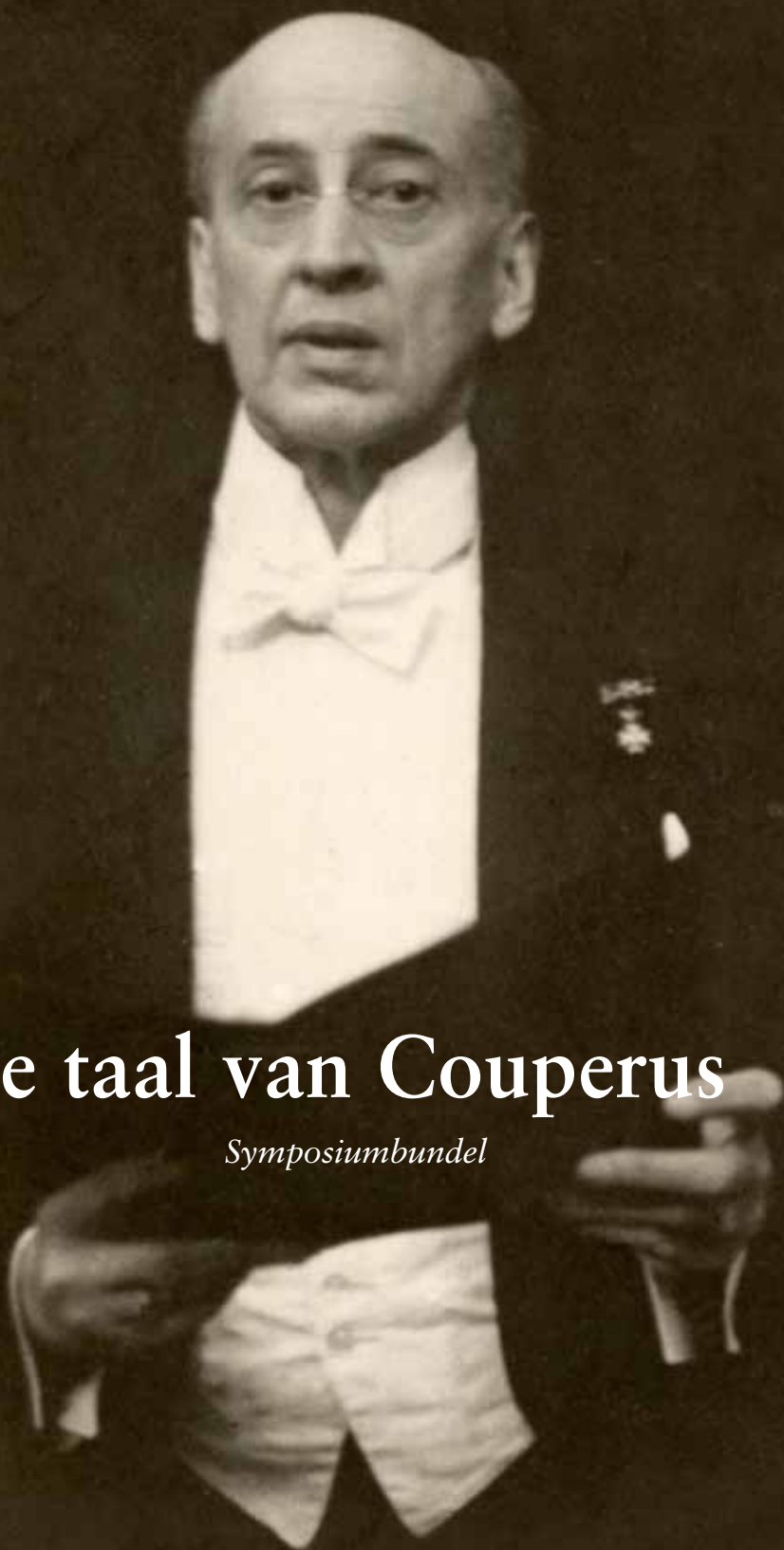


Couperus Cahier XIV

Löffler, Van Oostendorp, Van Santen en Vaartjes

De taal van Couperus

Symposiumbundel



De taal van Couperus

De taal van Couperus

symposiumbundel

Couperus Cahier XIV

Louis Couperus Genootschap
2014

© Erik Löffler, Marc van Oostendorp, Ewoud Sanders, Ariane van Santen,
Petra Teunissen-Nijse, Gé Vaartjes, 2014

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd,
opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt,
door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder
voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever en de auteur.

De uitgever heeft getracht de rechthebbenden van het illustratiemateriaal te
achterhalen. Indien iemand meent dat rechten niet zijn gehonoreerd, dan kan hij
of zij zich wenden tot de uitgever.

Maart 2014, 600 ex.

ISBN/EAN: 978 90 75321 13 5

‘- Druk uwe gedachte toch met meer zorg uit wat den vorm betreft, ging de aestheet door, ontevreden. “Ik zal het niet meer doen”... wat zègt dat nu. Terwijl als ge gezegd had: “dòen zal ik het niet meer”... en besloten had met: “mij verbazen...”, ware dit, met, een lichte nadruk op “dòen” zeer in harmonie met de toegeeflijke onderdanigheid, die ge mij als uw leermeester, gij, o bekoorlijke leerling, verplicht zijt.

- Dòen zal ik het nooit meer, mij verbazen...o Meester! zeide O-Cha.

- Heel goed! prees de aestheet. Het was nu gezegd met smaak en rythme [...]

Louis Couperus, *Het snoer der ontferming*, p. 138



Van linksboven, met de klok mee: Marc van Oostendorp, Ariane van Santen, Gé Vaartjes en Erik Löffler.

Inhoud

Woord vooraf	9
<i>Petra Teunissen-Nijse</i>	
Inleiding	13
<i>Ariane van Santen</i>	
De kunstmatige spreektaal van Louis Couperus	19
<i>Marc van Oostendorp</i>	
Decadentisme en woordkunst. Louis Couperus versus Gabriele D'Annunzio	31
<i>Erik Löffler</i>	
Een schitterend vuurwerk of een vuurwerk dat schittert? Louis Couperus in hertaling	43
<i>Gé Vaartjes</i>	
Bijlage	
Met Couperus op de Zeedijk	55
<i>Ewoud Sanders</i>	
Noten	57
Illustratieverantwoording	62



Petra Teunissen-Nijse, voorzitter van het Louis Couperus Genootschap, opent het symposium.

Woord vooraf

Petra Teunissen-Nijse, voorzitter Louis Couperus Genootschap

Op 10 juni 2013 was het 150 jaar geleden dat Louis Couperus werd geboren. Het Louis Couperus Genootschap heeft 2013 daarom uitgeroepen tot het Couperus Jubileumjaar. In samenwerking met meer dan veertig partners organiseerde het Genootschap een gevarieerd en multimediaal programma om Nederland (opnieuw) kennis te laten maken met het werk van Couperus.

Een belangrijke activiteit van het Louis Couperus Genootschap zelf was het symposium De taal van Couperus op 23 mei 2013 in de aula van de Haagse Hogeschool. In deze bijeenkomst stond Couperus' unieke taalgebruik centraal. Het bestuur van het Genootschap koos bewust voor dit thema. De inhoud en bronnen van Couperus' werk zijn al intensief bestudeerd. Het onderzoek naar Couperus' taalgebruik loopt daarbij achter. En toch herkent iedereen die weleens een roman of verhaal van Couperus gelezen heeft onmiddellijk zijn hoogstpersoonlijke stijl. Met dit symposium wilden we het onderzoek naar Couperus' taal stimuleren. Wat maakt Couperus' taal nu zo bijzonder?

Wij vroegen taalkundige Marc van Oostendorp de basis te leggen voor het symposium. Hij legde helder uit hoe Couperus zijn zinnen en woorden formuleerde. Wim van Anrooij besprak Couperus' creatieve ontleningen aan het Middelnederlands in diens poëzie, maar, helaas, heeft hij zijn tekst niet beschikbaar gesteld voor dit cahier. Om te laten horen hoe de weinig gewaardeerde en gelezen gedichten van Couperus klinken, kwam muzikant Jankobus Seunnenga enkele gedichten zingen. Of Couperus' decadentistische taalgebruik uniek was voor zijn tijd, vertelde Erik Löffler in een vergelijking met de Italiaanse auteur Gabriele D'Annunzio.

Couperus' uiterst verzorgde Nederlands staat haaks op de huidige, snelle (media-) taal. Voor jonge scholieren kan Couperus' taalgebruik lastig zijn, zoals Gé Vaartjes uitlegde. Hij besprak de wenselijkheid van hertaling. Drie van zijn leerlingen, Émilie Bevers, Malaika Elvers en Yasemin Glasgow, deden zélf onderzoek naar de noodzaak van hertaling en brachten op het symposium verslag ervan uit.

