren, uit protest tegen het koorgezang. Het maakte hem niet bepaald populair in Roscoff. Beter kon hij het vinden met een groep Parijse kunstschilders die in de zomermaanden in het kustplaatsje neerstreken om zeegezichten en Bretonse koppen te schilderen. Zelf sloeg Corbière ook aan het

schilderen, en hij leefde zich uit in talrijke karikaturen, vooral van zichzelf. Met een van de schilders, Jean-Louis Hamon, ondernam hij in 1869-1870 een lange reis door Italië, een land dat hij later nog één of twee keer bezocht. In dat jaar schrijft hij ook de meeste gedichten voor de afdelingen 'Gens de mer', 'Armor' (een streek in Bretagne) en 'Raccrocs' (geluksstoten) van de later te verschijnen bundel *Les Amours jaunes*.

De schoonheid die hij in het land Italië niet vond, kwam in 1871 naar hem toe in de vorm van de Italiaanse actrice Armida-Josefina Cuchiani, roepnaam Herminie, ook wel 'la Comtesse' genoemd. Zij was de maîtresse van de Parijse graaf Rodolphe de Battine, die in de Frans-Duitse oorlog gewond was geraakt en 's zomers met haar in Roscoff zijn wonden likte. Van haar is maar weinig bekend, het meeste nog uit de gedichten van Corbière, waarin ze veelvuldig opduikt, altijd onder de naam Marcelle. Hij werd verliefd op haar, ze werd de heldin van zijn leven en werk. Met z'n drieën gingen ze vaak uit varen op Corbières kotter die hij had vernoemd naar zijn vaders bekendste roman 'Le Négrier' (Het slavenschip). Maar hij wist dat hij in zijn liefde voor de Italiaanse kansloos was tegenover de graaf. Bovendien was hij foeilelijk. Hij vermaakte zijn gasten met wat boottochtjes en z'n grollen, maar dat masker verborg zijn teleurstelling niet goed. Tristan *aime jaune* - naar analogie van *rit jaune*, dus zoals een boer met kiespijn - om niet te huilen. Hierin ligt de verklaring van de titel van zijn enige bundel, die in 1873 zal verschijnen.

Corbières gedichten zijn geschreven in alledaagse omgangstaal, rauw, in een onbeholpen stijl, gebruik makend van slang, koketterend met de romantische persoonlijkheid, maar ook zichzelf vernederend met grimmige zelfspot, waaruit - zoals J.-K. Huysmans zei - soms zonder waarschuwing opeens 'een kreet van snijdende pijn, als het breken van een cellosnaar' opsteeg.

In 1872 vestigde Corbière zich in Parijs, waarnaar hij Rodolphe en Herminie was nagereisd. Over de twee jaar die hij in de hoofdstad doorbracht, is maar weinig bekend: hij zou er een 'vie de bohème et de noctambule' hebben geleid, 'vêtu de marin de toujours', maar anderen ontkennen dat weer. Wel krijgt hij er zijn eerste publicatie, al is het in het boulevardblad *La Vie parisienne* (1873). En kort daarop bundelt hij al zijn gedichten onder de titel *Les Amours jaunes* (1873), opgedragen 'à l'auteur du *Négrier*', zijn vader, die de luxe-uitgave bekostigd had. Het was een '*insuccès total*', slechts twee bladen wijdden er een recensie aan, niet bepaald tijdschriften van aanzien. Ook de mensen in zijn omgeving schonken er nauwelijks

aandacht aan. Zonder acht te slaan op zijn zwakke gestel leefde Corbière in Parijs een leven vol risico's, hij dronk veel, at slecht, kleepte zich vaak te koud. Op een dag in december 1874 trof men hem, gekleed in uitgaanstenuue, bewusteloos aan op zijn kamer. Diagnose: reuma en longontsteking. Naar zijn ouders stuurde hij vanuit het Dubois-ziekenhuis het macabere bericht: 'Je suis à Dubois dont on fait les cercueils'. Zijn moeder haalde hem naar Morlaix waar ze hem verpleegde tot z'n dood op 1 maart 1875. Corbière werd slechts 29 jaar.

Acht jaar na zijn dood brengt Pol Kalig, Corbières neef, diens werk via via bij Verlaine, die er verrukt over is. Hij vindt het ook heel geestig en schrijft een artikel voor het tijdschrift *Lutèce*. Drie aspecten onderscheidt hij: de Breton, de zeeman en de versmader, minachter par excellence. Een jaar later, in 1884, neemt hij het essay samen met twee andere, over Rimbaud en Mallarmé, op in het vermaard geworden *Les Poètes maudits*. Huysmans geeft in de datzelfde jaar verschenen roman *À rebours* Corbière een plaats in de bibliotheek van de decadente hoofdpersoon Jean des Esseintes, naast het werk van Baudelaire, Mallarmé en Poe. Op aandringen van Verlaine herdrukt Léon Vanier *Les Amours jaunes* in 1891, maar hij blijft verder een geheimtip van symbolistische literatoren als Catulle Mendès. Het duurt tot het begin van de twintigste eeuw, onder meer door de aandacht die Martineau eraan schenkt, voor de bewondering en bekendheid groter wordt. Dan ook zullen T.S. Eliot en Ezra Pound voor het werk van de Breton vallen, en er hun voordeel mee doen. André Breton - naar zijn achternaam gemeten een streekgenoot - beschouwt hem als een voorloper van het surrealisme en ziet in zijn werk voor het eerst de 'écriture automatique' verwezenlijkt.

7.3 Slauerhoff over Corbière

Over de titel van het stuk in *De witte mier* [iv] lijkt niet lang nagedacht: 'René Martineau over Tristan Corbière' staat erboven. Het is onderverdeeld in drie paragrafen, Arabisch genummerd. De eerste paragraaf (die drie pagina's vult) introduceert Martineau en geeft een beoordeling van het boek. In de tweede paragraaf (slechts twee pagina's) gaat Slauerhoff in op Corbières levensloop, en de derde, die verreweg het langst is (liefst veertien pagina's), behandelt diens literaire loopbaan en de waardering door volgende generaties.

Na de introductie van Martineau, van wie hij vooral *Promenades biographiques* prijst, met 'uitstekende studiën over Flaubert, Huysmans e.a.', gaat Slauerhoff in op de doelstellingen van het boek. Het boek wil drie dingen. Ten eerste 'Corbière

geheel de plaats in de Fransche literatuur [...] geven die hem toekomt, dit is: *naast* Verlaine, Baudelaire, Rimbaud en niet om en bij hen als curieuze, doch onbelangrijke satelliet' (Slauerhoff 1925a: 145). Ten tweede: 'Het vooroordeel dat Corbière wel een origineel, maar gebrekkig dichter was, uit den weg [...] ruimen.' En ten derde: 'De minder geachte onderdeelen van zijn werk naar voren [...] brengen' (id.: 146). Het eerste doet Martineau volgens Slauerhoff 'voortreffelijk, het laatste minder beslist'. Hij is toch in de eerste plaats een biograaf en minder een criticus, zoals Sainte-Beuve. 'Maar Corbière zelf doet hij leven' (ib.). Dan schetst Slauerhoff de situatie hier te lande met betrekking tot Corbière:

In Holland bestaat, geloof ik, een vrij uitgebreide en juiste appreciatie van Verlaine en Baudelaire, terwijl Rimbaud méér en méér wordt genaderd, zoover zulks mogelijk is. Corbière daarentegen is nog de groote onbekende: driemaal slechts zag ik hem terloops genoemd; eenmaal betreurt Erens zijn afwezigheid in een literatuurgeschiedenis, tweemaal duikt hij even op in Van den Bergh's (helaas vergeten rakende) *Studiën*.**[v]** (ib.)

Terwijl Laforgue volgens Slauerhoff aan Hamlet herinnert, doet Corbière, 'die vaak motieven in Spanje en uit het Spaansch trekt', aan de grootste Spaanse held Don Quichot denken:

Is de ridder van de droevige figuur, die zich dit bewust is, die chimaeren bevecht, waarvan hij weet dat ze onoverwinlijk zijn, al vocht ook de Heer met al zijn heerscharen aan zijn zijde, is hij niet heroïeker dan zij die uittrekken om een werelddeel te veroveren, die een vaderland verdedigen, die vechten voor den roem alleen, de 'panache', want deze is ook concreet, gekristalliseerd in ijzeren kruisen, zilveren sterren, gulden vliezen, en bewonderende oogen, maar... bij duizenden.

De anderen vechten alleen, hebben geen legermacht achter, geen bewondering voor zich, zij weten den slag bij voorbaat verloren en toch vechten zij hem van 't bitter begin door den smaad, door den twijfel heen tot het eenzame einde. Hun laatste stuiptrekkingen zijn nog degenstooten tegen de omringende opdringende massa die er naar hunkert den toovercirkel, door 't steeds flitsend zwaard van hoon en spot in hun overmacht getrokken, eindelijk te overschrijden, de gewijde plaats te vertrappen, in plompen triomf op te zien: er was niets, wij wisten 't wel, 't was aanstellerij. Wij, de verstandigen, krijgen altijd gelijk, hebben 't goede der aarde en lachen 't best.

Corbière heeft tot het laatst toe gestreden, gespot, hij heeft geen enkele

concessie gedaan, en dat kan men zelfs van zijn broeders Rimbaud en Verlaine niet getuigen. (id.: 147)

Merk op hoe andere poètes maudits worden aangeduid met termen die aan een familieband doen denken ('zijn *broeders* Rimbaud en Verlaine'), en hoe de poëzie een mystieke, irrationele connotatie krijgt ('toovercirkel').

7.3.1 *Levensloop en werk*

In de tweede paragraaf schetst Slauerhoff in het kort Corbières levensloop. Hij constateert dat die van de zoon een 'parodie' was op die van de vader, die meer 'levenskunstenaar' was (id.: 148). Ook was voor de vader van Tristan 'de literatuur nooit een levensquestie, slechts een épisode uit zijn veelbewogen loopbaan' (id.: 150). Impliciet klinkt hier de mening door dat literatuur geen bijzaak maar een kwestie van levensbelang is.

Vader Corbière mag dan een levenskunstenaar zijn geweest, voor wie de literatuur nooit levenskwestie was, als auteur is de zoon 'verre de meerdere' (Slauerhoff 1925a: 148). Slauerhoff beschrijft uit eigen memorie - hij is er immers geweest, en zo precies is Martineau niet - hoe beiden verenigd zijn, 'het nobel gelaat van den vader, het groteske van den zoon, in een waarlijk "passend" monument: een plaquette op den rotswand, ruw en groen als de zee, waarnaar zij staren. Geen standbeelden op de groote markt.' (ib.) Zoals men heeft gemeend Rimbaud te moeten eren, herinneren wij ons uit het stuk van Slauerhoff over de dichter uit Charleville (hoofdstuk 6.2.1).

