

De dichter in de stad: van Wordsworth tot Rilke

door

Kristiaan VERSLUYS

De grootstad, onderwerp van duizenden boekdelen academische literatuur, is, zo lijkt het mij, een onbekende gebleven. Daarmee bedoel ik dat de grootstad fenomenologisch vaag gedefinieerd blijft, de inspanningen van stadsplanners, industriële archeologen, sociologen en stadshistorici ten spijt. Eminente urbanologen van alle slag hebben — om het grof uit te drukken — weinig over de essentie van de stad te vertellen. Hoe het voelt te leven, te werken, te flaneren in Parijs, London of New York — daarvan is weinig in de uitgebreide vakliteratuur weer te vinden. Misschien kan het moeilijk anders. Het onderwerp is glibberig. De stad is, zoals Proteus, steeds van gedaante veranderend. Er is de stad van staal en steen. Maar belangrijker is wat Jonathan Raban — in een boek dat misschien het dichtst een fenomenologie van de stad benadert — de „zachte stad” noemt „the soft city of illusion, myth, aspiration, nightmare”¹. Het is deze zachte stad (nu uitgebreid tot ver buiten de fysische grenzen van de echte, „harde” stad) die zo onvatbaar lijkt. Het is dit stadsgevoelen dat aan alle pogingen tot definitie schijnt te ontsnappen.

Het is uiteraard niet mogelijk in dit korte bestek deze lacune in het onderzoek op te vullen. Trouwens, ik wens — zoals uit mijn titel blijkt — enkel over poëzie te spreken. Maar het mag, in deze tijd waarin boudweg van alle kanten wordt beweerd dat woord en wereld van mekaar zijn gescheiden, misschien wel herhaald worden dat, althans in de opvatting van de dichters zelf, fenomenologie en poëtica steeds facetten zijn geweest van hetzelfde project. Het poëtische woord zegt iets over de stad. In het meest radikale geval (dat van Rainer Maria Rilke) zegt het zelfs de stad. De strijd om — zoals Baudelaire het uitdrukte — „tirer l'éternel du transitoire” — heeft werkelijke, fenomenologische en existentiële betekenis². Over alle

1. Jonathan RABAN, *Soft City. The Art of Cosmopolitan Living* (New York: Dutton, 1974), p. 2.

2. Charles BAUDELAIRE, „Le peintre de la vie moderne”, in *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres Oeuvres critiques*, uitg. Henri Lemaître (Paris: Editions Garnier, 1962), p. 466.

taalstrategieën en *différences* heen, spreken de dichters over iets wat echt is, gevoeld kan worden in hart en nieren.

De stad — zo blijkt uit de bevindingen van de dichters — is de locus van het aleatorische en onbestendige. Hier schuilt een eerste paradox. Want wat is steviger dan de stad? Wat is meer zuivere materialiteit dan cement en beton en de structuren die eruit gebouwd zijn? Toch is het vooral het onwezenlijke van de stad, het etherische van straten en huizen, het vluchtige van de menselijke aanwezigheid, dat de dichterlijke verbeelding heeft aangestoken. Waarschuwing, vermaning of utopie — de stad is steeds meer mysterieus dan materieel. In één woord, de stad — „fourmillante cité, cité pleine de rêves” — is steeds verwijzing³. Maar precies omwille van die ongrijpbare geheimzinnigheid, boezemt de stad ook schrik in. Men kan zich koel en blasé tonen tegenover de stadsindrukken, alles wat men ziet laten afketsen op een schild van onverschilligheid. Maar de dichter is zulke afstandelijkheid niet gegund. Om de stad te kennen, moet hij haar ten volle ondergaan. Hij moet zich aan de stad blootstellen, met de stadsinhouden kampen, ze bestrijden en overwinnen⁴.

Het is misschien verwonderlijk (het heeft mij in elk geval verwonderd) dat de eerste dichter die de fenomenologische problematiek van de grootstad op een herkenbare moderne manier heeft aangepakt, de eerste die getracht heeft het effect van de stedelijke *Umwelt* op de psyche te beschrijven, William Wordsworth is geweest. Deze grote negentiende-eeuwse dichter heeft zich op een paar plaatsen in zijn meesterwerk *The Prelude* kunnen ontdoen van het natuurmythos dat dan weer op andere plaatsen zijn stadswaarnemingen bezwaart. Zo beschrijft hij met zichtbaar genoeg de vele indrukken die bij het betreden van London op hem afkomen: „de vlugge dans van kleuren, lichten, vormen”, de eindeloze stroom van mensen en bewegende dingen, de prachtige paardespennen, alles wat uitgestald staat in winkel na winkel⁵. Wordsworth relativeert zijn enthousiasme door zijn stadsindrukken af te doen als oppervlakkig („the works of fancy” - bk VII, 48). Maar de opwinding bij het zien van

3. Charles BAUDELAIRE, „Les sept vieillards”. De editie die voor alle gedichten van Baudelaire gebruikt werd is: *Les Fleurs du Mal*, uitg. door Antoine Adam (Paris: Editions Garnier, 1961).