Couperus is een van de meest vertaalde Nederlandse schrijvers. Zijn romans zijn in meer dan twintig talen verkrijgbaar. Van Urdu tot Esperanto, van Engels tot Bahasa Indonesia. Dat maakt hem tot een wereldschrijver. Het begin van

De stille kracht hebben we in het Fins, Duits en Bahasa laten horen op het symposium. Een hoogtepunt was een ‘theatrale voordracht’ voor doven en slechthorenden uit *De stille kracht*. Stichting Vi-taal realiseerde deze vertaling in Nederlandse gebarentaal op ons verzoek, omdat we nieuwsgierig waren hoe Couperus ‘klinkt’ als je met je handen spreekt. Onder regie van Ruud Janssen las acteur Frits Enk, als Couperus achter zijn schrijftafel gezeten, de tekst voor, terwijl vertaler Tony Bloem, gekleed in tropenkostuum, heel expressief vertaalde. Het resultaat is te zien op <http://haagsekunststrepen.nl/couperus/movie.html>

Meer dan negentig jaar geleden schreef Couperus zijn laatste woorden. De afstand tussen ons en Couperus’ taalgebruik en wereld wordt ‘met zevenmijlslaarzen’ groter, aldus Gé Vaartjes. Het hele Couperus Jubileumjaar was erop gericht om die afstand te overbruggen. Door meer informatie te geven over het ontstaan van zijn werk en door in exposities zijn werkwijze zichtbaar te maken. Of door simpelweg te genieten van zijn werk via artistieke voordrachten. In dit Couperusjaar is het kostelijke verhaal ‘Tragiesch diner’ uit *Korte arabesken* maar liefst drie keer bewerkt. Het werd voorgedragen door Bob Schwarze van Theater Branoul, gedramatiseerd door leerlingen van theaterschool Rabarber en uitgebracht op een nieuw luisterboek, voorgelezen door de in 2009 overleden Henk van Ulsen. Couperus schrijft in dit verhaal: ‘Zullen ooit mijn neven en nichten (na mijn dood) ook *mij* zoo huldigen, door zoo geheel hun leven te wijden aan mijne nagedachtenis?? Ik betwijfel het en wat de neven en nichten van Kloos en Querido betreft, ik betwijfel het eveneens...’¹

Op het symposium waren wij met vele virtuele neven en nichten van Louis Couperus samen. Wetenschappers, liefhebbers én studenten die weliswaar niet hun hele leven aan de nagedachtenis van Louis Couperus wijden, maar toch veel tijd steken in het bestuderen van zijn werk. Die lezers vonden elkaar op dit symposium. De levendige gesprekken over Couperus’ taal in de pauze en na afloop van het symposium waren net zo boeiend als de lezingen zelf. Die discussies hebben we uiteraard niet in deze bundel kunnen opnemen, maar hopelijk nodigt het lezen van deze bundel uit tot nieuwe gesprekken. In leeskringen, op wetenschappelijke bijeenkomsten of op sociale media. Samen houden we het gesprek over Couperus levend. Zo voorkomen we de ‘tragische dag’ dat Couperus helemaal uit ons culturele erfgoed verdwenen is.

Het symposium was een succes dankzij de grote inzet van Susanne Onel-Flapper en Toni Termeulen van het organisatiecomité, Karin Peterson, dagvoorzitter Ariane van Santen, medewerkers van de Haagse Hogeschool, bestuursleden van het Louis Couperus Genootschap, medewerkers van E&G Catering en alle sprekers, musici en acteurs. Het symposium werd besloten met de uitreiking van de Louis Couperus Scriptieprijs door Mary Kemperink. De winnaar was Léon Collé, die in ‘Hoe heerlijk zo geparfumeerd te zijn?’ onderzoek deed naar homoseksualiteit in twee romans van Louis Couperus. De Louis Couperus Scriptieprijs was ter beschikking gesteld door donateur Evert Paul Veltkamp (in memoriam J.M. Vernie).



Louis Couperus Genootschap

Symposium De taal van Louis Couperus op donderdag 23 mei 2013 in aula HHS

10.00 uur:

Zaal open, ontvangst met koffie en thee

10.30 uur:

Opening door de voorzitter van het Louis Couperus Genootschap,
drs. P.M. (Petra) Teunissen-Nijse

10.35 uur:

Introductie van de eerste spreker door dagvoorzitter dr. A.J. (Ariane) van Santen

10.40 uur:

Prof. dr. M. (Marc) van Oostendorp: De zinsbouw van Louis Couperus
Na de lezing: discussie met de zaal onder leiding van de dagvoorzitter

11.25 uur:

Voorlezing openingsbladzijde uit *De stille kracht* in het Nederlands gecombineerd met een vertaling
in gebarentaal door vertaler Tony Bloem (via ViTaal Den Haag)

11.30 uur:

Muzikaal Intermezzo: gedichten van Louis Couperus door Jankobus Seunnenga

11.35 uur:

Prof. dr. W. (Wim) van Anrooij: Het taalgebruik in de poëzie van Louis Couperus
Na de lezing: discussie met de zaal onder leiding van de dagvoorzitter

12.25 uur:

Emi Fumita Sari leest voor uit *Kekuatan DIAM*, *De stille kracht* in het Bahasa Indonesia

12.30-13.30 uur:

Lunchpauze met luxe lunch

13.30 uur:

Muzikaal Intermezzo: gedichten van Louis Couperus door Jankobus Seunnenga

13.35 uur:

Laura Halonen leest voor uit: *Hiljainen Voima*, *De stille kracht* in het Fins

13.40 uur:

E.P. (Erik) Löffler MA: Decadent taalgebruik
Na de lezing: discussie met de zaal onder leiding van de dagvoorzitter

14.25 uur:

David S. Möllers leest voor uit: *Die stille Kraft*, *De stille kracht* in het Duits

14.30 uur:

Dr. G.M.C. (Gé) Vaartjes: Wel of geen hertaling van de romans van Couperus?
Na de lezing: discussie met de zaal onder leiding van de dagvoorzitter

15.30-16.00 uur:

Uitreiking van de Louis Couperus-scriptieprijs door prof. dr. M.G. (Mary) Kemperink,
lid van het Comité van aanbeveling van het Louis Couperus Genootschap.

Napraten en -discussiëren onder het genot van een hapje en een drankje.

N.B. In de pauzes en bij de borrel is er gelegenheid bijzondere Couperus-uitgaven en cd's te kopen.



Het begin van De stille kracht werd in gebarentaal voorgedragen door Tony Bloem. Dezelfde gebarentolk die in 1990 F.L. Bastet behulpzaam was bij het vertalen van wat Couperus gezegd heeft in het filmfragment dat toen was opgedoken. Op het filmpje hierover dat indertijd door de VPRO werd uitgezonden, zit hij naast Bastet. Bij de onderste foto is een fragment van het gebaar te zien dat past bij: 'Plotseling blafte een hond, en antwoordde een andere hond [...]' VWLC 17, p. 5.

Inleiding

Ariane van Santen

Wat maakt Couperus' taal nu zo bijzonder? was de centrale vraag voor het symposium dat het bestuur van het Louis Couperus Genootschap in mei 2013 organiseerde. De tot artikelen bewerkte voordrachten die hier bijeengebracht zijn, proberen ieder op eigen wijze deze vraag te beantwoorden.

Marc van Oostendorp analyseert in zijn bijdrage vooral de opvallende *zinsbouw*, in zinnen als:

Constance voelde zich heel kalm, maar een bitterheid, al deze dagen, bleef haar bij. (VWLC 19, p. 274)¹

Met een voor ons gevoel naar voren geplaatste bijwoordelijke bepaling (*al deze dagen*) waar wij in 'normaal' Nederlands eerder zouden schrijven:

Constance voelde zich heel kalm, maar een bitterheid bleef haar, al deze dagen, bij.

Maar we kunnen juist ook denken aan achteropplaatsing van de bijwoordelijke bepaling *al deze dagen*, die, indien op de eerste plaats, een omkering van onderwerp en werkwoord met zich mee zou brengen:

Constance voelde zich heel kalm, maar al deze dagen bleef een bitterheid haar bij.