En hiermee besluit Slauerhoff zijn aantekeningen bij het leven van Corbière: 'en dan: "tout le reste est littérature"' (ib.), waarmee hij zonder het te zeggen maar stellig vol instemming, de laatste regel van Verlaines programmatische gedicht 'Art poétique' aanhaalt.

In de uitvoerige derde paragraaf behandelt Slauerhoff Corbières werk en de betekenis ervan. Waarom koos hij voor de literatuur en niet voor de tekenkunst, die hij ook goed beheerste? Waarschijnlijk, zegt Slauerhoff, omdat hij zijn vaders werk bewondert, en omdat hij zijn spotlust en verholen zelfbeklag daarin nog beter kon botvieren dan in zijn karikaturen. En ten slotte ook 'door het onnaspeurbare dat allen, die niet door eerezucht zijn gedreven, dit rampspoedig pad opjaagt' (id.: 149). Slauerhoff verwijst hiermee naar de hierboven aangehaalde Don Quichot-passage en naar de aard van de poète maudit. De dichter als gedrevene, als voortgedrevene. Hij wordt door iets 'onnaspeurbaars' in een bepaalde richting gedirigeerd (een eigen wil lijkt

afwezig), die alleen maar ramspoed in petto heeft. Drie elementen: de drijvende kracht is onbekend (maar lijkt op het noodlot, fatum, een demon), een vrije wil lijkt niet te bestaan, de toekomst is rampzalig.

Slauerhoff brengt, met Martineau, begrip op voor het 'insucces total' van *Les Amours jaunes*:

van de reeds tanende maar nog krachtige 'Parnasse' noch van 't ontluikend symbolisme [kon] waardeering verwacht worden voor een werk van wel sterke maar lang niet 'vlekkeloze' vorm, bovendien vrij van die droomerige wazigheid en versmuziek ('avant toute chose') waar de symbolisten zoo verzot op waren. Het is veeleer, ruw gezegd, 'taillé à coups de hache'. (id.: 149-150)

Met 'die droomerige wazigheid en versmuziek' doelt Slauerhoff inderdaad op de symbolisten, maar in het bijzonder op Verlaines 'Art poétique', waarin deze al in de eerste regel de dichters voorschrijft: 'De la musique avant toute chose' (Verlaine 1969: 261). Tegenover deze dromerige, wazige muziek staat dus het ruwe hak- en snijwerk van Corbière.

7.3.2 Waardering van Corbières werk

Hoe is zijn werk aan de vergetelheid ontsnapt, vraagt Slauerhoff zich af. Ternauwernood. Pol Kalig en Léo Trézenik, beiden medici en tevens literatoren, waren bewonderaars. Kalig was een neef van Corbière, Trézenik (een schuilnaam van Léon Epinette) was hoofdredacteur van het tijdschrift *Lutèce*. Trézenik bracht het werk via Charles Morice onder de aandacht van Verlaine. 'Aan deze hachelijklossen schakel bleef Tristan's werk hangen, reeds een goed eind op weg naar de eeuwige duisternis.' (Slauerhoff 1925a: 150) Verlaine was, toen hem de verzen werden voorgelezen, gewonnen en verrukt, hield niet op met lachen, dan weer vulden zijn ogen zich met tranen. Hij publiceerde Corbières gedichten in Trézeniks tijdschrift en hij gaf hem een ereplaats, vooraan, in zijn *Poètes maudits*, "'krankzinnige uitvinding van een krankzinnige" volgens sommigen' (id.: 151). Verlaine is daarmee de eerste gezaghebbende dichter of criticus die Corbière erkent. Daarna volgen weliswaar anderen, 'maar geen zoo open en edelmoedig als die van Pauvre Lelian' (ib.). Zij houden steeds 'een goeden Hollandschen slag om den arm', bewonderen alleen die Corbière die met hun eigen voorkeur correspondeert (Léon Bloy, Huysmans, De Gourmont). Dan zijn er, gaat Slauerhoff verder, die hem miskend hebben (Mendès). Ook Laforgue, 'die hem van allen wel 't naast stond', miskende hem, 'moedwillig, kleinzielig, uit jalousie de métier, uit familie-schaamte?' (id.: 151-152) 'familie' slaat natuurlijk weer op

de familie van de poètes maudits. En wat gebeurde er met de overleveraars van Corbières poëzie zelf, Pol Kalig en Léo Trézenik? ‘Kalig keerde tijdig tot zijne professie [arts] terug. Trézenik ging onder in de literatuur.’ (id.: 150) Het is Slauerhoffs eigen beeldspraak, niet die van Martineau. En het klinkt als de waarschuwing in ‘Tot mijn erfgenaam’ (Vg 235) om niet de leergang van de filosofen, godsdienststichters en dichters te volgen. Wie het pad van de poëzie inslaat, betaalt er uiteindelijk voor met zijn leven.

Maar Laforgue constateerde ook juiste dingen, bijvoorbeeld dat het belang van Corbière lag in de woordspeling, de ets, de scherpe, fijne manier van iets neerzetten, ‘het krankjoreme’. ‘Maar kras van kwaadwilligheid [van Laforgue] is: “Pas de métier” en vooral “Il n’y a pas un vers à détâcher comme beau poétiquement” ’ (id.: 152). Een ‘eeuwig misverstand’, vindt Slauerhoff: En hij pakt eens flink uit over dit vormaspect. Het gaat hem om de twee termen die door Laforgue (en anderen) als maatstaven voor goede poëzie worden gezien: ‘*beau poétiquement*’ en ‘*métier*’:

Want wat is ‘beau poétiquement’? Niet een eeuwige wet die zoo vaststaat als de constellatie der sterrenbeelden, maar een vooroordeel of een (stilzwijgende dan wel uitgebazuinde) overeenkomst, zeer onderhevig aan den tijd. Zelfs aan tegelijk poëtisch en analytisch aangelegde naturen (Poe) is het niet gelukt dit begrip vast te leggen.

Men heeft de meest verschillende qualiteiten kenmerkend ervoor geacht: kennis der prosodie, rijkdom aan beelden, hooge dichterlijke vlucht, den inhoud volkomen dekkende vorm en... harmonie. Dit laatste ‘t vaagst en dus ‘t aantrekkelijkst, heeft het meest gegolden, is nog ‘t meest van kracht en ontbreekt Corbière ook het meest. (ib.)

En hij vervolgt zijn zoektocht naar de argumentatie voor mooie poëzie: Waarop berust deze ‘harmonie’? Op goed gebalanceerden klank, op een kalm uitwerken van de dichterlijke gedachte, op de routine van de ‘groote periode’ van ‘keer en tegengekeer’. Allemaal middelen die uitwendig blijven, met geduld en vlijt te bereiken zijn. (ib.)

De grote romantische dichters Alphonse de Lamartine, Alfred de Vigny, Alfred de Musset en Victor Hugo van de ‘groote periode’ kenmerken zich volgens Slauerhoff door hun gemakzucht (‘routine’) en genoegzaamheid (‘geduld en vlijt’). Nu het ‘beau poétiquement’ is besproken, gaat hij nu verder in op het ‘métier’,

het dichtersambacht: 'Corbière had genoeg "métier" maar ook een diepe verachting voor wat hij door talrijke romantici zoo gemakkelijk zag bereikt: de "éloquence", de talentvol voorgedragen gemoeds-beweging.' (ib.) In dat laatste is Corbière dus antiromantisch. De gemakkelijk bereikte welsprekendheid werd door Verlaine in 'L'Art poétique' de wacht aangezegd: 'Prends l'éloquence et tords-lui son cou!' (Verlaine 1969: 261, r 21) Corbière doet dat: Hij vergde meer van zijn taal, zich zelf, hij hakte en sneed dat de splinters er af vlogen, spaarde zich geen ontgoocheling, maar liet ook evenals Verlaine ('Vers pour être calomnié') geen gelegenheid voorbijgaan kwaad van zichzelf te spreken. (id.: 152-153)

Verlaine heeft in dat vers zijn kant van de amoureuze maar onhoudbare verhouding met Rimbaud gegeven, inderdaad zonder zelfkritiek te schuwen.

Goed, geen harmonie. Maar 'pas de métier'? Verlaine roemt zijn 'Rescousse' terecht als een meesterwerk van concentratie, zijn 'Pardon de St. Anne' als een chef d'oeuvre van lyrisch realisme.

Als hij wil bouwt hij een feilloos sonnet en legt in een ander uit hoe 't precies gaat (verrader van het Secret professionnel). Zijn alexandrijnen kunnen onberispelijk klassiek zijn. 't Eenigst verwijt dat men hem met recht kan doen is dat hij zijn lettergrepen niet natelt of soms een woord en syllabe meer toekent dan ieder ander. (Slauerhoff 1925a: 153)

Hoe vaak is dit Slauerhoff niet zelf verweten. Het uitvoerigst (en pietluttigst) nog door Verwey-epigoon en -biograaf Maurits Uylert in diens kritiek op Eldorado (Kroon 1982: 283-285). Deze werd al door Du Perron in het 'Gesprek over Slauerhoff' te kijk gezet als 'de meest verstopte recensent van Holland', omdat hij na het scanderen van Slauerhoffs regels moest concluderen dat ze ongelijke aantallen versvoeten hadden, hetgeen genoeg was om hem het 'Dorado der dichters' te ontzeggen.