4. Recente studies over stadspoëzie zijn: John H. JOHNSTON, *The Poet and the City. A Study in Urban Perspectives* (Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1984); mijn eigen *The Poet in the City. Chapters in the Development of Urban Poetry in Europe and the United States (1800-1930)* (Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987), waarop deze lezing gedeeltelijk is gebaseerd; en William Chapman SHARPE, *Unreal Cities. Urban Figuration in Wordsworth, Baudelaire, Whitman, Eliot and Williams* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990).

5. *The Prelude*, book VII, 154-183. De gebruikte editie is de versie van 1805 zoals ze is weergegeven in de parallelle editie van J.C. Maxwell (1971; herdrukt Harmondsworth: Penguin Books, 1975).

al dat nieuws blijft doorzinderen. Daarenboven, in een pregnante en profetische passage concentreert hij zich op wat specifiek grootstedelijk is — vele jaren vóór Baudelaire sprak van een stad „où le spectre en plein jour raccroche le passant”⁶; vele jaren vóór Engels de anomie van Manchester beschreef en vele jaren vóór Dickens's „View from Todgers's”⁷. „O Friend!” zegt de dichter tot zijn vriend Coleridge:

... one feeling was there which belonged
To this great city, by exclusive right;
(VII, 592-3)

Er is één exclusief psychisch stadsgebeuren, één gevoel dat in de natuur niet te beleven valt. Uiteraard vindt men in een rurale omgeving niet de drukte van de stad. Daarenboven — en hier botst Wordsworth op een andere stadsparadox — de massa is anoniem. De straten lopen vol mensen, maar men kent niemand. Hoe groter de drukte, des te groter de eenzaamheid:

How often, in the overflowing streets,
Have I gone forwards with the crowd, and said
Unto myself, 'The face of every one
that passes by me is a mystery!'
(VII, 594-7)

Als nieuwkomer in de stad ondergaat Wordsworth deze anonimiteit op een radicale manier. De dynamiek van de stedelijke massa in the „overflowing streets”, waaraan hij vreemd is, leidt tot verijling. Het reële kantelt over in het surreële. De „face[s]” die hij ziet worden „shapes”, ‘sight’ wordt „second-sight”. Wat echt aanwezig is, verandert in een droom. Alle realiteit valt van hem af:

Thus have I looked, nor ceased to look, oppressed
By thoughts of what and whither, when and how,
Until the shapes before my eyes became
A second-sight procession, such as glides
Over still mountains, or appears in dreams;
And all the ballast of familiar life,

6. BAUDELAIRE, „Les sept Vieillards”.

7. Friedrich ENGELS schrijft in *The Condition of the Working Class in England in 1844* het volgende over de inwoners van London: „Are they not all human beings with the same qualities and faculties: Do they not all have the same interest in being happy? ... Yet they rush past each other as if they had nothing in common, nothing to do with one another; ... The dissolution of mankind into monads, each of which has a separate purpose, is carried here to its furthest point”. Geciteerd in Steven Marcus, *Engels, Manchester and the Working Class* (New York: Random House, 1974), p. 146-7. „The view from Todgers's” is een passage uit Charles Dickens' *Martin Chuzzlewit*. Ze vormt het onderwerp van een bekend artikel van Dorothy Van Ghent: „The Dickens World: The View from Todgers's”, *The Sewanee Review*, 58 (1950).

The present, and the past; hope, fear; all stays,
 All laws of acting, thinking, speaking man
 Went from me, neither knowing me, nor known
 (VII, 598-606)

Zulke leegte, zulk verlies van alle vertrouwde oriëntatiepunten is — zoals Baudelaire en Rilke later in gelijkaardige omstandigheden zullen getuigen — beangstigend, maar het introduceert ook een vorm van ontvankelijkheid. Het verloren-zijn — het varen zonder de ballast van het gewone — maakt het mogelijk gevonden te worden. Het anonieme — het-zonder-naam-zijn en het-niemand-kennen — leiden tot een 'epiphany', een openbaring. Op een moment dat Wordsworth zich verloren waant, „beyond / The reach of common indications” (VII, 607-8), ziet hij plots een blinde bedelaar:

... propped against a wall, upon chis chest
 Wearing a written paper, to explain
 The story of the man, and who he was.
 (VII, 612-14)

Dit banale stadstafereel krijgt in de context van de voorbyschui-vende stadsmassa een absolute betekenis. „My mind”, zegt Wordsworth,

... did at this spectacle turn round
 As with the might of waters, and it seemed
 To me that in this label was a type,
 Or emblem, of the utmost that we know,
 Both of ourselves and of the universe;
 (VII, 615-9)

Wordsworth, die geloofde in geprivilegieerde momenten van visionair inzicht, waarbij wie gedeprimeerd is wordt opgemonterd, wie helder is helderder wordt, ondergaat een dergelijke 'spot of time'. De stad wordt — om nog maar eens een Baudelaireaanse uitdrukking te gebruiken — een allegorie (cf. „Le Cygne”). Het papier waarop het verhaal van de bedelaar staat neergeschreven wordt een symbool of embleem van uiterste kennis. [L]ost / [a]mid the moving pageant” (VII, 608-9), verloren in de stadsparade wordt de dichter plots 'gesmeten' („smitten”) door het zien van die bedelaar en het absolute verloren-zijn wordt absolute kennis. Hij staart de blinde aan, „[a]s if admonished from another world” (VII, 622). Het vervluchtigde stadsgevoel, teweegebracht door de wemelende massa onbekende gezichten wordt dialectisch omgezet in het tegenovergestelde. Wordsworth beleeft een moment van uiterste concentratie en doorzicht, waarbij de grenzen van plaats en tijd worden overwonnen en

de dichter zich aangesproken (aangemaand) weet „from another world”.