Deze afwijking, de verplaatsing van een zinsdeel typeert Van Oostendorp als een geval van *inversie*. In strikte zin wordt daaronder verstaan het verplicht omdraaien van een vervoegd werkwoord, de persoonsvorm (P) en het onderwerp (O) in hoofdzinnen die met iets anders dan een onderwerp beginnen. Zie het volgende voorbeeld van de volgorde PO als omkering van OP²

Hevig betreurde (P) ik (O) Nemons lot

in plaats van:

Ik (O) betreurde (P) Nemons lot hevig

Van den Toorn³ spreekt bij Couperus van inversie in ruime zin: 'De term "inversie" gebruiken we hier in een ruimere zin dan in de grammatica gewoon is; we

bedoelen er “omzetting en afwijking van de normale woordschikking” mee’, en Van Oostendorp volgt hem daarin. Zo bespreekt hij ook gevallen van het type:

Zij had Van Vreeswijck gezien en medegevoeld het ingehouden verdriet van dezen man, die hun vriend was; (VWLC 19, p. 515)

waarin het lijdend voorwerp (*het ingehouden verdriet*) ná in plaats van vóór het werkwoord (*medegevoeld*) staat. Dat ruimere gebruik van de term ‘inversie’ levert overigens wel de vraag op: wanneer vatten we een woordvolgorde op als afwijkend? Bij de volgorde van onderwerp en persoonsvorm is dat geen probleem. Volgens de *Algemene Nederlandse Spraakkunst* (e-ANS 21.4.3)⁴ is de volgorde PO omkering, inversie van de ongemarkeerde volgorde OP. ‘Men gaat dan uit van de “normale” volgorde onderwerp – persoonsvorm’. Ook de plaats van het lijdend voorwerp in het voorbeeld hierboven kan als afwijkend beschouwd worden. In andere gevallen zou nader onderzoek nodig zijn om te bepalen in hoeverre een volgorde als gemarkeerd geldt.

Erik Löffler vermijdt in zijn bijdrage de term inversie, en spreekt van syntactische omzetting, of ook afwijking van de gebruikelijke woordvolgorde. Hij vat de woordkunst, de *écriture artiste* in ruime zin op, en rekent er ook verschijnselen op het zinsniveau toe.

Beide auteurs proberen de functie van deze syntactische afwijkingen te analyseren. Wat wilde Couperus ermee bereiken? Löffler zoekt in navolging van eerdere auteurs een mogelijke verklaring onder andere in een impressionistische techniek. Ook volgens Van Oostendorp spelen er meer factoren een rol dan de eerder door Van den Toorn (1958) gesuggereerde Indisch-Nederlandsche oorsprong van de verplaatsing van het lijdend voorwerp. Van Oostendorp bespreekt dat Couperus over meerdere stijlregisters beschikt, naast een dramatische stijl (‘levend Hollands’), de gewone spreektaal, ook een zangerige, een kunstmatige spreektaal, met een auditief effect. Couperus’ stilistische middelen zijn bedoeld ‘om het oor te strelen’. Löffler wijst er eveneens op, dat Couperus zijn teksten dikwijls voorlas.

Van Oostendorp gaat ook in op de beperkingen waaraan de afwijkende syntaxis is onderworpen. Er zijn volgens hem grenzen aan wat verschoven kan worden: wel zinsdelen, zoals het lijdend voorwerp hierboven (*Zij had Van Vreeswijck gezien en medegevoeld het ingehouden verdriet van deze man, die hun vriend was*), maar geen delen van woordgroepen (* *het ingehouden verdriet van deze die hun vriend was man*).

Zulke beperkingen gelden volgens Van den Toorn ook ten aanzien van de *woordvorming*. We treffen bij Couperus veel ongewone, ongebruikelijke woordformaties aan, maar: ‘Zelfs de uitwassen van de woordkunst blijken toch nog aan de morfologische wetten te gehoorzamen, die met de structuur van de taal gegeven zijn, wetten die heden ten dage nog niet veranderd zijn.’⁵

Van Oostendorp en Löffler zijn het met Van den Toorn eens dat Couperus ook in zijn woordkunst slechts zelden de grenzen van de taal overschreed. Zo wijzen beiden erop dat, in de woorden van Van Oostendorp, de vervoeging van samengestelde werkwoorden, die we bij Couperus veelvuldig aantreffen, ‘op het randje van natuur-

lijkheid' is. Couperus gebruikt veel samengestelde werkwoorden die bestaan uit de combinatie van twee werkwoorden, met *triltintelen* als veelgeroemd voorbeeld. Zulke werkwoorden komen in het Nederlands wel voor (*gietregenen*, *schaterlachen*, *zweefvliegen*), maar dat procedé geldt niet als productief, d.w.z. er wordt niet veel meer gebruik van gemaakt. Hetzelfde geldt voor werkwoorden die bestaan uit een zelfstandig naamwoord en een werkwoord, type *zonnestralen(d)*. En zeker de vervoeging van dergelijke werkwoorden komt in het Nederlands weinig voor. Couperus doet dat wel, en zit daarmee op de grens van wat voor het Nederlands de regel is. Löffler, die Couperus' woordkunst vergelijkt met die van D'Annunzio heeft ook oog voor de rol van de aan een taal gebonden, taalspecifieke eigenschappen. Het Italiaans en het Nederlands verschillen bijvoorbeeld in het gebruik van het procedé van samenstelling, dat in de Romaanse talen veel minder wordt geëxploiteerd.

Maar het woordkunstige hoeft zeker niet alleen te zitten in het overschrijden van de grenzen van de Nederlandse woordvorming. Ook binnen bestaande, reguliere procedés kan sprake zijn van creativiteit.

Nieuwe woorden vormen we in het Nederlands door verschillende procedés, waarvan samenstelling, het combineren van twee woorden, verreweg de frequentste is: (*smaakjестhee*, *spitsstrook*), maar ook afleiding, de toevoeging aan een woord van een onzelfstandig woorddeel, komt veel voor (*ontvrienden*, *verstrippen*).

Als Couperus nieuwe samenstellingen creëert, bijvoorbeeld als hij spreekt over de *buiten-eenzaamheid* en de *kamer-eenzaamheid* van Constance (VWLC 19, p. 452-453), vallen die geheel binnen de 'regel'. Toch zal hij deze woorden opzettelijk gevormd hebben. In feite is elk nieuw woord een creatieve daad, los van de vraag of zo'n woord deel gaat uitmaken van de woordenschat.

Een ander voorbeeld vormen de volgende werkwoorden die achter elkaar voorkomen in *De berg van licht* (VWLC 24, p. 275):

'[...] terwijl [...]de walmen uit geurvāt *oprossigden*, *opblauwden*, *oppaarsten*, *opgroenden* [...].

Er is in het Nederlands een procedé om met *op* van een bijvoeglijk naamwoord een werkwoord te vormen: *opklaren*, *opbleken*. Je zou dus kunnen zeggen dat Couperus niet afwijkt van het gewone procedé, maar in deze opsomming gebruikt hij deze mogelijkheid wel zeer bewust, met opzet. Bovendien gaat het om een subgroep, gevormd op basis van kleurnamen, en is ook het gebruik van de verledentijd niet erg gebruikelijk, zoals Van Oostendorp signaleert.

Niet samengesteld zijn de afleidingen waarbij van een bijvoeglijk naamwoord een werkwoord wordt gemaakt, zonder toevoeging, denk aan *wit* – *witten*, *suf* – *suffen* (de '–en' is geen toevoeging, maar geeft de onbepaalde wijs aan, de vorm die we gebruiken om het werkwoord te noemen). Dat is geen productief procedé, maar bij Couperus vinden we heel wat gevallen als *blankte*, *heftigde*, *weligden*; volgens Schultink⁶ is deze categorie woorden niet alleen door Couperus uitgebreid, maar is er ook door andere literatoren uit het fin de siècle aan bijgedragen.

Couperus maakte met opzet nieuwe woorden, soms op basis van heel gewone mogelijkheden, soms reactiveerde hij niet meer gebruikte procedés, en soms zocht hij de grenzen op, zoals bijvoorbeeld in *star-optriltintelende* (*De berg van licht*, VWLC 24 p. 275), waarin hij *triltintelen*, in combinatie met *op*, en in de

vorm van een tegenwoordig deelwoord, ook nog samenvoegt met het zelfstandig naamwoord *star*. Vergelijk: *hartverscheurend*. (Blijft lastig, want wat is de functie van *star* t.o.v. optriltintelen, ik denk: onderwerp, en dat is zeer ongebruikelijk).

Nader onderzoek naar de mate waarin Couperus afwijkt van de gebruikelijke woordvorming is zeker nodig. Daarbij moeten we ons ook realiseren dat de woordvormingsregels van het Nederlands niet vastliggen, maar kunnen variëren met de tijd en de aard van het taalgebruik. Ook zouden we beter willen weten of een woord door Couperus echt nieuw gevormd is, of dat het toch al eerder is gebruikt, en of deze nieuwvormingen eendagsvliegen zijn gebleven dan wel opgenomen zijn in de Nederlandse woordenschat. Löffler wil alleen in dat laatste geval van een neologisme spreken, en geeft voorbeelden van samenstellingen die door toedoen van D'Annunzio aan de Italiaanse woordenschat zijn toegevoegd.