Nu, 75 jaar later, is dat vooral grappig, te meer ook omdat niemand Uylert als dichter nog serieus neemt, evenmin als criticus. Maar ook de gerespecteerde criticus P.N. van Eyck, eveneens een telg uit de *Beweging*-school van Verwey, struikelde in 1931 nog over wat hij noemde Slauerhoffs 'vormveronzuivering en vormontbinding'. Hij verweet hem onder andere 'inconsequentie in het toestaan van vrijheid aan het persoonlijk rythme, in het gebruiken der overgeleverde vers- en strofeschema's' (Kroon 1981: 122 resp. 119). We kunnen deze kritiek van oudere tijdgenoten van Slauerhoff op zijn 'slordige' gebruik van de prosodie

verklaren, zoals Arie Pos heeft gedaan, als een protest van dichters voor wie de klassieke versvormen heilig waren. Terwijl Slauerhoffs leeftijdgenoten, Marsman, Engelman, Hendrik de Vries en Van den Bergh, met hun veel nieuwere versvormen buiten de kritiek van de oudere generatie vielen, bleef Slauerhoff door zijn vasthouden aan de conventionele vormen binnen het bereik van die kritiek. De jongeren konden ongestoord 'met nieuwe griffels op schone leien schrijven, maar in Slauerhoff zagen [de oudere critici] een dichter die met een oude griffel op een veelgebruikte lei lelijk buiten de lijntjes kraste' (Pos 1987a: 369). Overigens vond Bronzwaer nog in 1993 de 'onbetwifelbare metrische fouten' en een 'technisch mankement' in het werk van Slauerhoff ernstig genoeg om zijn publiek te laten zien hoe het níet moet (Bronzwaer 1993a: 77).**[vi]**

Niettemin zal zo meteen opvallen hoezeer de gedichten die Slauerhoff van Corbière vertaalde, geheel volgens de regels zijn gecomponeerd en zeer hecht in hun vorm zijn. Toch legt Slauerhoff er de nadruk op hoe bewust Corbière de vorm, de klassieke vorm dan, aan zijn laars lapte. Over zichzelf dichtte Corbière in 'Épitaphe': 'Ses vers faux furent ses seuls vrais.' Nog geen jaar eerder formuleerde Slauerhoff het in zijn stuk over het vrije vers zo: Corbière 'verwringt de welgeschapen bewaarde vormen tergend onverzettelijk tot beeld van de eigen mismaaktheid' (Slauerhoff 1955: 495). Hier is de poëzie niet alleen de spiegel van de ziel maar tevens van de onaangepastheid (negeren van de prosodische weten) en het *uiterlijk* van de dichter. De verwrongen versregels spiegelen zijn mismaakt gezicht, zoals zijn karikaturen dat doen. Slauerhoff vervolgt over Corbière: Dat hij minder om den schoonen vollen en klaren klank, méér om de aanschouwelijkheid der concentratie, de beheerschte en onverwachte wending van zijn vers gaf, was zijn zaak, hij wil het zoo, hij kon het zoo, en zijn meesterschap en techniek doen niets onder voor die van de meest virtuoosze der '*grootte dichters*'.

Deze weten een breede golf van geluid voort te stuwen die w.i.w. [weliswaar] nooit inzinkingen heeft, maar zich ook nooit plotseling fel, stormachtig verheft en altijd in denzelfden koers blijft. Als men b.v. éénmaal den toon van Lamartine goed heeft gehoord, kent men hen dan niet volkomen! [...]

Lamartine en derg.[elijken] zijn vergelijkbaar met groote mailstoomers: vaste lijnen, transatlantisch schoone panorama's, betrouwbare vaart, breed zog, zeer genietbaar voor gemakzuchtige toeristen in de domeinen der litteratuur. Bij Corbière raakt men *nooit* uitgevaren. Steeds vaart hij op een andere wijze uit,

steeds heeft hij andere invallen. Elk vers heeft een andere wending, en elk vers gaat herhaaldelijk overstag. Wie de breede deining [aangenaam][vii] vindt, wordt bij hem onvermijdelijk 'minder prettig' en wijt dit aan 'het onpoëtische'. (Slauerhoff 1925: 153-154)

Deze passages over vorm en techniek samenvattend, merk ik op dat Corbière zich afzet tegen de grote Franse dichters van de eerste helft van de negentiende eeuw door zijn verachting van de 'éloquence', de welsprekendheid, en de harmonie. Slauerhoff verzet zich echter tegen de beschuldiging dat Corbière zijn métier niet kende, dat kende hij wél. Hij wijkt echter soms bewust af van de geijkte prosodie ten gunste van de onverwachte maar beheerste wending van zijn vers. Hieruit zou je kunnen afleiden, dat Slauerhoff de vorm als spiegel van de ziel ziet. Corbière laat zijn verzen overstag gaan, zoals hijzelf graag in het leven steeds weer overstag gaat. Of dat nu waar is, is een tweede; belangrijk voor ons is dat Slauerhoff het zo interpreteert. En het heeft er alle schijn van dat hij het hierin met Corbière eens is.

7.3.3 Victor Hugo en de zee

Om het voorgaande aan te tonen komt Slauerhoff met een voorbeeld. Het is het gedicht 'La Fin' (Corbière 1970: 846-848), dat deze vooraf deed gaan, bij wijze van motto of opdracht, door enkele strofen uit Hugo's vers 'Oceano nox'. Slauerhoff citeert het gedicht bijna volledig, inclusief de opdracht van Hugo (net als Verlaine trouwens, in *Les Poètes maudits*), en hij vergelijkt hoe beiden, Hugo en Corbière, tegenover de oceaan staan. Hugo: 'de idyllisch-traditioneele weergave van de uitreis', 'de holle weerklank', ten slotte keert hij 'dan per expresse naar diens geliefd Parijs terug, waar kerkhof en Seine-bruggen hem meer houvast voor zijn meditaties bieden'. Hoewel de klank vol en schoon is, heeft Hugo de oceaan (althans in dit gedicht - in zijn roman *Les Travailleurs de la mer* uit 1866 deed hij het beter) niet gegeven wat haar toekwam. Corbière echter 'staat niet aan den kant, vlucht ook niet naar 't binnenland, hij ondergaat de zee onmiddellijk. Hij dwaalt niet af; de gedachtengang van den matroos, de toestand van het schip, de woeste zee leven erin. Het is als uit den storm ontstaan.' (Slauerhoff 1925a: 155-156)

Dan gaat Slauerhoff in op Corbières waarschuwing aan het adres van Hugo: '*Ô poète, gardez pour vous vos chants d'aveugle*'. Het is een toespeling van de Bretonse dichter op de laatste regel van Hugo's 'Oceano nox'. In dat gedicht beschrijft Hugo dat van de op zee omgekomen zeelieden geen enkele tastbare

herinnering rest, niet eens een aan hun lot gewijd lied, gezongen door een blinde straatzanger op een van de bruggen van Parijs. Maar Corbière trekt zich dit verwijt aan, draait het om en past het beeld van de blinde zanger op Hugo zélf toe. Niet de anonieme blinde zanger op de Seinebrug maar Hugo bezingt immers het droevig lot der verdronken zeelieden! En dat doet hij volgens Corbière veel te wee. Bespaar ons je slappe zeemanspraatjes, houdt Corbière Hugo voor. Maar Slauerhoff bouwt de metafoor van de blindenzang nog verder uit:

'Ô poète, gardez pour vous vos chants d'aveugle' mocht hij Hugo met het volste recht toeroepen, zonder zich aan eenige miskenning schuldig te maken. Want een *chant d'aveugle* kan grootsch zijn - was Homerus niet blind, en Hugo ook... voor de zee die hij heel goed hoorde [...] maar ook steeds bewees niet te *zien*. [...] Hugo en de andere meesters der harmonie geven het genot van het luisteren, het onder den indruk komen, men kan zich overgeven. Corbière en enkele met hem dwingen te zien, te doorleven, erbij te zijn. Wat pijnlijk is vaak, maar ook intenser genieting en steeds nieuwe prikkels geeft. (id.: 156)

Slauerhoffs verwijt dat Hugo blind was voor de zee, die hij niet in haar wezen trof, is bepaald geen compliment voor de grote ziener en profeet Hugo, zoals hij al in zijn eigen tijd werd gezien. Corbière trof de zee, volgens Slauerhoff, wél in haar wezen. Verlaine zei het al in *Les Poètes maudits*: 'le poème intitulé *la Fin*, où est toute la mer' (Verlaine 1884: 14).

Slauerhoff vervolgt dat Corbière er als eerste in is geslaagd de zeeman en zijn verschillende variëteiten (renegaat, kustvaarder) 'in de anders meer landelijk en hoofsch aangelegde fransche poëzie' tot hun recht te laten komen. Toch:

Mystiek en in zijn diepte heeft Corbière de zee niet ervaren, misschien had dit hem getroost, maar hij heeft zich vergenoegd met de geteisterde kusten van zijne geboortelanden en vermaakt met de zonderlinge paria's en helden: zeelieden. [...] Zijn aard moest zich aangetrokken voelen tot hun paradoxaal bestaan; liever in 't wijdse element, toch aangewezen op de beperktste ruimte; 't gemoed van barbaar en kind [...], heldhaftig en nuchter, bijgeloovig en sceptisch. [...] Telkens treft hoe precies hij hun afkeer van ophef en schittering, hun onverschillige heldenmoed weergeeft. Men zou deze gedichten willen voorhouden aan allen die meenen dat poëzie per se verheven, gevoelig, sentimenteel is. (id.: 157)

Slauerhoff vindt de afdeling 'Gens de mer' uit *Les Amours jaunes* het beste, een mening die hij overigens deelt met Verlaine (in *Les Poètes maudits*). Martineau vindt van niet, hij meent dat de bundel zonder die afdeling net zo goed zou

blijven. Maar Slauerhoff houdt hem voor dat zonder gedichten als 'Rhapsodie foraine' (Corbière 1970: 799-807) en 'La Fin' *Les Amours jaunes* incompleet zou zijn. 'En daar wegen alle origineele en schitterende trouvailles van [de afdelingen] "Raccrocs" en "Amours jaunes" niet tegen op' (Slauerhoff 1925a: 159), ook al is de laatste afdeling 'oneindig gevarieerder dan de après tout meer klassiek aandoende stukken van "Armor" en "Gens de mer"' (id.: 160). Hij prijst de 'zuivere primitiviteit, de uitzichtloze verbittering en de toch verheven toon' van 'Rhapsodie foraine', een 'chef d'oeuvre du réalisme lyrique' (id.: 159).

Slag op slag schokt hier [in dit gedicht] 't verhevene, tegelijk met het ellendige, 't verworpene op. Duidelijker dan in duizend oraties voelt men hier, hoe de paria tevens uitverkorene is, van ellende edel. Wie zou dit beter weten, en weten weer te geven dan de dichters, en wie van deze beter dan de 'Poète Maudit'? (ib.)