Wordsworth was de eerste die de aanwezigheid van het transcendente in de stad heeft uitgetekend. Maar hij is niet de enige. Whitman, Baudelaire, Rilke en in zekere zin ook Eliot en Van Ostaïen waren evenzeer gevoelig voor de geladenheid van de toevallige stadsontmoeting. Allen hebben ze beschreven hoe, in de termen van Walter Benjamin, *Erlebnis* (een toevallige belevenis) kan omgezet worden tot *Erfahrung*, een ingrijpendere ervaring die de diepste lagen van de psyche beroert⁸.

Om met Walt Whitman te beginnen. Whitman is de grote celebrant van de stad. Niets was hem dierbaarder dan New York, waarin hij opgroeide en dat hij vertroetelend met een Indiaans koosnaampje „Mannahatta” noemde, „de stad van rusteloze en sprankelende rivieren! stad van torens en masten!/ Stad genesteld in baaien, Mijn stad!” Vanaf zijn eerste journalistieke stukjes tot in zijn laatste gedichten bezong hij zijn geliefkoosde plekken: Broadway en de waterkant — de werven, de aanlegplaatsen van de ferries. Hij ging vaak op zwerftocht door de stad en noteerde vlijtig de kleurrijke tafereelen die meestal zonder veel herschrijven in zijn gedichten werden opgenomen. Zijn stad echter is niet louter een constructie van hout en steen. Hij vond er ook een soort mystieke democratie, kameraadschap en verbondenheid. Hij had vooral veel sympathie voor de „mechanics”, de handarbeiders, dokwerkers, koetsiers, brandweerlui. Hun branie en sappig idioom vormden onuitputtelijke bronnen van inspiratie. Mannahatta, met andere woorden, is geen koude stad. Het leven bruist er, het pulluleert, het is een stad vol dynamisme, de ideale *habitat* voor de romantische held, voor de Walt Whitman, zoals hij zich adverteert in *Leaves of Grass*, „onstuimig, vlezig, zinnelijk”.

Looking with side-curved head curious what will come next,
Both in and out of the game, and watching and wondering at it⁹.

Het is de verwondering die volgt op het kijken, de affectie die voortvloeit uit de observatie die aan Whitmans stad een vitaal karakter verleent. De beschrijvingen zijn nooit louter realistisch. Het waargenomen wordt doorgelooft door enthousiasme, de accurate weergave verraaft een warme en persoonlijke betrokkenheid.

8. Walter BENJAMIN, „On Some Motifs in Baudelaire”, in *Illuminations*, uitg. Hannah Arendt, vert. Harry Zohn (1968; herdrukt New York: Schocken Books, 1973) p. 163.

9. „Song of Myself”, 78-9. Gebruikte editie voor alle gedichten van Whitman: *Leaves of Grass. Comprehensive Reader's Edition*, uitg. Harold W. Blodgett en Sculley Bradley (New York: Norton, 1965).

Het gedicht „To A Stranger”, bijvoorbeeld, vertoont een typische Whitmaneske curve, waarbij de betrokkenheid van de dichter bij het stadsspektakel geleidelijk gesacraliseerd wordt. Veel minder dan bij Wordsworth kan men in deze context spreken van een dialectische ommekeer van verloren-zijn naar gevonden-worden. Opgroeïend in of in de nabijheid van een stad die gestadig uitbreiding nam van zuid naar noord volgens een vooraf uitgewerkt plan, getuige van een ordelijk geregelde stedelijke expansie waarin hij een weerspiegeling zag van de voortschrijdende groei van de Verenigde Staten in het algemeen en de verovering van het Westen in het bijzonder, was Whitman minder gevoelig dan Wordsworth voor het aliënerende in de stad. Hij was minder onderhevig aan de sensatie van schok. Of beter gezegd, de schoksensaties die hij registreert worden makkelijk gepareerd:

Passing stranger! you do not know how longingly I look upon you,
 You must be he I was seeking, or she I was seeking,
 (it comes to me as of a dream),

In deze openingsverzen draagt de punctuatie een groot deel van de betekenis. Het uitroepteken — vaak een exhortatief element in de aanhef van een stadsgedicht — maakt van de aanspreking een verrassing. Het aleatorische slaat toe. Het onbekende raakt de dichter: een vreemde komt voorbij! Maar het blijft bij die éne mokerslag. De rest van de tekst, tot aan het finale, sluitende punt, is doorweven met geruststellende komma's, adempauzes in een rustig, natuurlijk proces van verwerking, accaparereren en duiden van het vervreemdende.