Nogal wat nieuwvormingen van Couperus zijn echter niet doorgedrongen tot de algemene taal, en hebben het woordenboek nooit gehaald. In het *Woordenboek der Nederlandsche Taal*⁷ vinden we niet *triltintelen*, en evenmin *schoonbillig*, of *scharlaken* als werkwoord (de laatste twee woorden komen uit de eerste zin van Van Oostendorp). Kennelijk vond de redactie dat deze woorden geen deel uitmaakten van de Nederlandse woordenschat. Overigens is Couperus wel met zeer veel citaten bij trefwoorden (3705) aanwezig in het WNT. Dat wil natuurlijk niet zeggen dat al die woorden alleen bij hem voorkomen, of voor het eerst door hem gebruikt zijn. Er zijn veel 19e-eeuwse literaire bronnen opgenomen, het woordgebruik door klassieke schrijvers gold als 'voorbeeldig'. De vertegenwoordiging van Couperus in het WNT verdient nadere analyse. Zo is binnen de 3705 citaten het aandeel van de werkwoorden ten opzichte van zelfstandige en bijvoeglijke naamwoorden 1/3 terwijl dat van de werkwoorden in het WNT in het algemeen maar 1/4 is. Dat lijkt in overeenstemming met observaties van Van Oostendorp en Löffler over de specifieke aard van Couperus werkwoorden.

Behalve de afwijkende zinsbouw en de nieuwvormingen wordt de taal van Couperus ook gekenmerkt door een groot aantal leenwoorden: *boudeeren*, *engageeren*, *frappeeren*, *friseeren*. 'Waarom die overdaad aan vreemde woorden, aan zelfgevormde woorden, aan opmerkelijke zinsbouw?', vroeg Marc van Oostendorp zich in zijn bijdrage af, en hij probeert de functie ervan te achterhalen. De gymnasiumleerlingen van **Gé Vaartjes** zullen er eerder een reden in zien een boek van Couperus snel weer dicht te doen. Hij heeft moeten constateren dat de snelle verandering in het Nederlands heeft geleid tot 'een groeiende afstand tussen teksten van toen en lezers van nu'. Is deze kloof nog te overbruggen?

Tegen modernisering van de spelling bestaan over het algemeen geen grote bezwaren. De spelling van Couperus, die Löffler eveneens tot de woordkunst rekent, kent zijn eigenaardigheden, zoals het gebruik van accents circonflexes (*elkaër*), die zonder al te veel schade vermeden kunnen worden. Over het belang van de spelling, en de veranderingen daarin, heersen nogal eens misverstanden. In intellectuele kringen leeft breed het idee dat in Nederland de spelling te vaak veranderd wordt, en dat dit er voor verantwoordelijk is dat (jonge) mensen geen oudere teksten meer lezen. Zo stelde bijvoorbeeld Kousbroek in een interview in *NRC Handelsblad* van 4 april 2009: 'Alleen al de spellingshervormingen, dat zijn

misdaaden geweest. Ter Braak is allang onleesbaar geworden, terwijl de Fransen Molière nog moeiteloos lezen’.

Maar oneindig veel belangrijker dan de spelling is het taalgebruik, en dat is nu eenmaal aan veranderingen onderhevig waar je niemand de schuld van kan geven. Willen we dus werkelijk dat leerlingen Couperus lezen, dan is meer nodig dan een omzetting in de hedendaagse spelling: een zogenaamde hertaling. Marita Mathijssen beschouwt herspellen als een ‘poldermodelachtig compromis: hertaling is de enige weg naar de moderne lezer’.⁸

Maar daar is niet iedereen van overtuigd. ‘Hertalers verdienen in beginsel ons diepste wantrouwen’, aldus Jan Blokker, in een column in *nrc.next* (3 februari 2010). Instemming is mogelijk de primaire reactie, maar zoals meer oneliners vraagt ook deze toch om nadere toelichting. Die van Blokker zelf is niet sterk: ‘Omdat zij het Nederlands van P.C. Hooft, Justus van Effen, E.J. Potgieter en Lodewijk van Deyssel niet meer begrijpen, en aannemen dat u en ik het dan zeker niet meer begrijpen, zien ze het als hun sociaal-culturele taak om Hooft, Van Effen, Potgieter en Van Deyssel voor onze generatie weer toegankelijk te maken, door de moeilijke passages in het verouderd proza te schrappen, of – zoals Van Dale het uitdrukt, “te fraseren in eenvoudiger bewoordingen”’. Vreemd want als die hertalers de oudere taalvorm niet meer begrijpen, dan zouden ze die ook niet in een nieuwe kunnen overbrengen. We zouden kunnen zeggen dat Blokker een karikatuur schetst van wat hertalen inhoudt. Waarom uitsluiten dat er mensen bestaan die het gedateerde Nederlands wel begrijpen, en hun uiterste best doen het toegankelijk te maken voor anderen die daar moeite mee hebben?

Maar toch, Vaartjes moet op basis van de hertalingen van Hans Keuning constateren, ‘dat de oorspronkelijke stijl dusdanig verandert dat deze in de hertaalde versie niet of nauwelijks meer te herkennen valt’. En wie zal het niet met hem eens zijn? Aan de andere kant blijkt uit onderzoek van zijn leerlingen onder leeftijdsgenoten dat de helft van hen vindt dat Couperus aan hertaling toe is. Een resultaat dat verrassend overeenkomt met het antwoord op de oproep van Frank Jansen in *Onze Taal* uit 2007.⁹ Op zijn vraag: moeten de Nederlandse klassiekers hertaald worden? blijken de meningen vrijwel gelijk verdeeld: 51% voor, 49% tegen.

Als het dan toch moet, dan pleit Vaartjes voor een hertaling naast de oorspronkelijke tekst, en niet als alternatief daarvoor, want stijl is een essentieel element. Hij gruwelt van de misvatting dat het in literatuur alleen om de informatie gaat. Vaartjes hoopt dat door een specifieke hertaalopleiding het niveau van hertalingen aanzienlijk verbetert.

Van Oostendorp en Löffler hebben laten zien dat Couperus in verschillende stijlen schreef. Uit de als bijlage opgenomen bijdrage van Ewoud Sanders ‘Met Couperus op de Zeedijk’ (*NRC Handelsblad* 1 juli 2013) blijkt dat Couperus ook zeker gevoel had voor platte volkstaal.

Doel van het symposium was het stimuleren van onderzoek naar Couperus’ taal. De gepubliceerde bijdragen doen daarvan niet alleen verslag, maar laten op diverse plaatsen ook zien waar nieuw onderzoek mogelijk of zelfs noodzakelijk zou zijn. Het zal duidelijk zijn dat de taal van Couperus voor huidige en nieuwe generaties taal- en letterkundigen een boeiend studieobject blijft.



'[...] en onder hen verzonk weg het kasteel, [...]' (Psyche. VWLC 14, p. 29). Illustratie van B. Reith.

De kunstmatige spreektaal van Louis Couperus

Marc van Oostendorp

Wat wil een auteur bereiken door zinnen te schrijven als: ‘Het zonlicht, door vergulde tralie’s heen, scheen hel op de vergulde wanden der kamer, en de schelle kleuren der fresco’s – dansende callipygen, schoonbillige androgynen, zich achterom in laag gehouden spiegels beziende – scharlaakten, okerden, vleeschkleurden heviger op.’¹ Waarom die overdaad aan vreemde woorden, aan zelfgevormde woorden, aan opmerkelijke zinsbouw?

De zin komt uit Louis Couperus’ roman *De berg van licht*. Zoals veel zinnen in dat boek is het in de allereerste plaats een *zinnelijke* zin, waarin veel aandacht is voor zintuiglijk waarnemen, en in de eerste plaats voor kijken. Hij begint bij de bron van het licht en beschrijft via dat licht kleuren, bewegingen, en zelfs mensen die achterom in de spiegel kijken om hun eigen schone billen te zien.

Door het taalgebruik van de schrijver wordt daarnaast een ander zintuig aangesproken: dat van het innerlijk oor van de lezer. Ik ben ervan overtuigd dat de bijzondere stijl die de schrijver in dit soort werken hanteerde, en die vaak becommentarieerd is, in hoofdzaak gericht was op dat oor en juist veel minder op het lezende oog; dat Couperus een spreektaal schreef, zij het een kunstmatige spreektaal.

In de gangbare opvatting van stijl zit er een spanning tussen de twee woorden ‘kunstmatig’ en ‘spreektaal’. Schrijftaal is eventueel kunstmatig, en staat daarin dan tegenover spreektaal, die juist natuurlijk is. Veel beroemde prozaschrijvers zoals Multatuli en Nescio hebben expliciet geprobeerd spreektaal te benaderen in hun proza, maar de bedoeling daarbij was altijd, voor zover ik kan nagaan, om ‘natuurlijk’ te klinken. Nog steeds wordt Multatuli vaak geprezen omdat hij de spreektaal en de schrijftaal dichter bij elkaar bracht en aldus op een levendiger en natuurlijker manier schreef. ‘Ik leg me toe op ’t schryven van levend hollandsch.’ schreef hij, en dat levend Hollands staat nog steeds voor een ideaal van veel Nederlandse stilisten.