Ook dit gedicht bewijst 'dat Corbière toch zijn taal en versch beheerscht als hij wil [...]. Men zie en overtuige zich van de waarheid, dat Corbière hier meer métier, beheersching van materiaal en artistieke volbloedigheid toont dan de meeste der al te zeer door de droommuziek bezetene anaemische dichters van het Symbolisme (geen kwaad woord daarvan overigens).' (id.: 160-161)

In de 'Rondels pour après' (Corbière 1970: 849-852), die de *Amours jaunes* afsluiten, leren we volgens Slauerhoff nog een derde Corbière kennen, 'een op den rand van het graf, die nog wat voor zich heen mijmert in den ouden trant maar zachter, zich niet meer afbeulend tot getourmenteerde meesterwerken' (Slauerhoff 1925a: 161-162). Niet alleen om de ellende, deels door eigen schuld, deels door de samenleving, waar zij zich niet in kunnen terecht bevinden, die hen niet begrijpt, nutteloos, misdadig vindt en uitbaat waar ze kan. Maar bij Villon is al hetzelfde gevoel voor de zinrijke en paradoxale contrasten aanwezig, en ook voor het, ik zou haast zeggen, darterel macabre (Villons 'Ballade des pendus'). (id.: 162)

Op de vraag of Corbière in Nederland door en door begrepen zal worden, moet Slauerhoff ontkennend antwoorden: 'onmogelijk': 'Veel van de woordspelingen worden niet zoo mee gevoeld, men is hier een bevattelijken, zwaarwichtigen en toch minder ernstigen humor gewend, dan Tristan's grootsche heroïeke zelf-ironie: karnemelk, geen vitriool.' (ib.)

Slauerhoff verbaast zich er ten slotte over dat een 'niet erg naar de zee gekeerd

land als Frankrijk' een zeedichter als Corbière heeft voortgebracht, terwijl een zeenatie als Nederland 'er geene bezit, zij het dan Jan Prins, zeer ten deele, en misschien nog iemand.' (id.: 163) Doelde Slauerhoff met die 'iemand' misschien op zichzelf?

7.4 *Corbière in de poëzie van Slauerhoff*

De onderafdeling 'Uit het leven van Tristan Corbière', die bestaat uit vijf vertaalde en vijf op Corbière geïnspireerde gedichten, is opgenomen in de afdeling 'Archipel' van de *Verzamelde gedichten*, maar Slauerhoffs debuutbundel *Archipel* (1923) telde - overigens wel in een speciale afdeling 'Uit het leven van Tristan Corbière' - slechts drie op hem geïnspireerde verzen ('Een avond', 'Scène au crépuscule (d'une veilleuse)' en 'Sentimental Journey') en geen vertaalde. In *Eldorado* (1928) nam hij één vertaling op ('Uitreis van het kaperschip'). In de tweede druk van *Archipel*, die Slauerhoff samen met Du Perron in 1929 samenstelde, werd de afdeling 'Uit het leven van Tristan Corbière' uitgebreid met nog een eigen vers van Slauerhoff op Corbière ('L'archi-belle') en een onderafdeling vertalingen, getiteld 'Naar Corbière', waarin drie stuks ('Nachtelijk Parijs', 'Mirliton' en 'Kapitein Ledoux') hun plek vonden. Nog een vertaling ('In memoriam Kapitein Bambine') publiceerde Slauerhoff in het 'blijmoedige maandblad' *Rynbende* van Herman de Man (1930). En ten slotte werd in de nalatenschap nog een gedicht van Slauerhoff zelf aangetroffen ('Excursie'). Dit alles veegden de commissieleden van de *Verzamelde werken* zonder één letter verantwoording bij elkaar. **[viii]**

Laten we eerst de vijf oorspronkelijke gedichten bekijken. Zoals de afdelingstitel al aangeeft, gaat het om verdichtingen 'uit het leven van Tristan Corbière'. In drie van de vijf wordt Corbière met name genoemd, in de andere twee zijn er zo veel verwijzingen dat we kunnen veronderstellen dat ze over Corbière gaan.

7.4.1 *De oorspronkelijke gedichten*

'Een avond' (Vg 77-78) beschrijft een droef dobberende Corbière voor de kust. Zonder een kans op een schipbreuk of een avontuur 'leest hij vroom de boeken van zijn vader' (r 13), maar hij verlangt naar zijn 'Comtesse', die zich eerst voor hem 'ontsloten' heeft, toen, vóór de liefdesnacht hem bedrogen heeft en verstoten (18-23). Teleurgesteld wendt hij zijn voorsteven weer naar de kust, naar het land dat hij haat, wetend dat hij daarmee zijn ware liefde, de zee, verzaakt, en bedenkt alvast een grafschrift voor zichzelf: "[...] Ci-gît Corbière, / Wiens aardisch lot door baren werd beslist, / Die zijn lijkbaar dragen; ongekist / Licht hij in zijn boot:

comme dans sa bière.” (30-33). Deze regels verwijzen direct naar Corbières grafschrift dat hij al voor zichzelf bedacht in ‘Épitaphe’: ‘Ci-gît, - coeur sans coeur, mal planté, / Trop réussi, - comme raté.’ Corbière had een levenslange obsessie met de dood, die zich onder andere uitte in de veelvuldige verschijning van grafschriften en lijkkasten (*cercueils*) in zijn werk. ‘Encloué je suis sans cercueil / On m’a planté le clou dans l’oeil’, heet het in het gedicht ‘Cris d’Aveugle’.

‘Excursie’ (Vg 79-81) beschrijft een boottocht vanuit het Bretonse havenstadje Saint-Malo. De schipper van de excursieboot wordt sprekend opgevoerd. Hij heeft het over het zeeroversnest dat die plaats eens was. Nu is het een suffe vissershaven, de zeeschuimers zijn brave landrotten geworden. De ‘schutsheilige’ van Saint-Malo, Robert Surcouf, is ook al verdwenen. De schipper zag hem ooit terug in Parijs, in een opéra-bouffe, ‘Menuetteerend met de prima-donna’ (16). Hij vervloekt het ‘onzeewaardig nageslacht, / Dat drijvende salons heeft uitgedacht’ (24-25), verstokte kapers gaan nu als voddenrapers langs de kustlijn, ‘Rusteloos opgejaagd door de douane’ (32). Hoewel de vloed steeds hoger wordt, weigert hij terug te keren naar de haven. Een schok, dan zit de schuit vast. Op welke klip is hij gevaren, heeft zijn laatste uur geslagen? Hij vermoedt veertig zeemijl uit de kust te zijn. Dan trekt de mist op: hij zat op ‘t strand.

Slauerhoff heeft in dit gedicht het gefingeerde verhaal van Corbière met zijn eigen zomere excursie van 1923 verweven. Toen hij in augustus 1923 Morlaix bezocht, heeft hij ongetwijfeld in zijn reisgids vernomen van Bretagnes beruchtste zeerover of eigenlijk kaperkapitein - want hij had de toestemming van de Franse koning - Robert Surcouf (1773-1827), die schatrijk werd door het beroven van Spaanse, Engelse en Hollandse oorlogs- en koopmansschepen. Vandaar Corbières verzuchting in dit gedicht: ‘Ach, wist ik maar waar hij den schat begroef!’ (14) Daarna reisde Slauerhoff door naar Parijs waar hij met Cees Kelk naar een opvoering van *l’Histoire du soldat* van Strawinsky en Ramuz ging en, volgens Kelk, naar een ‘spektakelstuk in het Théâtre du Châtelet. Er werd naar hartelust geroofd, gebrand, vermoord [...]. Met de grootste moeite sleurde ik hem [Slauerhoff] eruit [...] ofschoon hij zich nog geruime tijd luidkeels bleef beklagen dat hij de in het uitzicht gestelde enorme brand, op het eind, nog niet had gezien’ (Hazeu 1995: 187). Het moet wel dat ze in dat theater de operette *Surcouf* van Robert Planquette gezien hebben. Er staat immers in ‘Excursie’: ‘Robert Surcouf / [...] / Zag ‘k te Parijs terug, Opéra Bouffe’, gevolgd door een nauwkeurige

beschrijving van de twee hoofdpersonen (13-21). Die Planquette was een componist van caféliederen en korte operettes, die uitermate populair waren in Londen en Parijs aan het eind van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw. Aan de hand van deze biografische kennis kunnen we concluderen dat dit gedicht van ná augustus 1923 is - en niet van 1920 zoals Van Wessem (1940: 127) heeft beweerd.

Ten slotte wijs ik op nóg een parallel met Slauerhoffs leven. Ook hij zou, twee jaar na zijn bezoek aan Morlaix, op 16 september 1925, met zijn schip, in het zicht van de haven, vastlopen op een zandbank. Tijdens zijn tweede poging om in Nederlands Indië als scheepsarts emplooi te vinden (de eerste was begin 1924 mislukt door ziekte) voer het schip de Vondel op zijn reis naar Batavia voor de kust van Singapore aan de grond (Hazeu 1995: 223).

'*Scène au crépuscule (d'une veilleuse)*' (Vg 82-86) is een lang gedicht (90 versregels) in dialoogvorm. De titel kondigt aan wat ons te wachten staat: een schemertaferel (van een waakster of waakvlam, afhankelijk van de interpretatie). Het is een samenspraak tussen de comtesse ('schoon') en Corbière ('leelijk'). Het wordt avond. De schemertijd is de favoriete tijd van de symbolisten (Baudelaire, Poe). De hertogin zinspeelt op de komst van de liefde. Maar Tristan is cynisch en weert haar toenadering bot af. Hij vindt dat hij haar liefde niet waard is, lelijk en vol zelfspot als hij is. Dat is een romantisch kenmerk: een grote tegenstelling tussen de mooie begeerde vrouw en de aartslelijke begeerder. De comtesse blijft aandringen ('neem mijn liefde'), maar Tristan volhardt in zijn afweren. Hij voelt zich in zijn teruggetrokken vesting van eenzaamheid bedreigd. Het lijkt alsof niet alleen zijn diepste persoonlijkheid, die hij niet wil prijsgeven, op het spel staat, maar tevens Corbières, en daarmee Slauerhoffs, dichterschap ('mijn eenige vesting, mijn toeverlaat!'). Ik wijs op Slauerhoffs vergelijking van het gedicht met een woning, een laatste toevluchtsoord in 'Woninglooze' (hoofdstuk 13.1). Ook Hazeu zinspeelde hierop: 'Het is bijna niet anders te lezen dan als een uiting van Slauerhoffs angst om zijn poëzie in te ruilen en zich te binden aan een vrouw, een thema dat hij bij Corbière had gevonden' (Hazeu 1995: 126).