Eigenlijk is „To a Stranger” een gedicht van toeëigening, inbezitname. De subtext is zelfs die van een seksuele verovering. De verzen steken vol frazen uit het erotisch stadsvocabularium. De insinuaties die al beginnen met „how longingly I look upon you” culmineren in de verzen:

I ate with you and slept with you, your body has become not yours only nor
 left my body mine only,
 You give me the pleasure of your eyes, face, flesh, as we pass, you take of my
 beard, breast, hands, in return.

Whitman heeft echter het explosief erotische in deze verzen laten verglippen. Het potentieel thema van de uitnodigende blik, het jachtige zoeken, de eerste aanraking en de bisexuele aantrekking („You must be he I was seeking, or she I was seeking ...”) wordt afgezwakt tot dat van de broederlijke en zusterlijke affiniteit:

You grew up with me, were a boy with me or a girl with me,

Geladen frazen zoals „a life of joy”, „pleasure of your eyes” worden geneutraliseerd door de adjectivale reeks „affectionate, chaste, matured”. Het moment waarop de uitwisseling van begerige blikken zou kunnen leiden tot een verdergezette uitgesproken seksuele relatie, het moment waarop het zien overgaat in het propositioneren wordt vervluchtigd:

I am not to speak to you, I am to think of you when I sit alone or wake at night alone

De sacrale stilte vervangt de seksuele invitatie. De felheid van een erotische confrontatie wordt afgewend.

Wat evenzeer een rol speelt in het inperken van de schok van het momentane, is de manier waarop het plots opduiken in het heden van een sterk aansprekende vreemde bijna onmiddellijk verbonden wordt met een gefingeerd verleden. De vluchtige ontmoeting wordt verankerd in het nostalgische: „I have somewhere surely lived a life of joy with you”. De Duitse socioloog Georg Simmel poneerde dat contact met de stadsmassa negatief sociaal gedrag of aversie uitlokt. Whitman bedwingt die afkeer door zichzelf en de vreemdeling (de Andere) een gemeenschappelijke afkomst toe te dichten. Dus wordt de eenheid van plaats (de ontmoeting) uitgebreid tot een eenheid van tijd, zowel voor- als achterwaarts. Het momentane en nostalgische worden aangevuld door het utopische. Een gedeeld verleden en heden worden doorgetrokken tot een (evenzeer fictief) gedeelde toekomst:

I am to wait, I do not doubt I am to meet you again,
I am to see to it that I do not lose you.

Wordsworth, die de bedelaar aanstaart, voelt zich vermaand „as from another world”. Whitman, integendeel, creëert zijn eigen wereld. Met typische mythomanie, door een zuivere wilsbeslissing, verbeeldt hij zich een universum waarin, zoals hij het elders uitdrukt: „It avails not, time nor place — distance avails not”¹⁰. Het anonieme en aliënerende worden overwonnen door de uitstraling van de eigen persona, die het vreemde in zich absorbeert, tot zich neemt. Op die manier ontstaat een niet-erotische, mythische gemeenschap met de voorbijganger — een gemeenschap, die plaats en tijd overspant en die de dichter — en hij alleen — in stand houdt.

Een dergelijk stadspoëtica van zelf-projectie en accaparatie steekt schril af tegen die van Whitmans exacte tijdgenoot Charles Baudelaire.

10. „Crossing Brooklyn Ferry”.

laire¹¹. Whitman is de dichter van de stedelijke exuberantie, Baudelaire die van de 'spleen de Paris'. Het is geweten van Whitman dat hij graag op de bok van de paardetram naast de koetsier Broadway afdenderde, met luid geschreeuw passages uit Shakespeare declamerend. Baudelaire heeft een ander temperament en dicht in een andere toonaard. Zijn Parijs is de oude stad van de kleine steegjes en straatjes. Baron Haussmann was bezig grote boulevards te trekken dwars door de slums. Maar Baudelaire hield niet van stadsvernieuwing. „La forme d'une ville / Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel”, schrijft hij vol weemoed („Le Cygne”). Hij hield van stedelijke chaos, niet van ordescheppende projecten. Hij sprak graag over Parijs als een labyrint of een mierennest. Parijs voor hem is „la cité de fange, le labyrinthe fangeux”¹². Het is een stad gehuld in mist of regen, met een 'lage of zware hemel die als een grafdeksel weegt op de zuchtende geest ten prooi aan lange verveling'¹³. Te midden van „le chaos des vivantes cités”, „ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois”, te midden van „le bric-à-brac confus” en het nooit aflatende „tohu-bohu”¹⁴ celebreert Baudelaire niet, zoals Whitman, de kranige werklui, maar beschrijft hij het getormenteerde bestaan van marginalen en delinquenten, de roués en *débauchés*, „brisés par leur travaux”¹⁵.