De gedachte dat spreektaal natuurlijk is, en schrijftaal kunstmatig, is begrijpelijk en tegelijkertijd simplistisch. Het is begrijpelijk: het vermogen om te spreken pikt ieder kind vanzelf op uit de omgeving, terwijl je voor schrijven expliciet onderwijs gekregen hebt. Zijn zojuist geciteerde afomisme over het levend Hollands liet Multatuli zoals bekend volgen door de relativering ‘Maar ik heb schoolgegaan.’ Kunstmatig, en dood, is dus wat je op school leert; dat is allemaal begrijpelijk. Tegelijkertijd is de gedachte ook simplistisch.

Ook gesproken taal kan gekunsteld zijn, en ook schrijven kun je op een heel gemakkelijke, moeiteloze, ja, natuurlijke manier doen. Dat hebben Multatuli en Nescio en tal van anderen na hen nu juist laten zien.

In de poëzie ligt het wat anders. Daar lijkt de goegemeente gemakkelijker te accepteren dat het taalgebruik hoe dan ook kunstmatig is, dat poëzie niet ‘vanzelf’ uit onze pennen of monden komt vloeien. En dan kan die kunstmatige taal ineens ook weer klínken. Je zou bijvoorbeeld kunnen zeggen dat Lucebert (1924-1994) spreektaal schreef die tegelijkertijd volkomen kunstmatig was. Iedere keer dat je hem hoort voordragen, kun je merken dat er aan zijn dichtkunst net zoveel te *horen* is als te *lezen*.

Dat gold, zoals we weten, ook voor de dichtkunst van Couperus. Menno Voskuil heeft er in *Arabesken* (2009)² al op gewezen dat een van de weinige positieve recensies van Couperus’ poëtisch werk sprak van ‘verrassend schoone, betooverende taalmuziek’, terwijl omgekeerd een criticus als Willem Kloos meende: ‘Couperus zingt niet voluit (...) hij tracht niet weér te geven, nauwkeurig, datgene wat hij in zichzelf verneemt, – hij zet klanken naast elkander als aardigheidjes tot een streeling des gehoors, hij speelt bouwdoosje met de taal, hij coquetteert met ons mooi open, Hollandsch geluid.’

Men was het er dus over eens dat Couperus een streling des gehoors, geluid, taalmuziek maakte. En taalmuziek is natuurlijk *gesproken* taal en tegelijkertijd kunstmatig, zoals iedere muziek artificieel geordend geluid is.

Vanzelfsprekend was Couperus daarin niet de enige; het maken van muziek van taal is door de eeuwen heen voor veel dichters een belangrijk aspect van dichterlijk taalgebruik geweest. Opvallend aan de carrière van Couperus is, dat de stem van Kloos over zijn dichterschap al heel snel de overhand won: de taalmuziek in zijn poëzie werd gezien als ‘aardigheidjes tot streeling des gehoors’. Maar zijn muziek werd wél succesvol in zijn proza.

Dat is waar ik in de loop van vele jaren Couperus lezen van overtuigd ben geraakt: dat zijn proza nadrukkelijk taalmuziek was, dat de stilistische middelen die hij inzette bedoeld waren om het oor te strelen. Ook als hij de tekst niet zelf voordroeg maar de lezer deze voor zichzelf geacht werd te lezen. En dat hierbij zich meteen twee paradoxen voordeden, namelijk dat die muziek in eerste instantie in geschreven vorm tot de lezer kwam, en dat hij bij alle kunstmatigheid toch gebonden was aan de natuurlijke grenzen van zijn taal.

Een opvallend stijlkenmerk: inversie

Wat zijn het dan voor stijlkenmerken, die Couperus’ proza heeft? Het opvallendste is misschien wel de inversie. De grote neerlandicus Maarten van den Toorn publiceerde in 1958 een opstel dat gebaseerd was op onderzoek dat hij voor zijn dissertatie had gedaan.³ Hij noemde in dat artikel inversie zelfs het ‘opvallendste stijlkenmerk’ van Couperus.

De term is een beetje verwarrend omdat hij in de neerlandistiek ook wel gebruikt wordt voor het gewone omdraaien van werkwoord en onderwerp, bijvoorbeeld in vraagzinnen (‘Piet leest een boek’ – ‘Leest Piet een boek?’) en in zinnen die met iets anders dan een onderwerp beginnen (‘Piet leest elke week een boek’ - ‘Elke week leest Piet een boek’). Ook dat is een aspect dat specifiek behandeld is voor Couperus’ stijl, namelijk door Overdiep in 1933⁴, maar Van

den Toorn gaf een wat weidse betekenis aan het begrip: volgens hem was het iedere verschuiving van zinsdelen. Hier is een voorbeeld uit zijn artikel van 1958 (Van den Toorn koos het uit *Metamorfoze*):

En al zoû ik nu eens schrijven een boek, waarvan de held een modern auteur was: (VWLC 13, p. 5)

In bijzinnen die bijvoorbeeld met ‘al’ worden ingeleid, komt in het Nederlands (althans, het ‘levend Hollands’) het lijdend voorwerp (‘een boek’) voor het werkwoord (schrijven). Dit was ook in de negentiende eeuw het geval. Couperus draait echter die volgorde in dit soort zinnen soms om. Dat stijlmiddel wordt inversie genoemd. Ook de Vlaamse letterkundige Marcel Janssens wijst in een artikel uit 1992⁵ een aantal voorbeelden aan van dit verschijnsel. In *De stille kracht* o.a. deze twee:

[...] zij had de Regent opgedrongen een koetsier van Solo, (VWLC 17, p. 50)

[...] een onverschilligheid, die langzaam had doorzielt zijn levensmerg (VWLC 17, p. 208)

Ook in *De berg van licht* vinden we vrij gemakkelijk voorbeelden:

Speelsch duwde hij den slaaf tot vluggeren gang, en toen Narr, om dit gebaar van zijn meester, schudde de schouders, trok Bassianus’ wijsvinger over de gleuf van zijn al spierigen zwarten rug. (VWLC 24, p. 14)

Van den Toorn stelt dat deze verplaatsing van het lijdend voorwerp mogelijk van ‘Indisch-Nederlandse’ oorsprong is. Volgens hem zijn zinnen als ‘Ik zal schrijven die brief’ en ‘Geef maar eens die schaar’ heel normaal in die (sinds 1958 natuurlijk vrijwel verdwenen) variëteit van het Nederlands. Couperus gebruikt die constructie dan ook regelmatig wanneer hij ‘Indische mensen’ aan het woord laat. Leonie van Oudijck vraagt bijvoorbeeld in *De stille kracht*:

‘Heb je niet vergeten de grote flacon met witte ajer-wangi?’ (VWLC 17, p. 169)

Bovendien zijn er volgens Van den Toorn nog meer Indische elementen aan te wijzen in Couperus’ proza, zoals de constructie ‘zo aardig, die man’ in plaats van ‘die man is zo aardig’:

Zo vreemd, die Hollanders (*De stille kracht*. VWLC 17, p. 11)

En toch zo vreemd, de drie mannen, zij leefden alle drie (*Van oude mensen...* VWLC 25, p. 12)

De Indische herkomst van de inversie van het lijdend voorwerp is interessant, en kan zeker het gebruik in de dialogen verklaren, maar is aan de andere kant ook niet voldoende. Van den Toorn wijst er zelf op dat de constructie in de

kringen van de Tachtigers en aan het begin van de twintigste eeuw nog veel breder in het literair proza werd gebruikt, en daarbij ging het natuurlijk niet alleen om dialogen van ‘Indische mensen’.

Het verschijnsel beperkte zich bij Couperus niet alleen tot inversie van het lijdend voorwerp en het werkwoord. Ook het onderwerp van de zin werd geregeld achteraan in de zin geplaatst, in een woordvolgorde die voor het ‘levend Hollands’ op zijn minst ongebruikelijk is. Hier zijn enkele voorbeelden (de eerste twee zijn van Van den Toorn, de derde haalde ik zelf uit *De berg van licht*):

[...] en onder hen verzonk weg het kasteel (*Psyche*. VWLC 14, p. 29)

Maar van de vlaggestok op het residentie-erf bleef waaien de vlag...
(*De stille kracht*. VWLC 17, p. 181))

Blank en bloot lag, in diepsten slaap, als Hermafroditos, Bassianus.
(*De berg van licht*. VWLC 24, p. 33)

Van den Toorn wijst er op dat andere zinsdelen ook ‘geïnverteerd’ kunnen worden in het werk van Couperus: aan de ene kant betreft dit ‘allerlei bepalingen’ (‘voet ging het voor voet’, *De ode* VWLC 40, p. 26) en aan de andere kant zelfs ‘infinities die van een ander werkwoord afhangen’: ‘Hij zou wandelen gaan, in het woud’ (*Aan den weg der vreugde*. VWLC 26, p. 21). Van den Toorn uit kritiek op deze laatste vormen die volgens hem ‘het germanisme in bedenkelijke mate’ naderen.