Tristan blijft weigeren zich bloot te geven, figuurlijk en letterlijk in dit geval. Eerst is het leuk, zegt hij, maar dan zul je je bij mij gaan vervelen. Bovendien, 'Ik zoek den storm, geen kalme kustvaart en / Je kunt niet rooken, je kunt ook niet kaarten' (73-74). En dan ten slotte, ik zou niet weten te kiezen tussen jou en de zee, 'Ik werd toch overspelig met de zee' (77). In de laatste regels, na een laatste

smeebede van de comtesse, zwicht Tristan: 'Maak het dan donker, één twee drie, in Godsnaam.' Hiermee alludeert hij op het overboord zetten van de lijken van hen die op zee stierven. De aansporing duidt dus op de overgang van leven naar dood, van de bovenwereld van het licht naar de onderwereld van het duister. Dat is ook in overeenstemming met de laatste regieaanwijzing: '(*La veilleuse délicate s'éteint.*)'. De delicate comtesse, die natuurlijk de waakster uit de titel was, dooft uit ('*s'éteint*'). Maar denkend aan de andere betekenis van *veilleuse*, 'waakvlam', ligt het meer voor de hand dat het licht dooft. En dat ligt voor de hand, omdat ze nu eindelijk de liefde gaan bedrijven. Het is een conventie de liefdesdaad met sterven te associëren. Daarom is kunst, in de vorm van dit gedicht, door haar onsterfelijkheid gelijk aan leven.

In '*Sentimental Journey*' [ix] (Vg 87-90) is een zeeman aan het woord. Hij richt zich tot zijn geliefde in het vaderland. Het ligt voor de hand om aan Corbière en 'zijn' comtesse Marcelle te denken: de zee-elementen (zeeman, zee-engtes, vuurtorens en havens), de vele Bretonse geografische namen, de toespelingen op de toneelcarrière van Marcelle, 'je kent weinig Fransch' (r 13; ze was Italiaanse), de plaatsbepaling onder het gedicht, '(*Golf van Biskaje*)' (Corbière deed dat vaak, als grap).

Hij stelt zich voor hoe zijn geliefde in zijn afwezigheid met een ander gaat. En laat dat toe: 'Geen medeminnaar, geen tegenstander / Ben ik, vreest niet: drijfhout blijft "hors concours". // Bemint elkander. Ik ben niet jaloersch.' (30-32) Hij houdt het met de zee, 'Beminnelijker dan iedre aardsche vrouw' (37). Hij gaat stug door met zijn vergelijking tussen zijn toestand (onder erbarmelijke ontberingen in een vliegende storm) en de hare (zacht liefkozend in een warm vertrek). Opnieuw is hier de associatie met het sterven: terwijl hij zich voorstelt het loodje te leggen in een zinkend schip, zullen de twee gelieven duizend doden sterven tijdens de liefdesdaad (56-59). Maar hoewel er onderweg genoeg aan haar herinnert (het 'Île Maîtresse' bijvoorbeeld, 64), denkt hij niet dat zij eeuwig in zijn herinnering blijft. Hij zal haar vergeten zijn als hij de haven haalt. De haven: dat is zijn 'jardin des caresses' (67). Nee, hij blijft de dolende ridder der hoge zeeën (71).

Tot nu toe zagen we in dit zeemanspersonage duidelijk de figuur van Corbière, ook omdat het er expliciet staat ('Zeeëngte van Corbière, / Naar mij genoemd'), maar als we het gedicht autobiografisch lezen, en dat doet Hazeu, dan kan de dichter Slauerhoff zichzelf op het oog hebben en zich voor een strofe of wat permitteren om de gedaante van Corbière aan te nemen. Hazeu (1995: 143-144)

suggereert, met argumenten, dat Annie van Munster de geliefde in het vaderland is, die de brieven van zee ontvangt. Het verklaart ook de plaatsbepaling onder het gedicht '(Golf van Biskaje)', in overeenstemming met enkele biografische feiten uit het leven van Slauerhoff. Toen hij in 1922 terugkomend van Bordeaux in de Golf van Biskaje voer, had hij vlak ervoor epistolair en in levende lijve het hoofd van Annie, de vriendin van vriend en collega-arts Hans Feriz, op hol gebracht, maar Feriz had hem te verstaan gegeven een einde te maken aan die 'flirt'. Geen Don Giovanni maar een Don Quichot, zoals hij zelf in het gedicht concludeert, dolende ridder van de open zee (twee slotregels). Literaire inspiratie gaat bij Slauerhoff moeiteloos hand in hand met zijn persoonlijke wederwaardigheden.

'*L'archi-belle*' (Vg 91) gaat, blijkens de titel, over een aartsmooie, nee, dé allermooiste vrouw. Overigens is de klank van de titel bijna gelijk aan de titel van Slauerhoffs bundel, waarin hij het, in de tweede druk van 1929, opnam: *Archipel*. En zoals de eilanden van een archipel alleen hun toppen boven water tonen en onder water met elkaar verbonden zijn, zo zijn ook de gedichten in deze bundel elk afzonderlijk slechts een topje van een veel grotere, diepere en samenhangende werkelijkheid daaronder. Evenzo vergaat het de mooie vrouw in dit gedicht, telkens verdwijnt ze weer, haar wezen is niet te vatten, want ze laat zich niet vangen. Veelbetekenend is het dat ze in de tweede strofe op de oever van de Cocytus dwaalt. Het was het lot van de onbegravenen om gedurende honderd jaar te zwerven langs deze hellerivier van de klachten uit de klassieke mythologie. Uiteindelijk wordt ze verzwolgen door de stroom zelf. De ik in dit gedicht moet het voortaan stellen met een surrogaat: zijn schip draagt haar naam.

Het thema dat in dit gedicht wordt uitgewerkt, is een variant op het Orpheus-verhaal: de sterveling is niet in staat zijn geluk met een geliefde over de dood heen te tillen. Altijd komt de dood tussenbeiden. Het object van verlangen wordt onbereikbaar, want zodra je je hand erop kunt leggen sterft het (11-12). En Slauerhoff hield van dit thema, op allerlei andere plekken in zijn oeuvre kom je het tegen, bijvoorbeeld in de gedichten 'Sirenen I-III' (Vg 53-56), 'Elegie' (145-147), 'Hoe lief heb ik haar die den dood verviel' (148-149), 'Endymion' (152-153), 'Cythaera' (248-249) en 'Aan Lethe-oever' (250-251), maar ook in de verhalen 'Het eind van het lied' en 'Larrios'.

Dit is het minst overtuigende Corbière-gedicht: zijn naam valt niet, evenmin die van Marcelle, er zijn ook geen overeenkomsten tussen haar en de aartsschone uit

dit gedicht, Corbière vernoemde zijn boten wel, maar juist niet naar Marcelle. Alleen regel 14 is een adequate typering van Corbière: 'Daarop [op die verrotte bark] zocht ik mijn laatste toevlucht'. Er zit veel meer van Slauerhoff in dan van Corbière: het Orpheus-motief, het gevoel voor ongeluk en onvervulbare verlangens geboren te zijn, het boegbeeld ('Het boegbeeld: de ziel'), de bruske grap aan het slot, waardoor het gedicht onaf, ongepolijst lijkt.

7.4.2 De vertaalde gedichten (zie voor de gedichten van Corbière Bijlage III)

'*Nachtelijk Parijs*' (Vg 92) is een vertaling van 'Paris nocturne' (Corbière 1970: 888). Het is een nagelaten gedicht van Corbière en stond dus niet in de oorspronkelijke uitgave van *Les Amours jaunes*, waarin het pas in de editie van 1912 (en latere) werd opgenomen in de afdeling 'Poèmes retrouvés'. Slauerhoff kende het vermoedelijk uit de eerste studie van Martineau (1904), die het daarin publiceerde. Of anders had hij het wel gezien in de bijlage van Martineaus Corbière-studie uit 1925, dat immers een ruime keuze uit nagelaten werk bevatte. Ten slotte kan hij het uit een van de latere edities van *Les Amours jaunes* kennen.

Voor zijn doen vertaalt Slauerhoff het gedicht redelijk getrouw: hij handhaaft de vijf vierregelige strofen, het rijmschema, maar niet de versmaat. De plot is weer bijna letterlijk gevolgd. Verder zet hij de situatie nog eens extra sterk aan.

Net als in het vorige gedicht belanden we door een vergelijking op de oever van een rivier uit de onderwereld. We zijn op het strand van de Styx, de belangrijkste der zeven hellerivieren. In haar vloeit de Cocytus uit. Een bad in het water van de Styx is dodelijk. En kijk, wie struint daar 's nachts de kustlijn af: de wijsgeer Diogenes van Sinope, op zoek naar vodden. Net als in Slauerhoffs eigen Corbière-vers 'Excursie', waarin verstokte kapers als voddenrapers de kust langsgaan. Hoewel, op zoek naar vodden? Is het niet beter overdag naar die dingen te zoeken? Wat doet die Diogeen daar 's nachts met die lamp. De eerste regels van het hierboven besproken 'Scène au crépuscule (d'une veilleuse)' brachten het antwoord op die vraag. Daar is sprake van 'fakkellicht - strandvonders- verraad', dat de schepen naar de kust lokt en daar te pletter laat slaan. Diogenes, die alles versmaadde wat naar luxe zweemde, is er hier bewust op uit schepen op het strand te laten lopen, zodat hij bij dag rustig kan kijken of er iets van zijn gading bijzit. Eens betrad de echte Diogenes op klaarlichte dag de markt in Athene met een brandende lamp. Hij was op zoek naar mensen. Deze Diogenes is niet op zoek naar mensen. Hij heeft zijn lamp ontstoken om de schepen te laten stranden. Deze Diogenes is aan het schuimen langs de vloedlijn.

Het is een wonderlijk schouwspel. Er staan ook dichters langs de vloedlijn, ze staan er te vissen en gebruiken hun eigen holle schedels als aashouders (r 7). Harpijen vliegen door de lucht, het is een slagveld, ze brengen een vette oogst aan land. Dan belanden we plotseling, en precies op de helft van het gedicht, – we waren het na de titel al bijna vergeten – aan de zelfkant van nachtelijk Parijs. We zien er de kroegen en de hoeren en vooral de zinnelijke dromen die, tegen betaling, eeuwig genot nastreven maar hopeloos stranden in de bodemloze put van de tijd. De laatste strofe brengt ons weer terug aan de oever van de Styx. Het leven richt zich daar op, de god van de Styx rekt zijn groene leden uit en brengt zijn rivier weer tot leven. Met dit beeld wordt het opkomen van de vloed opgeroepen, het was immers eb vanaf de eerste strofe.

De vergelijking tussen de nachtelijke stad en de onderwereldrivier de Styx, met zijn getijdeninvloed, heeft tot doel Parijs op te splitsen in een dag- en een nachtgedeelte, een reine en een zondige zijde. De vloed staat gelijk met het dagdeel, er is beweging, er stroomt steeds weer fris zeewater door de stad. De eb is synoniem met het nachtelijk deel van het etmaal, het leven heeft zich teruggetrokken, nu is er stilstand, het water is brak, troebel, het resultaat is moeras, slijk. De nacht in Parijs is het domein van de nachtkrabben en ratten, van de voddenrapers en de dichters, van de dronkaards, de hoeren en hun klanten. Zij vissen in troebel water. Hun oogst is onaanzienlijk, in tegenspraak met hun verlangens, hun dromen en gedachten. 'Nachtelijk Parijs' is een typisch poète-mauditgedicht. De enige geruststellende gedachte is dat na de nachtelijke deceptie de dag aanbreekt en het leven weer een aanvang neemt. In de cyclische gang van het leven kan dus troost gezocht worden.