Whitman projecteert zijn eigen uitbundig ego op de stad. Baudelaire versmelt ermee. Hij voelt zich aangetrokken tot prostituées, gokkers en drugverslaafden omdat ze zijn zoals hij zelf is: ontheemd, gekweld, gebroken. In het prachtige gedicht „Le Cygne” beschrijft hij een zwaan die uit haar hok ontsnapt is en nu meewarig — totaal uit haar element — haar prachtige vleugels door het stof van Parijs sleept. Hij brengt dit stadsvignet in verband met alle bannelingen, gevangenen, matrozen gestrand op een verlaten eiland. Maar in een typisch gebaar identificeert hij zichzelf op een essentiële, niet-sentimentele manier met het ongelukkige dier:

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor

Baudelaire accapareert het stadstafereel niet door het in te schakelen in zijn eigen herinneringsstroom. Spleen is een gevoel van over-

11. Voor de gebruikte editie van *Les Fleurs du Mal*, zie voetnoot 3. Gebruikte editie voor de prozagedichten: *Petits Poèmes et prose (Le Spleen de Paris)*, uitg. Robert Kopp (Paris: Gallimard, 1973).

12. „Le Crépuscule du soir” en „Le Vin des chiffonniers”.

13. „LXXXVIII. Spleen”.

14. „Les Petites Vieilles”, „Perte d'auréole” (prozagedicht), „Le Cygne”, „Un Plaisant” (prozagedicht).

15. „Le Crépuscule du matin”.

bodigheid en verveling, van existentieel tekort en afwezigheid. Een „Souvenir” (met hoofdletter) is verdwenen. De stad versterkt het gemis dat door die souvenir geëvoceerd wordt. Parijs is dan ook de plaats van weemoed, van een ‘Idéal’, waar de mens naar verlangt, maar dat hem door een wrede God wordt ontrukkt.

Als het ‘Ideaal’ al geprojecteerd wordt, dan gebeurt dit weg van de stad. In „Je n’ai pas oublié” grijpt de dichter terug naar het kleine witte huisje waar hij opgroeide, niet ver van maar toch niet in de stad. De familiemaaltijd, overgoten door de late avondzon, waar niets gezegd wordt omdat eendracht geen woorden behoeft, contrasteert scherp met de Parijse stadsscène, beschreven in „Le Crépuscule du soir”:

Les tables d’hôte, dont le jeu fait les délices,
S’emplissent de catins et d’escrocs, leurs complices,

In „Paysage” — een traditioneel bucolische titel — schermt de dichter zich af van de stad op zijn mansarde en vlucht weg in zijn dromen. In het prozagedicht „La Chambre double” krijgt de kamer van de dichter plots iets paradijselijks: „L’âme y prend un bain de paresse, aromatisé par le regret et le désir”. Hij vindt er langoueurs en uitnodigend uitgestrekt de ideale vrouw: „L’Idole”, „la Sylphide”. Maar plots komt er aan dit visioen een einde. Een deurwaarder komt aankloppen; een maîtresse komt klagen; de boodschappenjongen van de krant komt vragen waar de beloofde kopij blijft. De zorgen die een armoedig *bohémien* bestaan kenmerken in de stad slaan luchtkastelen in duigen en de dichter begint te beseffen waar hij werkelijk woont: niet in een paradijselijke kamer maar in een sjofel en koud krot met oude beschadigde meubelen, een haard zonder vuur, smerige ramen, half-voltooide handschriften en een muffe geur van oude tabak. In het befaamde „Rêve parisien” vindt men dezelfde tweeledigheid. Eerst schildert de dichter een stad vol schittering, waar enorme wateroppervlakken fonkelen onder tunnels van edelsteen. Maar dit „Babylon van trappen en arcaden” blijkt al vlug enkel een door drugs ingegeven visioen te zijn. Zodra de dichter zijn ogen opent, volgt de ontuchtering:

En rouvrant mes yeux pleins de flamme
J’ai vu l’horreur de mon taudis,
Et senti, rentrant dans mon âme,
La pointe des soucis maudits;

„Spleen et Idéal”: zo luidt de titel van het eerste deel van *Les Fleurs du mal*. In een wereld waar de mens onder de wrede klauw

van God („la griffe effrayable de Dieu'')¹⁶ leeft en hem dus een religieuze redding ontzegd wordt, is het 'Ideaal' enkel nog te vinden in de „paradis artificiels'', de door hasjiesj en heroïne verschaftte „luxe, calme et volupté''¹⁷. Ontwaakt men uit de roes, dan valt men terug in het harde alledaagse, de spleen van de stad, „le spleen de Paris''.

Nergens is duidelijker dat de stadsconditie voor Baudelaire gelijk staat met tekort en gemis dan in het gedicht „A Une Passante''. Als de perfecte pendant van de „blind Beggar'' episode in *The Prelude* van Wordsworth en „To A Stranger'' van Whitman, toont dit gedicht met uiterste scherpte de contouren van Baudelaires poëtica. Opnieuw gaat het hier over een toevallige ontmoeting, dit keer met een vrouw, die plots op straat opduikt:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
 Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
 Une femme passa, d'une main fastueuse
 Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;
 Agile et noble, avec sa jambe de statue.