Twee stijlen

Deze kritiek laat in mijn ogen al het zwakke punt zien van de ‘Indische’ oorsprong als verklaring van de inversie-constructie: kennelijk bestaan er ook inversies met een heel andere oorsprong. Interessanter is dan ook wat Van den Toorn voorstelt als de ‘functie’ van deze constructie: het oproepen van ‘dramatische spanning’. Couperus is in deze zienswijze een ‘dramatische’ schrijver, dat wil zeggen een auteur die zijn romans als toneelstukken schrijft.

Dat is mooi gevonden, maar er zit in de onderbouwing van die verklaring iets paradoxaals. Aan de ene kant noemt Van den Toorn als argument voor het dramatische dat Couperus in zijn Haagse romans zulke levendige dialogen schreef. Tegelijk blijkt uit zijn eigen tellingen dat nu juist in die Haagse romans de inversies relatief het minst voorkomen. ‘Zodra de schrijver zich aan onrealistische onderwerpen waagde,’ schrijft hij, ‘lijkt het, alsof hij niet meer bij machte was zijn beschrijvingen in normale syntactische verhoudingen te geven.’ Maar dat is natuurlijk heel wat anders dan ‘dramatiek’ – het is een suggestie dat de schrijver zich, zodra hij ‘onrealistisch’ materiaal te pakken heeft, stilistisch niet meer helemaal in de hand heeft.

Het probleem lijkt mij hierbij te zijn dat Van den Toorn probeerde een uniforme definitie van ‘de stijl van Couperus’ op te stellen: één samenbindende noemer waaronder al dat proza te rangschikken zou zijn. Dat doet volgens mij geen recht aan juist het veelkleurige van Couperus’ proza. Er lijken mij

(minstens) twee in het oog springende stijlen te zijn, die onderling van elkaar verschillen en die ik een ‘dramatische’ en een ‘zangerige’ zou noemen. (Ik laat daarbij dan nog het journalistieke proza buiten beschouwing, waarin hij feitelijk nog weer een heel ander register kon opentrekken.) Couperus was hierin naar mijn idee overigens tamelijk uniek: er zijn weinig Nederlandse schrijvers die zo duidelijk in verschillende stijlen konden schrijven.

De dramatische stijl bestaat uit Multatuliaans levend Hollands; we vinden die overwegend in de realistische romans en verhalen, bijvoorbeeld in de Haagse romans, en daar dan weer met name in de dialogen. Het volgende voorbeeld komt uit *Korte arabesken* (VWLC 29, p. 8):

- Jij bent immers een ‘duc’? Ze hebben me gezegd, dat je een ‘duc’ was.
- Natuurlijk ben ik een duc! heb ik geantwoord met aplomb. En André, die wel beter wist, maar veel houdt van in het ootje te nemen, staafde mijn bewering:
- Natuurlijk is die een duc! heeft André aan Bébert verzekerd.

En zelfs in een verder zeer zangerige roman als *De berg van licht* vinden we dramatische passages die geschreven zijn in levend Hollands:

- Stt.... heilige vader! fluisterde Matthias koel. Het is niet goed, dat je dat hier zegt. Het is beter, dat je de trappen opgaat. Ik zelf zal je wel brengen en mijn slaven zullen plaats voor je maken. Een jongentje houdt wel je ezeltje vast, want het is goed, dat de twee monniken meêgaan, en dat er wat gevolg zoo om je is....(VWLC 24, p. 111)

In sommige van die passages worden de zinnen bovendien afgebroken, precies zoals je in spreektaal zou doen:

- Mijn vriend Matthias? Die is een Romein! Een Christen, maar een Romein! Zeker niet is hij een Jood! Ik? Ik ben een Romein! Wel neen.... mijn moeder alleen was een Indische vrouw.... Ik ben wel aan den Ganges geweest, maar ik ben een Romein, een Romein! Ja, Rome moest Romeinsch weêr worden! Rome, het lijkt wel Perzië! Dat heeft Sardanapalus gedaan! Bedrogen heeft hij ons allemaal! Het heilige Licht....? Onzin! (VWLC 24, p. 371)

In dit soort passages is naar mijn indruk de woordvolgorde niet echt afwijkend, en zou ik niet van inversie willen spreken. Het is moeilijk statistisch te bewijzen, daarvoor zou je eerst alle dialogen uit alle romans bij elkaar moeten zetten en op woordvolgorde analyseren; ik ben er in ieder geval geen duidelijke voorbeelden van tegengekomen.

Daarnaast is er de zangerige stijl, die inderdaad is voorbehouden aan de onderwerpen die niet realistisch zijn. Het lijkt me echter niet vruchtbaar om te zeggen dat Couperus daar ‘niet langer bij machte’ was wanneer hij bij het schrijven van enkele van zijn beste werken bijzondere middelen inzette. Hij zette het middel in om de taal beter te laten klinken. Waar hij in zijn realistische romans de gewone spreektaal probeerde te benaderen, daar creëerde hij in dit zangerige werk een kunstmatige spreektaal.

Vrije Arbeid, Juni 1915.

Couperus in Groningen.

(Naar aanleiding van een lezing gehouden den 28sten Mei '15 voor het Stud.-Genootschap „Dicendo Discimus”). 1)



Couperus Psyche-fragmenten voordragende.... Schier zoude ik zeggen: Couperus Psyche zingende, — want muziek is het, die er de hoogste charme aan leent, muziek in rythmischen zoowel als melodischen zin.

Hoe stijgen en dalen in wisselend tempo de klankbeveugde woordreeksen van dit uiterst verfijnde en gevoelige proza, nu in stormende rijen van onwederstaanbre anapaesten, dan in hupp'lende dactyli; elders in kalme jamben of bewogene trochaeën — doch immer in onvangbare wisseling van stemming en nuance.

Hoe laat hij voor onze fantasie de purperen horizonnen wijken in neev'lende verten; ons gedachte-snel zweven door onmeetlijke ruimten van kimme naar kimme in wakenden droom, wekkend een stemming als soms in Moore's „Paradise and the Peri”.

Maar naast dien suggestieven zin en cadenz van den text-zelf, staat, als bijna evenwichtige voordrachtsfactor, de stembuiging, de melodiek zijner stem.

Ik kan mij niet herinneren iemand gehoord te hebben, die zoo bijna zong wat hij zeide, als Couperus. Zeer velen deed het daarom eerst, en sommigen bij voortduring, — aan, als geheel doellooze, ja, aandacht-afleidende, indruk-verzwakkende aanstellerij. En toch was het dit allerminst.

Doch wij, Noorderlingen, zijn gewend te hooren meest enger-begrensde spreekstemmen in een laag register (bas, hoogstens bariton); — was het dan te verwonderen, dat een stem van merkwaardigen omvang (ruim 2 octaven) en Hollandsch-hooge ligging, ten overvloede nog in die richting bewust geoefend, ons, meerendeels donker-stemmigen, verraste? Dat zijn onmiskenbare affectatie bovendien, eerst vreemd aandeed, en eindelijk, dat men eenigszins gehinderd werd door zijn slecht uitgesproken gutturale r?

Evenwel zal menigeen gemerkt hebben, hoe spoedig een en ander gewende, hoe allengs de bekoring dier graciele beelden, dier melodieuze en smijdlige taal over hen kwam.

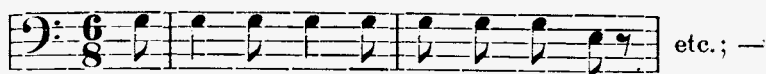
Wie zal zich niet lang nog herinneren die sublieme passage

1) Men zie het beminnelijke, aan „Dicendo Discimus” opgedragen feuilleton van Louis Couperus in „Het Vaderland” van Zaterdag 5 Juni. Hierin deelt hij zijn indruk van Groningen mede en worden van den heer Jaap Kunst nog andere voortreffelijke bekwaamheden geroemd dan die uit bovenstaand artikel blijken.

Vrije Arbeid, Juni 1915. (Vervolg)

over Psyche's tocht „naar die eilanden van opaal, naar die zeeën van lucht, naar die strepen van lichtend verschiet...”? (Of dien passus over den dooden koning, of over de heilige spinnen, over Psyche's smarte, over de eeuwig-zwijgende Sphynx?