'*Mirliton*' (Vg 93) is Frans voor 'rijmpje', 'rijmelarij'. Corbières '*Mirliton*' (Corbière 1970: 850) maakt deel uit van de afdeling '*Rondels pour après*', een opmerkelijk zestal korte, lichtvoetige, bijna kinderlijke gedichten over angst voor de dood, die de bundel besluiten. Eigenlijk gaan ze over het moment ná de dood. Meestal wordt een pasoverledene aangesproken en, eufemistisch, aangespoord zijn (eeuwige) slaap voort te zetten. De slaap houdt tenslotte in dat men er weer uit kan ontwaken en zo bezien kan de aangesprokene – in een bepaalde lezing de dichter zelf (Corbière), in een andere lezing zijn poëzie – een tweede leven, of nog beter: de eeuwigheid, verkrijgen. In een aantal gedichten figureren grafbloempjes, in '*Mirliton*' is dat '*le muguet blanc*', in andere '*Les fleurs de tombeau qu'on nomme Amourettes*' en '*la fleurette blême*'. Die laatste is '*la male-*

fleur, la fleur de bohême' (een allusie op Baudelaires Bloemen van het Kwaad).

Uit deze verzen spreekt de berusting in het vertrouwen dat de verzen van deze bundel tenminste na de dood hun ware bestemming zullen vinden. Pas later komen ze tot hun recht. Dit is een thema dat Slauerhoff moet hebben aangesproken. Ik wijs op de gedichten 'Zwanezang' en 'Verval', die behandeld worden in hoofdstuk 13.2 en 13.4.

Als echte rondelen hebben ze slechts twee rijmklanken en een beginregel die aan het slot, en soms ook nog middenin, wordt herhaald. Ook Slauerhoffs vertaling blijft een rondeel, maar zij is verder veel minder getrouw vertaald dan 'Nachtelijk Parijs'. Van het bijna lieflijke slaapliedje van Corbière maakt hij een grimmig en stekelig vers. Hoewel er in het Frans zonder twijfel een donkere ondertoon in door klinkt, zijn de woorden lieflijk: 'amour', 'chantera', 'joyeuse', 'la rosée', 'le muguet blanc' (het witte lelietje-vandalen), 'joli'. Niet alleen verandert Slauerhoff de strofebouw en voegt hij vijf regels toe, opnieuw zet hij alles sterker aan. Het onkruid vervangt hij door 'distels', de liefde, de dauw en het lelietje-van-dalen laat hij weg. Het vrolijke zingen van de krekkel wordt bij Slauerhoff een 'schel liedje', een 'gesmoord geweest'. Slauerhoffs Muze wordt gekweld door smart en als gevolg daarvan ook de ikfiguur, bij Corbière geen van beiden.

In het Frans gaat het over een overleden nietsnut in zijn graf, die door een stem wordt toegesproken: slaap van liefde, gemene slampamper, de krekkel in het onkruid dat je bedekt, zingt ook voor jou. De Muze zal bij je komen en aan je mond nog enkele verzen ontfutselen die echter niet verder reiken dan je gebeente.

Het is een merkwaardig vers. Zeker is in ieder geval dat de cigales in 'Mirliton' verwijzen naar de twee gedichtjes die als de schakel en het sluitstuk het snoer gedichten van *Les Amours jaunes* bijeenhouden. Hij droeg ze op aan Marcelle: 'Le Poète et la cigale' en 'La Cigale et le poète' (Corbière: 703 en 853). Ze verwijzen op hun beurt weer naar La Fontaines bekende fabel 'La Cigale et la fourmi', waarin de krekkel, die de hele zomer heeft gezongen, in het najaar tevergeefs bij de mier aanklopt voor voedsel. Had hij maar moeten rantsoeneren in plaats van zingen. Corbières openings- en slotvers zijn parafrases van La Fontaines fabel. Door een paar woorden te vervangen wijzigt hij de strekking van het eerste gedicht in de volgende scène: De dichter (krekkel) klopt aan bij zijn buurvrouw, de Muze (mier), in werkelijkheid Corbières geliefde, Marcelle, om op haar naam te

mogen rijmen, hetgeen zij met veel plezier toestaat. Het openingsgedicht is vrolijk en vol hoop op een goed resultaat in de poëzie: 'chantez maintenant', spoort Marcelle de dichter bemoedigend aan. Uit het slotgedicht spreekt echter de overtuiging dat het bereikte resultaat als mislukt moet worden gekwalificeerd. De dichter wil zijn excuses voor de mislukte dichtbundel aan Marcelle aanbieden. Ook zij is teleurgesteld. Het lijkt wel of haar dichtertje dronken is geweest. Hij kon het zo mooi zeggen, maar opschrijven ging blijkbaar niet. Toch spoort ze hem aan er maar mee door te gaan: '*c'est tout comme, dit-elle, / Si vous chantiez, maintenant!*' Dat is ook een geruststelling: over het graf heen probeert ze hem verzen te ontfutselen.

De krekels vervullen in beide gedichten én in 'Mirliton' een belangrijke overeenkomst. Ze staan net als in de Griekse mythologie voor de dichter. En tevens staan ze in een bijzondere relatie tot de dood, in die zin dat ze hem aankondigen of verwachten.

Slauerhoff ging met de inhoud van 'Mirliton' op de loop. Dit is, vrij gezegd, wat hij ervan maakte: een ikfiguur spreekt tot een luie slampamper, die nu hij dood is geheel alleen staat: de stekels op zijn graf weren iedereen af. Alleen de krekels zingt nog voor hem, al klinkt het schel en lijkt het op het gesmoord geweest van de hevigste stormen. En dan komt het: wat je rest is mijn Muze (mijn cursivering - HA). Je was altijd op zoek naar vrouwen en begeerde die om hun mooie lichamen. Nu is er dan eindelijk een die om je geeft, die van je houdt zelfs, mijn Muze, maar ze heeft geen lijf. Smartelijk kust ze jouw zwarte mondje. 'Berouw komt te laat, kleine roeklooze rekel!' (17) Alsof de ik wil zeggen: had de Muze tijdens je leven niet versmaad ten gunste van mooie vrouwen die je toch niet kreeg. Nu is het te laat. Nu ben je dood en de Muze is er bedroefd om, om wat had kunnen zijn, maar niet was. Op poëticaal niveau spreken hier twee impliciet geformuleerde gedachten: kunst prevaleert boven het (liefde)leven, en de kunst wordt versmaad, maar overleeft.

Een duidelijk verschil met Corbières vers is verder dat de Muze bij Slauerhoff geen versregels meer aan de overledene probeert te ontfutselen. Waarschijnlijk was zelfs Slauerhoff dat te gek. Bij hem is de Muze eerder een geliefde voor wie het om de lichamelijke verbondenheid gaat. Vandaar dat zij zich vol smart over het graf buigt om hem een kus op de (dode, zwarte) mond te geven, wetend dat het niet meer mogelijk is. Er blijft nog veel onopgehelderd in dit gedicht. En ik wil niet zo ver gaan om te veronderstellen dat, gezien de tekortkomingen van het

vers, Corbière bewust een heeft gemaakt, een rijmelarij, een prulvers.

'*In memoriam kapitein Bambine*' (Vg 94-95), 'Bambine' in het origineel (Corbière 1970: 833), is vrij nauwgezet door Slauerhoff vertaald in keurige alexandrijnen, al kortte hij de derde en de vijfde strofe elk met twee regels in.

Het personage van kapitein Bambine die door zijn wilde vaargedrag de dagjesmensen uit Parijs een nat pak bezorgt, lijkt wel erg veel op Corbière zelf. Opvallend is dat de kapitein inmiddels dood is, èn begraven, zoals er expliciet staat: 'Tu dors sous les panais' (vgl. het 'Dors d'amour' uit 'Mirliton'). Bambine was geen kapitein van een oceaanstomer of een ander zeewaardig schip, maar van een plezierboot, die tegen betaling dagjesmensen mee- of op sleeptouw nam, zodat die vanuit de veilige kustwateren althans een idee kregen van de Atlantische Oceaan. Dan volgt een terugblik op een van de vaaravonturen van Bambine. Ondanks een woelige zee kiest hij een gevaarlijke koers, zodat het schuim binnen een mum over de reling slaat en de passagiers drijfnat maakt. Luidkeels sommeren ze Bambine terug te keren naar de haven. Mij best, zegt de kapitein, het is jullie pleziervaart, niet de mijne. In een bruske manoeuvre wendt hij de steven naar de haven en loopt vast op een bank (vgl. Slauerhoffs 'Excursie' hierboven). Het schip helt over, er breekt paniek uit. Een mooie vrouw grijpt hem bij de arm en smeekt hem aan land te worden gelaten. Stoïcijns antwoordt Bambine dat het wachten is op de vloed, en als die hen niet vlot trekt dat ze dan samen: een wasbeurt voor hun billen krijgen (Corbière), of (bij Slauerhoff) gratis een (*bain mixte*)[x] tot in de Eeuwigheid. Die toevoeging van de eeuwigheid is typisch Slauerhoff. De twee slotregels van Corbière vond Slauerhoff niet belangrijk genoeg om te vertalen. Ze komen ook als mosterd na de maaltijd, zeker na dat 'Eeuwigheid'.

Waarschijnlijk schatte Slauerhoff zijn vertaling niet hoog in, want hij nam het niet op in de bundel *Archipel*, noch in de eerste (1923) noch in de tweede druk (1929). Wel publiceerde hij het in Herman de Mans *Rynbende* (maart 1930), een door een jenevermerk betaald blaadje vol vrolijke, alcoholisch geïnspireerde borreltafelgrappen en -stukjes, waaraan overigens veel letterkundigen bijdroegen, vooral zij die van een glaasje hielden, zoals Bloem, Kelk, Jacques Gans en Donkersloot. Hiermee gaf hij dus aan dat hij het niet tot zijn belangrijkste werk rekende.