Zoals bij Wordsworth is het de drukte en de anonimiteit die de achtergrond vormen bij dit stadstafereel. Tussen de duizenden voorbijgangers die niet opvallen is er één die plots een speciaal profiel verkrijgt. Waarom deze vrouw in de rouw moet gekleed gaan, heeft te maken met Baudelaires aantrekking tot het bizarre en verbodene. Zijn sexuele pathologie is hier de betekenisgever. Zoals ook blijkt uit „La Chambre Double'', is Baudelaire gesteld op vrouwen van wie de schoonheid (vooral van de ogen) hem pijnigt, maar terzelfdertijd ook de pijn lenigt:

Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
 Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
 La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Met andere woorden, in het Ideaal (hier de ideale vrouw) is de kwelling al ingesloten. Het oog van de voorbijgangster is een hemel, maar loodgrijs. De storm is er al aan het broeden. Het begrip genot is voor Baudelaire een oxymoron, want genot is dodend.

Maar het is pas wanneer Baudelaire zich in het sextet van zijn gedicht gaat buigen over de plaats- en tijdsaspecten van die ontmoeting dat de spleenervaring ten volle tot haar recht komt. In tegenstelling tot Whitman, die heden, verleden en toekomst samenbalt in zijn grenzeloos geloof in „connectedness'', valt het hier op hoe het mo-

16. „Les Petites Vieilles''.

17. „Invitation au Voyage''.

mentane strikt van het eeuwige gescheiden blijft. De ontmoeting is maar een bliksemschicht lang. Dan volgt onmiddellijk en onverbiddelijk de nacht:

Un éclair ... puis la nuit! - Fugitive beauté,
dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?
Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

De vervluchtiging (een typisch kenmerk van al dit soort stadsgeichten) neemt hier een negatieve wending. De stadsruimte wordt bijna letterlijk weggeveegd en vervangen door uitdrukkingen van niet-zijn of niet-hebben, uitdrukkingen van „unconnectedness”: „Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!”

Voor Baudelaire was er dus duidelijk geen redding in de stad. In het prozagedicht „A Une Heure du Matin” beschrijft hij alle uitputtende activiteiten die de dichter het leven in de stad zuur maken en somt hij alle vervelende heerschappen op die hij in de loop van de dag ontmoet. De stad is voor Baudelaire dissipatie, afleiding, terreur. „Horrible vie, horrible ville” schrijft hij in dezelfde tekst en met een uitdrukking ontleend aan Thomas de Quincey beklagt hij zich over „la tyrannie de la face humaine”.

Toch werkt Baudelaire met stedelijk materiaal. Zuiver poëtisch heeft hij de stad getemd, aan zijn wil onderworpen. Op de bodem van het boze bloeien bloemen: les fleurs du mal. Het is op deze esthetische overwinning dat Rainer Maria Rilke alludeert, wanneer hij naar aanleiding van Baudelaire's gedicht „Une Charogne” aan zijn vrouw Clara schrijft: „[e]rst musste das künstlerische Anschauen sich so weit überwunden haben, auch im Schrecklichen und scheinbar nur Widerwärtigen das Seiende zu sehen, das, mit allem anderen Seienden, *gilt*”¹⁸. In Baudelaire ontdekte of herkende Rilke een belangrijk deel van zijn eigen poëtica. In „Une Charogne” beschrijft Baudelaire een menselijk lijk dat op straat ligt te rotten. Hij wist — zo zegt Rilke — uit dit weerzinwekkend spektakel iets waardevols of waars te maken, iets wat *is*, wat *geldt*. Het is die dubbele beweging die ook Rilkes houding tegenover de stad kenmerkt. Eens in Parijs gearriveerd, stelt Rilke zich bloot ook aan de minst appetijtelijke aspecten van het stadsleven. Maar in hem leeft de drang het lelijke om te buigen tot het kunstige. Chaos wordt kosmos.

18. Brief aan Carla Rilke, 19 oktober 1907. Zie Rainer Maria RILKE, *Briefe aus den Jahren 1904 bis 1907*, uitg. Ruth Sieber-Rilke and Carl Sieber (Leipzig: Insel-Verlag, 1939), pp. 342-3.

Meer nog dan Baudelaire heeft Rilke de grootstad geestelijk moeten overwinnen. In zijn vroege gedichten en in de eerste twee delen van *Das Stundenbuch* vindt men een zeer conventioneel negatief beeld van de stad. Maar na een verblijf in Parijs in augustus 1902 en in juni van het jaar daarop ziet men in het derde deel van *Das Stundenbuch* („Das Buch von der Armut und vom Tode”) voor het eerst duidelijk het thema van de verworpenen, de clochards opduiken. In de praktijk ziet Rilke natuurlijk wel wat voor een zielig bestaan de behoeftigen leiden. Hij snapt best dat armoede een vorm is van gebondenheid. De armen zijn geknecht door de dagelijkse strijd om het bestaan. Maar toch fascineren ze hem, want ze staan in een vrije, onbepaalde relatie tot hun omgeving en verleden. De marginalen die hij beschrijft zijn een soort bijbelse armen, heiligen, asceten, onthechten, armen van geest, begiftigd met een speciale gevoeligheid voor de diepere krachten der schepping, die door wereldsheid en rijkdom verloren gaat.