Nu eens klonk droef zijn stem, monotoon in klacht en val van weinige, immer wederkeerende klanken:



Het valt op dat alle genoemde inversies het achterop plaatsen betreffen van een bepaald zinsdeel. De vraag is, waarom dit zo zou zijn. We weten uit fonetisch onderzoek naar intonatie dat sprekers de neiging hebben om het einde van zinnen en (grote) zinsdelen iets te vertragen en deze bovendien vergezeld doen gaan van een toonbuiging. Stellende zinnen worden in het Nederlands bijvoorbeeld normaliter naar het einde toe lager van toon; de volgende zin begint dan met een hogere toon. De woorden die aan het eind van een zin staan worden er aldus altijd een beetje uitgelicht, ze krijgen extra glans.

In het opmerkelijk opstel uit 1992 over Couperus' stijl noemt Marcel Janssens deze 'decadent' en zegt dat hij er 'een hang naar ornamentiek in [ziet], naar florituren en krullen, of naar een rijkelijke "copia verborum". Ik ontwaar daarin communicatie- en gedragsvormen van de welgestelde Haagse bourgeoisie rond 1900 (meer bepaald van de ex-kolonialen onder hen), met haar sociaal-distinctieve, gemaniëerde oververfijning, met haar geparfumeerde maniertjes in coterieën, salons en tableaux vivants [...]'.

Het is kennelijk moeilijk om over deze stijl te spreken zonder in waardeoordelen te vervallen, we zagen dit ook al bij Van den Toorn; en het is ook interessant dat die waardeoordelen zelden onversneden positief zijn, maar juist lijkt me in ieder geval de hang naar schoonheid. Ik denk echter dat we die niet alleen moeten zoeken in het visuele (de florituren en krullen), maar ook in het auditieve. Een belangrijke reden daarvoor is dat ook veel van Couperus' andere stijlmiddelen een auditief effect hebben, zoals ik hieronder hoop te laten zien.

Natuurlijk en onnatuurlijk in de zinsbouw

Eerst wil ik nog ingaan op een ander aspect dat alle commentatoren vermelden, zoals we hebben gezien: het kunstmatige karakter van Couperus' zinsbouw. Hoewel er misschien her en der kiemen te vinden zijn van het soort 'inversies' dat hij gebruikte, zocht hij de grenzen op van wat er in de Nederlandse syntaxis gebruikelijk was.

Nu is in de loop van de twintigste eeuw, vooral onder invloed van de beroemde Amerikaan Noam Chomsky (1928), de syntaxis bij uitstek het gebied geworden dat men is gaan zien als het domein van taal*natuur*. Chomsky heeft er in zijn langdurige carrière voor gepleit om met name het vermogen om zinnen te bouwen te zien als een uniek menselijke eigenschap, die (daarom) berust op een aangeboren vermogen van de mens.

Dit betekent natuurlijk niet dat bijvoorbeeld de zinsbouw van het Nederlands specifiek is aangeboren, maar wel dat de mogelijkheden van de zinsbouw worden ingeperkt door dit aangeboren taalvermogen. Bovendien leert een kind in de eerste levensjaren welke van de universele mogelijkheden zijn moedertaal gebruikt. Dit alles gaat moeiteloos en onbewust, in ieder geval in die eerste levensjaren, de zogeheten 'kritieke periode'. Het leren van de zinsbouw is daarmee zoiets als het groeien van een plant: er is weliswaar de juiste invoer nodig – water en zonlicht voor de plant, sprekende ouders voor het kind – en de vorm en inhoud van die invoer hebben weliswaar invloed op de uitkomst, maar deze is toch natuurlijk. Zinnen bouwen is daarmee volgens veel moderne taalkundigen een natuurlijke activiteit voor de mens.

Hoe verhouden Couperus' enigszins excentrieke zinsconstructies zich nu tot deze gedachte? Het feit dat de inversies die hij maakt, in andere talen gevonden kunnen worden, laat zien dat deze niet geheel en al 'onnatuurlijk' zijn. Bovendien zijn er ook duidelijke grenzen aan wat er wel of niet verschoven kan worden. Voor zover ik heb kunnen nagaan, trekt Couperus bijvoorbeeld nooit woordgroepen uit elkaar. Zinnen zoals de volgende zullen we in het oeuvre niet tegenkomen: 'een onverschilligheid, die langzaam zijn had doorzielt levensmerg.' In dit hypothetische voorbeeld is *zijn* blijven staan op de plaats waar we normaal gesproken het lijdend voorwerp verwachten, en alleen *levensmerg* 'geïnverteerd'. Iets dergelijks valt – met enige moeite – best te begrijpen, *zijn* kan nergens anders bij horen dan bij *levensmerg*, en je zou het bij klassieke Romeinse prozaïsten als Tacitus kunnen tegenkomen, maar niet bij Couperus.

Wat wel weer zou kunnen: 'zij had de Regent een koetsier opgedrongen van Solo' of zelfs 'zij had de Regent van Solo opgedrongen een koetsier'. De eerste is ook in het dagelijks taalgebruik mogelijk; de tweede laat zien dat woordgroepen als 'een koetsier van Solo' wel kunnen worden open gebroken. Het zou interessant zijn om nader uit te zoeken wat er allemaal precies wel en niet mogelijk is.

Samengestelde werkwoorden

Zoiets geldt ook voor een ander bekend stijlmiddel van Couperus: het gebruik van samenstellingen zoals *triltintelen*. Ik heb daarover al eerder geschreven, in een artikel in *Onze Taal* in 1997⁶.

In dat artikel maakte ik overigens een nare fout: ik beweerde dat het soort nieuwe werkwoorden dat Couperus maakte, slechts zelden verbogen werd. In 2001 tikte Han Peek⁷ me daarover op een heel vriendelijke manier op de vingers. Aan de hand van een door hemzelf samengestelde database van nieuwvormingen in *De berg van licht* laat hij zien dat er juist relatief veel nieuwe werkwoorden in verbogen vorm voorkwamen. Van de 1758 woordkunstvormen die hij aantrof bleken er 68 verbogen werkwoorden te zijn: *triltintelden*, *kroonlijstte*, *smeekglimlachte*, *prachtstraalde*, enzovoort.

Deze werkwoordelijke samenstellingen zijn op het randje van de natuurlijkheid. 'Gewone' samengestelde werkwoorden zoals *zweefvliegen* en *duimzuigen* worden maar moeilijk vervoegd. 'Ik zweefvlieg', 'hij duimzuigt': het klinkt moeizaam. Ik moet er wel bij zeggen dat voor mijn gevoel om de een of andere reden de verleden tijd al snel wat beter klinkt: 'we zweefvliegeden' of 'zij duimzuigden' is nog steeds niet heel prettig, maar toch iets beter. Doordat *De berg van licht* in zijn geheel in de verleden tijd verteld wordt, is dit ook de meest voorkomende soort verbuiging in Peek's database. (Interessant is dat verbogen vormen voor het taalgevoel weer een stuk slechter worden wanneer je de sterke verbuiging kiest: 'we zweefvlogen', 'ze duimzogen'. Couperus' werkwoorden hebben die sterke verbuiging niet.)

Ook anderszins heeft Couperus een voorkeur voor een specifiek gebruik van werkwoorden. In de zin die ik aan het begin van dit artikel citeerde, worden allerlei kleurennamen tot werkwoorden. Dat geeft een dynamisch, stromend effect. Waarom dit alles zo is, is niet duidelijk, maar sprekers van het Nederlands hebben kennelijk ooit het idee opgepikt: samengestelde

werkwwoorden verbuig je liever niet. De kunst van Couperus is dat hij die ongesproken regel nu juist overtreedt.