'*Kapitein Ledoux*' (Vg 96) is de vertaling van 'Cap'taine Ledoux' (Corbière 1970:

834) en Slauerhoff heeft er een heel andere wending aan gegeven. **[xi]** Het Frans gaat niet verder dan de constatering dat het kind van de weduwe Galmiche is. Maar in Slauerhoffs versie blijkt kapitein Ledoux de verwekker van Galmiches kind, tot verbazing van hemzelf. Terecht voegt hij dus boven het gedicht de omschrijving 'Familiedrama in zes regels' toe. Daardoor moest er natuurlijk ook wat in het gedicht zelf veranderd of verduidelijkt worden.

Slauerhoff was blijkbaar erg gesteld op dit gedicht want hij publiceerde het drie keer: de eerste keer in 1929 in de tweede druk van *Archipel*, de tweede keer hetzelfde jaar in de letterkundige almanak Erts en een derde maal in zijn laatste bundel, *Een eerlijk zeemansgraf* (1936).

'*Uitreis van het kaperschip*' (Vg 97) is een vertaling van 'Aurora. Appareillage d'un brick corsaire' (Corbière 1970: 826) en telt 34 versregels. Slauerhoff kort het in tot 14 regels (!), de lengte van een sonnet. Hij handhaaft de strekking van het verhaal: de voorbereidingen die de kapers treffen vóór het uitvaren van hun schip.¹² Maar verder snijdt hij veel weg uit Corbières tekst: de stukken die in de directe rede staan, de flarden zeemansliederen. Ook de titel verandert hij. Het moet, dacht Slauerhoff waarschijnlijk, allemaal directer, pregnanter, duidelijker. 'un brick corsaire' wordt bij hem 'het kaperschip', zodat elke singulariteit uitgesloten wordt. Corbière laat het schip in noordoostelijke richting varen (24), Slauerhoff stuurt het in tegenovergestelde richting. Waarom? Als grapje? Een teken van tegendraadsheid? Of om de schepen (bij uitbreiding: de gedichten, origineel en vertaling) in verbeelding aan de andere kant van de aardbol elkaar te laten ontmoeten? Wèl behoudt hij beelden die Corbière bedacht: het 'lichtzinnig briesje / Omspeelde Aurora's rozig hemd, haar soms onthullend' (4-5) en het 'slapen onder tafel en op de vriendinnen' (9).

Ook nu haalt Slauerhoff de eeuwigheid erbij (11), een regel die bij Corbière ontbreekt: 'Maar: eeuwiggeliefde, voor eeuwig het beste!' Van wat of wie wordt dit gezegd? Als het op het kaperschip met de meisjesnaam *Rooie Miesje* slaat, bedoelt Slauerhoff ermee dat de liefjes in de havens slechts tijdelijk zijn, maar dat de kapers hun eeuwige liefde hebben verpand aan het kaperschip, dat in de figuur van het vrouwelijke boegbeeld voor altijd het beste is wat er is. Daar kan geen kroeg of bordeel tegenop.

7.4.3 Overeenkomsten in de gedichten, oorspronkelijk en vertaald

De opvallendste inhoudelijke overeenkomst is die van de situatie van alle

gedichten (op één na: 'Mirliton'): ze spelen zich af in een maritiem milieu: zeemannen of kapers, op zee of in de haven, op reis of uitrustend van een reis, in een storm of vastgelopen op een klip of zandbank. Slauerhoff heeft duidelijk een voorkeur voor de afdeling 'Gens de mer' van *Les Amours jaunes*. Van de vijf door hem vertaalde gedichten komen er drie uit 'Gens de mer', van de (vijf) oorspronkelijke gedichten spelen drie zich op zee af. In zijn essay over Corbière laat hij ook duidelijk zijn voorkeur voor die afdeling blijken (Slauerhoff 1925a: 158). Die sympathie is natuurlijk heel goed te begrijpen vanuit een inhoudelijk en biografisch gezichtspunt. Van jongs af aan genoot Slauerhoff van de boottochten over de Wadden naar zijn zeevarende oom, die op Vlieland woonde. Gedurende zijn studententijd gebruikte hij bij voorkeur de bootverbinding tussen Enkhuizen en Stavoren om het ouderlijk huis met een bezoek te vereren. En zijn eerste reisjes naar het buitenland, naar Frankrijk en Portugal, gaan per boot. Wellicht had hij tijdens zijn artsenstudie al de mogelijkheid overwogen om scheepsarts te worden. Misschien voelde hij zich toen al een zeeman in spe.

Toch is het vanuit verstechnisch gezichtspunt gezien opmerkelijk, dat hij de vrij klassieke gedichten van 'Gens de mer' prefereert boven de veel onregelmatiger gedichten van de afdeling 'Les amours jaunes'. In het essay over Corbière gaf hij immers toe dat Corbière zijn versvoeten niet natelde. Hier zien we bij Slauerhoff dus een tegenstelling tussen inhoud en vorm: inhoudelijk kiest hij voor de dwarsligger, de exotische buitenstaander die tegen de gebaande wegen ingaat, qua vorm prefereert hij de meer klassieke prosodie, en waar die ontspoot, zoekt en vindt hij bewijsvoering voor die opzettelijk bedoelde opbrekingen.

Ten tweede valt op dat in bijna alle gedichten de dood op een of andere wijze aanwezig is. Er wordt gestorven, begraven, er is iemand dood, men denkt aan een graf of aan een grafschrift. Verbonden daarmee is een door Slauerhoff zelf toegevoegd element: dat van de eeuwigheid, dat in zeker vier gedichten expliciet een cruciale rol speelt ('Sentimental journey', 'Nachtelijk Parijs', 'In memoriam kapitein Bambine', 'Uitreis van het kaperschip') en in nog twee andere indirect ('L'archi-belle', dat cyclisch genoemd kan worden, en 'Mirliton', waarin iemand de eeuwige slaap [van liefde] wordt toegewenst). Over het doodsmotief in het werk van Slauerhoff schreef Louis Fessard (1982: 8-9): 'Immers, komt men niet overal in het werk van Slauerhoff de gedachte aan de dood tegen? Al was het alleen maar in de titels [...] Het lijkt wel of de dood bij Slauerhoff niet alleen een religieus of filosofisch begrip is, maar een bestendige begeleider. [...] Van kind af

aan is Slauerhoff een zieke geweest, voordat hij later de tuberculose opdeed, waaraan hij op zijn 36ste jaar voor goed bezweek. Drong dit besef van jong te moeten sterven hem niet ertoe met koortsachtige haast een oeuvre neer te pennen, waarop menig door het lot beter bedeelde auteur afgunstig mocht zijn.' Ik zal hier in hoofdstuk 12.4.5 en het slothoofdstuk op terugkomen.

7.4.4 *Invloed Corbière elders in Slauerhoffs poëzie*

Hierboven zijn de belangrijkste en concreetste voorbeelden van Corbières uitwerking op Slauerhoffs poëzie beschreven. Maar ook elders in het werk van Slauerhoff treft men thema's aan die bij Corbière te vinden zijn. Bijvoorbeeld dat van de zeevaart. Corbière wijdt er een hele afdeling aan, 'Gens de mer', Slauerhoff ook: de tweede helft van *Een eerlijk zeemansgraf* (1936). Maar eerder al wemelt het in Slauerhoffs poëzie van de piraten[xiii], op hol geslagen kapiteins en schepen, renegaten[xiv], ontdekkers en matrozen - vooral in de bundel *Eldorado* (1928), die voor driekwart over zeelieden en hun wispelturig en door ramspoed en noodlot geteisterd leven op de grote wereldzeeën gaat.

Dan zijn er nog een paar minder expliciete maar niettemin significante verwijzingen naar Corbière in het dichtoeuvre van Slauerhoff aan te wijzen. Ten eerste is dat de bundel *Clair-obscur* uit 1927, in samenwerking met Marsman totstandgekomen, waarvan de titel volgens Van Eyck verwijst naar Corbières eigen woorden, wanneer hij het in 'Litanie du sommeil' over zijn slapeloosheid heeft: 'Sombre lucidité! Clair-obscur!' En tevens verwijst de titel naar Martineaus typering van Corbières poëzie: namelijk als 'clair-obscur-kunst' (Martineau zegt overigens letterlijk iets anders: 'Corbière est un chercheur de clair-obscur' [Martineau 1925: 55].)[xv] Ten tweede is er de bundel *Serenade* uit 1930, die, eveneens in de titel, verwijst naar de afdeling 'Sérénade des sérénades' in *Les Amours jaunes* (Kroon 1982: 112,125).[xvi] Van Eyck vindt dat ook een groot deel van de gedichten uit *Eldorado* (1930) 'hoofdzakelijk op *Les Amours jaunes* van Tristan Corbière [is] terug te brengen'. Hij meent dat Corbière 'Slauerhoffs lievelingsdichter' was en dat in beider poëzie bittere ironie, spot en cynisme essentiële gevoelselementen zijn, hoezeer die ook door de twee dichters verschillend uitgewerkt worden (id.: 113).

7.5 *De betekenis van Corbière in het werk van Slauerhoff volgens de contemporaine receptie*

De meeste critici die Slauerhoffs debuutbundel *Archipel* bespraken, gingen in op de relatie tussen Slauerhoff en Corbière - een relatie die overigens voor de hand

lag, omdat hij die zelf had gelegd door een drietal op de Franse dichter geïnspireerde gedichten op te nemen. Herman van den Bergh vond de verwantschap tussen de twee 'misschien wel wat te kinderlijk-demonstratief'. Maar: 'Het borduren op Tristan Corbière belet niet, dat hetzelfde fluidum hem doorspoelt als deze borstlijder en "hystérique de l'océan"'. Van den Bergh vindt Slauerhoff 'vrijwat wijsgeriger, veel melodischer aangelegd dan de dichter der *Amours jaunes*' (id.: 13).

Volgens Urbain van de Voorde klinkt er uit de bundel 'een lange, onbestemde klacht, die in de stukken "Uit het leven van Tristan Corbière" steigert tot de superieure ironie der half stoïsche, half wanhopige geestelijke ontgoocheling, die reeds aan Laforgue, wiens invloed hier overigens duidelijk is, zo cynisch-pijnlijke kreten had ontrukkt. Levens, zinleeg en doelloos, waarin de verveling gepaard gaat hetzij met de verenging der conventionele, bekrompen moraal, hetzij met de stuurloosheid van het aan-nietsgebundene dat geen houvast vindt in eigen gemoed, terwijl zijn Tristan Corbière een van alle illusies verzadigde ziel is, in trotse spotternij en minachting afgesloten voor het leven, wiens fatalistische berusting slechts getemperd wordt door zijn zucht naar de verruiming der zeeën' (id.: 18).