In Rilkes prozawerk *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* — een fictieve biografie van een Deens dichter die veel gelijkenissen met Rilke zelf vertoont — vindt men diezelfde dubbele houding tegenover de stad. Aan de ene kant is Malte angstig voor het onbekende. Ver van zijn Deense heimat, wordt hij in Parijs thuisloos, familie- en klasseloos. Hij vreest zichzelf te verliezen en te verzinken in de onderklasse van de uitgestotenen. Maar hij behoudt een precair psychisch evenwicht omdat hij begrijpt dat precies wanneer men zo „beziehungslos” is — losgemaakt uit zijn vertrouwde omgeving — de kans bestaat op een radicale her-oriëntering, een interne transformatie.

Malte komt uit het rurale Denemarken en is lid van een adellijke familie. Door naar Parijs te komen laat hij een wereld achter die hij door en door kent, een wereld van vaste waarden en betekenissen. In de stad is alles nieuw en bevreemdend. Niets is van hem, niets is hem vertrouwd. Hij huurt een klein kamertje. Maar zelfs daar voelt hij zich niet thuis. Hij durft met zijn hoofd niet tegen de rug van zijn fauteuil te leunen, omdat die nog de in-druk van de vorige huurder draagt. Zelfs de meest private plaats in de stad draagt zo nog de sporen van het publieke, van het anonieme. Ook levenloze dingen dragen bij tot de ontworteling. Ruïnes van huizen, bijvoorbeeld, hebben een geschiedenis die Malte niet kan achterhalen. Zoiets beangstigt hem. Het beangstigt hem ook te luisteren naar de vele geluiden van de stad. Maar het meest schrikwekkend zijn de occasionele, onheilspellende stiltes.

Malte, in één woord, is overgevoelig. Hij is zonder weerstand, zonder ego-bescherming. Alles gaat zo door hem heen. Als hij een epilepticus ontmoet, is het of hij zelf een aanval van de vallende ziekte

moet afslaan. Moet hij naar het ziekenhuis, dan vlucht hij weg, totaal van streek door het lijden van de andere patiënten. In de stad, waar zoveel impressies terzelfdertijd op de waarnemer afstormen, is zulke openheid dodelijk. Malte riskeert gewoon geabsorbeerd te worden in de stad — uitgevlakt. Hij loopt het gevaar zijn identiteit totaal te verliezen.

Maar hij kent de remedie tegen de stad. Al in het begin van zijn dagboek schrijft hij: „Ich habe etwas getan gegen die Furcht. Ich habe die ganze Nacht gessen und geschrieben ...”¹⁹. Maltes geest bezit een speciale doordringbaarheid, wat kan leiden tot een gevaarlijke empathie. Maar in een stedelijke context, wanneer alle gekende betekenisystemen vervallen, is totale openheid ook een weg tot poëtische ontdekking. In een zeer belangrijke passage zegt Malte:

Bei aller Furcht bin ich schliesslich doch wie einer, der vor etwas Grosse steht, und ich erinnere mich, dass es früher oft ähnlich in mir war, eh ich zu schreiben begann. Aber diesmal werde ich geschrieben werden. Ich bin der Eindruck, der sich verwandeln wird²⁰.

Als hij zijn angst en weezin de baas kan, zal Malte er in slagen de verborgen, diepere kant van de dingen tot uitdrukking te brengen. Op die manier schrijft hij niet meer over de stad. Hij wordt door de stad geschreven. „Ich bin in Paris”, zegt hij op een andere plaats in zijn dagboek. „Eine vollkommen andere Auffassung aller Dinge hat sich unter diesen Einflüssen in mir herausgebildet ... Eine veränderte Welt. Ein neues Leben voll neuer Bedeutungen”²¹.

In een aantal merkwaardige *Neue Gedichte*, geschreven rond dezelfde tijd als *Malte Laurids Brigge*, handelt Rilke over hetzelfde spel van aantrekking en afstoting tegenover de grootstad. Het is duidelijk dat vluchten geen uitkomst biedt. Er zijn in de *Neue Gedichte* heel wat teksten over mensen uit de adel of de haute bourgeoisie die een beschermd en daarom doods leven leiden. Zelfs een aantal allegorische gedichten over dieren in de zoo tonen aan hoe onproductief het is zich te wentelen in zelf-genoegzaamheid, zich af te schermen van het harde hier-en-nu. De stad *moet* worden geconfronteerd. Het gevaar is daarbij altijd hetzelfde: de stedelijke *Umwelt* met haar vele en vooral pijnlijke indrukken vormt een bedreiging voor de integriteit van de menselijke psyche. Men kan er zich in verliezen; eraan ten onder gaan. Maar het is ook een plaats met enorme transformerende en vormende kracht. Vooral de uitgestotenen (zij opnieuw) zijn dragers

19. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, uitg. Ruth Sieber-Rilke, Carl Sieber en Ernst Zinn (1910; herdrukt New York, Ungar Co., s.d.), p. 17.

20. *id.*, p. 47.

21. *id.*, pp. 63-4.

van een geheimzinnige boodschap. Hun aanwezigheid vraagt om een radicale ommekeer in de verhouding tussen ego en omgeving.

Neem het korte gedicht „Die Bettler”²².

Du wusstest nicht, was den Haufen ausmacht.