Paul van Ostaijen reageerde niet positief op *Archipel*.¹⁷ Hij vond eigenlijk dat Slauerhoff zich de invloed van Corbière (en ook Rilke trouwens) niet genoeg eigen had gemaakt (id.: 21-22). Roel Houwink signaleert 'een teveel aan humor in de Corbièregedichten' (id.: 275). En ook Nijhoff blijkt niet gecharmeerd van Slauerhoffs navolgingen van de Breton: hij noemt de drie Corbière-verzen 'luidruchtige waarheden van "Tristan Corbière"' (id.: 30). Marsman kan tot zijn tevredenheid vaststellen dat Slauerhoff sinds *Archipel* 'het gewild-cynische van de Corbière-cyclus vooral' heeft verloren (id.: 33).

En dan is er ten slotte Du Perron, die in zijn 'Gesprek over Slauerhoff' van december 1930 het belang van Corbière in Slauerhoffs vroege werk onderstreept: 'Wat mij betreft, ik had bezwaren tegen de Corbière-verzen, die ik als pastiches veroordeelde, wat zij trouwens in zeker opzicht zijn. Maar wat doet zoiets ertoe in de ontwikkelingsgang van een talent als waarmee wij hier te doen hebben? Slauerhoff heeft mij later bekend dat hij in Corbière zichzelf zozeer terugvond, dat hij zich een tijd lang door hem als bezeten waande [...]. Poëtisch [...] is hij overigens veel meer dan Corbière, maar menselijk zou hij een tweelingbroer van hem kunnen zijn' (id.: 81-82).

Elk van die kritieken is natuurlijk te herleiden tot de context waarin ze werden geformuleerd. Elders in de kritiek van Herman van den Bergh op Archipel proeft men nu iets van de rancune die hij later, in 1958, verscherpt zal tonen in de grotere studie *Achter het boegbeeld*. Van de Voorde levert vooral morele kritiek, iets waaraan *De stem* waarvoor hij schreef ook zijn bekendheid ontleende. En Van Ostaijen is te zeer ondergedoken geweest in de Duitstalige literatuur en cultuur om oog voor de betekenis van Corbière voor Slauerhoff te kunnen hebben. Alleen Du Perron, zelf een groot bewonderaar van Corbière, is eigenlijk positief over Slauerhoffs vrijage met de Bretonse bard. Maar hij trekt alleen een verbinding op het menselijk vlak. Du Perron verdedigt in zijn stuk vooral de persoonlijkheid van Slauerhoff en in hém die van Corbière. De overeenkomsten in het werk van beide dichters op grond van hun thematiek en op grond van de vorm van hun verzen komen niet aan de orde. In dit hoofdstuk heb ik die overeenkomsten willen aanwijzen.

NOTEN

i. Ik meende aanvankelijk dat Slauerhoff doelde op Frédéric Lefèvre (1889-1949), de Franse publicist die bekendheid genoot door zijn in *Une heure avec...* gebundelde literaire interviews. Maar die gesprekken verschenen pas vanaf 25 november 1922 in het tijdschrift *Les Nouvelles littéraires*. Mogelijk is Lefèbvre een Amsterdamse boekwinkel of boekhandelaar.

ii. In dit verhaal, dat op 21 april 1934 in *De groene Amsterdammer* verscheen, wordt de gang van een vreemde jongeling in de Europese badplaats Rosoll gevolgd. De naam Rosoll doet, na weglating van de c (eerste letter van Corbière) en vervanging van de dubbele slot-f (laatste letters van Slauerhoff) door een dubbele l (van Leeuwarden?), aan Corbières woonplaats Roscoff denken. Op het eind heeft Slauerhoff een (halve) poging gedaan het dubbelgangersmotief op de figuur toe te passen, hetgeen er eveneens op zou kunnen wijzen dat het hier een (vage) verwijzing naar Corbière betreft, in dit geval om de verwantschap tussen Corbière en de auteur van dit verhaal te suggereren.

iii. De gegevens voor deze paragraaf ontleende ik, tenzij anders vermeld, aan Martineau 1925, Corbière 1970, Wilson 1982: 74-75, Boots 1984 en Verbeek 1997.

iv. Ik maak gebruik van de tekst zoals die is gepubliceerd in *De witte mier* 2 (1925) 4 (15 april): 145-163, en niet van de tekst zoals K. Lekkerkerker die afdrukt in de *Vw*, deel VIII (Slauerhoff 1958: 44-58). De laatste is namelijk, om onduidelijke redenen, incompleet. Bij elkaar is de *Vw*-tekst twee pagina's, oftewel

twaalf procent, korter dan de tijdschriftpublicatie. Zo opent de eerste versie met een passage van 35 regels die ontbreekt in het Vw. Voorts telt de Vw-tekst vier alinea's tekst minder. De tijdschriftpublicatie is onderverdeeld in drie stukken, de Vw-tekst niet. Ten slotte wijkt de alinea-indeling sterk af van de 'latere' versie. Over het motief van Lekkerkerker voor al deze verschillen tasten we, bijna vijftig jaar na dato, ondanks talrijke aankondigingen van een verantwoording, echter nog steeds in het duister. Ik was zo vrij enkele zetfouten, die het stuk in De witte mier ontsieren, in de aangehaalde passages stilzwijgend te verbeteren.

v. 'eenmaal betreurt Erens zijn afwezigheid in een literatuurgeschiedenis': waarschijnlijk heeft Slauerhoff dat in Erens' stukken over Franse letterkunde in De gids, eind negentiende eeuw, gelezen. In ieder geval niet in diens boekuitgaven. 'tweemaal duikt hij even op in Van den Bergh's [...] Studiën': Slauerhoff doelt op Van den Berghs theoretische bijdragen onder die titel aan Het getij. Deze noemde Corbière in totaal zelfs vier keer. De eerste keer, in no. IV, eerste reeks (Het getij 2 [1917]: 82; ook in Nieuwe tucht (1928: 17), vergelijkt Van den Bergh Nijhoffs De wandelaar met de 'helsche pracht' van Corbière. In no. V, tweede reeks (Het getij 3 [1918]: 137) schrijft hij: 'Het "internationalisme" der modernen wacht ons, de kwalijk-riekende melancholie van Tristan Corbière, het lijkenkervend cynisme van Jules Laforgue - met alle buitensporigheden van dien -, Emile Verhaeren, en de meer positief socialisten. Bij den ongeneeslijken borstlijder Corbière een meer dan sappige levensafkeer, buitenmenschelijk in zijn hysterisch atheïsme, zijn platheden die den boosaardigsten Baudelaire doen verzinken, zijn walgelijke beelden, zijn vloekkleurige wansmaak - en zijn gemarteld en martelend genie.' In no. VIII, tweede reeks (Het getij 3 [1918]: 305) heeft Van den Bergh het over 'de galspuwers en boosaardigen: Villon, Tristan Corbière, Laforgue'. En ten slotte, zes jaar later, uitvoerig in Van den Berghs recensie van Archipel in De vrije bladen van maart 1924 (ook in Kroon 1982: 13-15), zie hiervoor § 7.5.

vi. Er is veel geschreven over Slauerhoffs spreekwoordelijk geworden slordigheid, die zich niet alleen uitte in een bijna onleesbaar handschrift maar tevens, volgens velen, in een uitermate slordige versificatie. Enkele, en niet de minste, critici die zijn poëzie langs de meetlat der prosodie legden, moesten hem op grond van de resultaten kapittelen om zijn slordige behandeling van metrum en beeldspraak. Dicker (1986) resumeerde die kritiek, maar vergat daarin de veel besproken (en weersproken) bezwaren tegen het programmatische vers 'Het boegbeeld: de ziel' van Jessurun d'Oliveira (1967) op te nemen, die ook door Anbeek (1999: 117) werden gedeeld (zie ook Van der Paardt 1980: 17-18).

- vii.** Dit woord - aangenaam - heeft de zetter van *De witte mier* blijkbaar over het hoofd gezien. Het valt wel terug te lezen in Slauerhoff 1958: 50.
- viii.** Het laat goed zien hoe thematisch hun aanpak was. Zij zagen het werk van Slauerhoff als een constante, zonder ontwikkelingsgang, en hebben met voorbijgaan aan de keuze van de auteur zelf, gemeend een verzameld werk te moeten samenstellen dat in hoge mate thematisch gegroepeerd werd rond wat zij dachten dat grote thema's uit het werk van Slauerhoff waren. Op meerdere plaatsen is bijvoorbeeld de chronologie van de verschijning van bundels losgelaten en ook binnen de bundels werd flink gerommeld: bij elkaar gezet, eruit gehaald of eraan vastgeplakt - alles zonder verantwoording.
- ix.** De titel verwijst naar Lawrence Sternes roman *A Sentimental Journey through France and Italy* uit 1768, waarmee het sentimentalisme in de eeuw van het verstand doorbrak, en daarmee vooruitliep op de romantiek. In deze roman wordt voor het eerst een tweede betekenis aan het woord 'sentimenteel' naast die van gevoelig, niet overdacht toegekend, namelijk overdreven, goedkoop, namaakgevoelig (Sterne 1982: viii).
- x.** Een bain mixte: een gemengd bad, voor mannen en vrouwen, naar analogie van école mixte, een school voor zowel jongens als meisjes.
- xi.** Slauerhoff schreef onder alle drie de versies die hij van dit gedicht publiceerde steeds '(Naar Corbière)'. Hij erkende zijn vrije bewerking van Corbière dus meer en beter dan de commissie van de Verzameld werken, die eigenhandig het woord 'Naar' weghaalde.
- xii.** Appareillage kan zowel het zeilklaar maken als het werkelijke vertrek, de uitreis van een schip betekenen.
- xiii.** Ik noem slechts het lange gedicht 'De piraat' (Vg 295-307), waarvan een eerste versie in het zomernummer van 1924 van *De vrije bladen* verscheen (maar daterend uit '21-'22) en waarvan Lekkerkerker de invloed van Corbière heeft onderkend (Slauerhoff 1954: 567).
- xiv.** 'De renegaat' (Vg 310-311), dat van vóór 1925 dateert, en Corbières 'Le Renégat' vertonen overeenkomsten. Zo is de renegaat, in beide gedichten zeer wel met hun beider dichters te vergelijken, in zowel het ene als het andere gedicht een profeet.
- xv.** Het is trouwens onzeker of de titel *Clair-obscur* van Marsman of van Slauerhoff was. Voor het eerste pleit Marsmans brief aan Binnendijk waarin hij met betrekking tot de titel van 'een geniale vondst van mijzelf' sprak (Van Vliet 1999: 38).
- xvi.** Yves T'Sjoen (1996: 45) heeft er op gewezen dat de 'vermoedelijk

intertextuele verbanden tussen de bundel *Serenade en Corbières* *Sérénade des sérénades*' verdere studie vergen.