Het Rilkeaanse „Du” is een aanspreking van dichter tot lezer, maar evenzeer een zelf-aanspreking van de dichter tot een afgescheurd deel van zichzelf. Onder de corrosieve invloed van de stad wordt de dichter een vreemde voor zichzelf. Een nieuw zich ontwikkelend zelfbesef spreekt tot een ander, ouder, ruraal, achtergebleven zelf. Dat ouder zelf wordt geïnstrueerd over het fenomeen van de stedelijke massa door middel van een anecdote: „Ein Fremder fand / Bettler darin”. Een bezoeker of vreemde wordt in de stadsmassa aangetrokken door de bedelaars. Het meest opvallende daarbij is hun economische activiteit: „Sie verkaufen / das Hohle aus ihrer Hand”. Ze schooiën. Maar ze doen meer dan dat. Door het holle van hun hand te tonen, stellen ze een metafysisch gebaar. Zoals gelijkaardige figuren in *Malte Laurids Brigge*, reveleren ze hun totale onbeschuttheid en existentiële berooid-zijn. Ze zijn leeg. Ze hebben niets.

„Der Fremde”, daarentegen, schijnt te genieten van een volheid, die hem in staat stelt zonder gêne de schooiërs aan te staren:

und er darf (er kann es sich leisten)
sehn, wie ihr Aussatz frisst.

Maar dan gebeurt er iets dat het tegengestelde vormt van de Wordwortheaanse „spot of time” die we eerder bespraken. In plaats van verhelderd te worden door het geheimzinnige tafereel, wordt de bezoeker gegrepen, verleid en verscheurd:

Es zergeht in ihren zerrührten
Augen sein fremdes Gesicht;
und sie freuen sich des Verführten
und speien, wenn er spricht.

Met *Schadenfreude* verheugen de bedelaars zich over het feit dat ze de burgerlijke zelfgenoegzaamheid van de bezoeker hebben vernietigd. Ze spuwen als hij spreekt. Het Woord slaagt er niet in te bevatten en te reïntegreren wat de stad aan vreselijke tafereelen uitbraakt.

Maar de confrontatie met het onbekende kan ook op een zachtere, meer productieve manier. Ik wil eindigen met een gedicht dat aan-

22. Gebruikte editie voor de gedichten van Rilke: *Werke in drei Bänden*, ingeleid door Beda Allemann (Frankfurt: Insel Verlag, 1966).

toont hoe in de stad de alledaagse realiteit kan openbreken. Zoals in de gedichten van Wordsworth, Whitman en Baudelaire wordt de dichter plots aangesproken door het wonderbaarlijkje.

FREMDE FAMILIE

So wie der Staub, der irgendwie beginnt
 und nirgends ist, zu unerklärtem Zwecke
 an einem leeren Morgen in der Ecke
 in die man sieht, ganz rasch zu Grau gerinnt,
 so bildeten sie ich, wer weiß aus was,
 im letzten Augenblick vor deinen Schritten
 und waren etwas Ungewisses mitten
 im nassen Niederschlag der Gasse, das
 nach dir verlangte. Oder nicht nach dir.
 Denn eine Stimme, wie vom vorigen Jahr,
 sang dich zwar and und blieb doch ein Geweine;
 und eine Hand, die wie geliehen war,
 kam zwar hervor und nahm doch nicht die deine.
 Wer kommt denn noch? Wen meinen diese vier?

Het belangrijkste woord van dit gedicht is ongetwijfeld „Ungewisses”. De tekst bestaat uit een cumulatie van onzekerheden: modaal („irgendwie”), ruimtelijk („nirgends”), tijdelijk („an einem leeren Morgen”, „rasch”, „wie vom vorigen Jahr”), visueel („Grau”), teleologisch („zu unerklärtem Zwecke”), en intellectueel („unerklärtem”, „wer weiss aus was”). Alles is enigmatisch. Het mysterie doet plots zijn verschijning. Met een lange metafoor probeert de dichter het „ongewisse” te temmen en te bestemmen. Maar het geheimzinnige blijft: „Wer kommt denn noch? Wen meinen diese vier?”

Misschien is het te verregaand om in dit tafereel een soort herdichten van het scheppingsverhaal te lezen: hoe de mens, uit ‘gerinntes Staub’ gemaakt, zonder reden („zu unerklärtem Zwecke”), zonder aanwijsbare toekomst op de aarde is neergezet. Maar het is zeker verantwoord te wijzen op de subtiele evocatie van de stadsomgeving als de plaats waar het geheimzinnige de realiteit doordringt, waar op ieder moment het alledaagse symbolisch geladen wordt.

Wordsworth, Whitman, Baudelaire en Rilke — elk op hun manier — hebben beschreven hoe iedere straathoek uitzicht biedt op het oneindige. Het mysterie dat ze tegenkomen is betekenis in wording. Wat hun stadstaferelen duidelijk maken is dat de stadsbewoner, moedig genoeg om zich aan de geheimen van de stad over te leveren, kan meedoen aan de beangstigende maar vruchtbare blootstelling van de ziel waarover Malte het heeft, wanneer hij, bevend van schrik, maar vol blijde verwachting, zegt: „Aber diesmal werde ich geschrieben werden. Ich bin der Eindruck, der sich verwandeln wird”.