De Russisch-Amerikaanse taalkundige Roman Jakobson (1896-1982) heeft ooit een invloedrijke lijst met ‘functies van taal’ opgesteld, van het overdragen van informatie tot het aanzetten van de ander tot actie. Een van die functies was volgens Jakobson echter ook de ‘poëtische’, waarin de boodschap aandacht vraagt voor zijn eigen vorm, voor zijn eigen kunstmatigheid. Traditionele dichtertelijke middelen als rijm en metrum versterken deze functie in de klassieke dichtkunst. In zijn zangerig proza gebruikte Couperus ook in beperkte mate rijm en alliteratie. In de volgende passage uit *De berg van licht* rijmen eerst *walm* en *dualm* en wordt er daarna op *st* geallitereerd; ondertussen wordt de zin ook nog eens klankmatig samengebonden door assonantie op de *a* van *walm* en de *a* van *adem*. Die lage klinkers geven het geheel een extra drukkende klank:

Een walm van knoflookadem en uitwasemend zweet dwalmd al op, vermengd met de bitterheid van stof van de straten, de sterke cosmetieken der vrouwen, terwijl van achter de bronzware gordijnen al aannevelde een aroom der ginds bereide lampen en geurvaten. (VWLC 24, p. 48)

Overige stijlfiguren

De lezer wordt dus betrokken op de vorm van de taal, en er zijn meer aanwijzingen dat die vorm vooral een klankvorm is. Dat blijkt ook uit andere stijlfiguren die Couperus gebruikt. Ik geef hiervan een aantal voorbeelden, telkens uit *De berg van licht*, zoals dat van de herhaling, bij uitstek iets wat klinkt:

Dringende, dringende in elkanders ruggen, stond zij als opgepakt en kon zich niet meer verroeren, een mozaïek gelijk geworden van star sturende koppen vol geduld om te wachten nog uren lang [...] (VWLC 24, p. 47)

Dit voorbeeld laat ook nog iets anders, zo mogelijk nog sprekenders zien: het gebruik van accenten, zoals in dit geval op *vol* en *uren*. Die herhalingen en accenten zorgen net als de inversies vooral voor een soort klankeffect: een ritme. Ook de interpunctie draagt daaraan bij, zoals blijkt uit het volgende voorbeeld:

Kind... zie... zie: zoo als, zoo je heel lange tuurt, je de sterren ziet bewegen en gaan om ons rond, zoo gaan wij om de starren rond, en, bol, gaan wij om onszelve, maar dit, mijn kind, wat ik je zeg, is ons het geheim, het geheim van ons Magiërs, want onze wetenschap is heilig en wij geven ze niet aan het volk. (VWLC 24, p.17)

In dit fragmentje zitten, met uitzondering van woordkunst, alle genoemde stijlfiguren bij elkaar: inversie (‘gaan om ons’ in plaats van ‘om ons gaan’), herhaling (‘het geheim, het geheim’) en accenten. Maar daarnaast werkt de schrijver met beletseltekens (‘Kind... zie... zie’), en een tamelijk overvloedig

gebruik van komma's. Dat werkt allemaal feitelijk mee aan één specifiek aspect: frasering, het indelen van de taalstroom in stukjes – en het geeft daarmee een ritme.

Het is trouwens interessant dat dit een stukje monoloog is, maar dus een die niet in 'levend Hollands' gesteld is – er komt ook nog een archaïsme als 'starren' in voor. Magiërs en personen van koninklijken bloede spreken in de zangerige stijl in *De berg van licht*, terwijl de personen uit het volk in realistische stijl spreken – ongeveer zoals in sommige stukken van Shakespeare de hoger geplaatste personen in blanke verzen spreken en de handwerkslieden in proza.

In *De berg van licht* is overigens nóg een intrigerend, complex, voorbeeld te vinden:

Maar gaan naar Emessa den Dag van den Dans ging ieder, die niet lam, blind of ziek was. (VWLC 24, p. 46)

Hier wordt het werkwoord *gaan* herhaald: de eerste keer staat het in onverbogen vorm en de tweede keer verbogen. Je zou het kunnen zien als een extreme vorm van inversie: het onderwerp ieder, *die niet lam, blind of ziek was* wordt helemaal naar achteren verplaatst, over twee bepalingen ('naar Emessa', 'den Dag van den Dans') heen. De structuur wordt daardoor potentieel wel erg onbegrijpelijk en dus wordt een ander type constructie ingevoerd, met die herhaling van *gaan*. Ook dit soort constructies wordt in niet-standaardvormen van het Nederlands aangetroffen, maar het belangrijkste lijkt mij het effect: dat het onderwerp van de zin helemaal achteraan komt te staan. En daardoor anders klinkt.

Besluit

Sinds de negentiende eeuw heeft het voor veel Nederlandse prozaschrijvers als ideaal gegolden om een 'natuurlijke schrijftaal' te gebruiken. Couperus deed in zijn werk soms het omgekeerde: hij schreef een 'onnatuurlijke spreektaal', een proza dat gebruik maakte van bewuste klankeffecten.

Hij was daarin natuurlijk niet de enige: veel van zijn tijdgenoten deden iets soortgelijks. Bovendien was dit niet het enige register dat hij beheerste: sommige passages waren juist geschreven in het natuurlijke register, al benaderde hij daarmee ook spreektaal. Hoe dan ook lijkt zijn proza in de eerste plaats geschreven voor het oor. Zijn taal was mooi omdat ze zong.

Het zijn opvattingen over literatuur die inmiddels niet meer door velen aangehangen worden. In het proza lijkt het Multatuliaanse levende Hollands het gewonnen te hebben, en in ieder geval is er veel minder ruimte voor stilistische verscheidenheid. Ik kan me eigenlijk geen hedendaagse literaire schrijver voor de geest halen die zo evident verschillende toonsoorten hanteert.

Dat maakt Louis Couperus in zekere zin misschien moeilijk voor de moderne lezer: je moet hem appreciëren om een kwaliteit die in onze cultuur minder belangrijk geworden is. Je moet hem niet alleen lezen, je moet ook naar hem luisteren.



Gabriele D'Annunzio in de 'arengo' op zijn landgoed Vittoriale in Gardone Riviera. Aan zijn voeten staat de tekst 'Non nisi grandia canto' (ik bezing alleen grootse dingen).

Decadentisme en woordkunst. Louis Couperus versus Gabriele D'Annunzio

Erik P. Löffler

‘Ik neem even Carducci ter hand, en dan d’Annunzio’s Fedra... Toch wèl mooi, Fedra... als het zoo rhetoriesch niet was...’ (Louis Couperus, 1910)¹

De negentiende eeuw kende een grote verscheidenheid aan stromingen. Kunstenaars volgden de nieuwste mode, keerden plotseling terug op hun schreden, werkten tegelijk in verschillende stijlen of combineerden aspecten ervan in één werk. Om orde te scheppen in de chaos bedachten letterkundigen en kunstcritici benamingen als *naturalisme*, *impressionisme*, *symbolisme*, *esthétisme* en *decadentisme*. In de schilderkunst, literatuur en muziek zijn dit soort begrippen niet eenduidig toegepast. Het is bovendien soms onduidelijk of ze betrekking hebben op de *vorm* van een werk, de *inhoud* of beide. In de beeldende kunsten speelt dit bijvoorbeeld bij het *symbolisme*, in de letterkunde is de afbakening van het *naturalisme* problematisch. Deze stroming, die voortkwam uit het realisme (zelf weer een reactie op de romantiek) kenmerkte zich door gedetailleerde, ‘objectieve’ beschrijvingen van de mens in zijn leefmilieu, vanuit een deterministisch wereldbeeld (de vorm). Naturalistische romans verbeeldden bij voorkeur de duistere onderkant van de samenleving, of de ploeterende kleinburger in de provincie (de inhoud); de invloed van socialisme en sociologie, twee typische producten van de industriële revolutie, is daarin duidelijk herkenbaar.² In de literatuur die wordt gerekend tot het *decadentisme* vinden wij onder een ander ‘etiket’ feitelijk hetzelfde, niets ontziende vergrootglas en hetzelfde deterministische mensbeeld, maar dan gericht op het andere uiteinde van het sociale spectrum: de wereldvreemde, overfijnde, tot ondergang gedoemde ‘oude’ elite.³

Ook het taalgebruik verbindt beide stromingen: hoewel de *woordkunst* (hier in ruime zin als stijl aanduiding) wordt gezien als een wezenskenmerk van het decadentisme lagen haar wortels in het Franse naturalisme. Het was Edmond de Goncourt (1822-1896) die in het voorwoord van *Les Frères Zemganno* (1879) als eerste de term *écriture artiste* gebruikte. In navolging van de impressionistische schilders wilden de Franse auteurs met kleurrijk en gezocht taalgebruik op geheel nieuwe wijze een gedetailleerd beeld van de werkelijkheid oproepen.⁴ Als absoluut meesterwerk van het decadentisme geldt het in 1884 verschenen *À rebours* (*Tegen de keer*) van de Franse schrijver Joris-Karl Huysmans (1848-1907).⁵ Zijn *écriture artiste* en die van zijn Parijse tijdgenoten is weliswaar vooral van invloed geweest in het roomse taalgebied

maar ook in Nederland werd de Franstalige letterkunde met belangstelling gevolgd.⁶

De verwantschap tussen naturalisme en decadentisme blijkt eveneens uit het feit dat verschillende schrijvers tot beide stromingen worden gerekend. Lodewijk van Deyssel (1864-1952), naast Marcellus Emants (1848-1923) de belangrijkste vertegenwoordiger van het Nederlandse naturalisme, wordt met zijn latere werk gerekend tot de decadenten. De eerste romans van Louis Couperus, *Eline Vere* (1889) en *Noodlot* (1890) hebben een sterk naturalistische inslag maar vijftien jaar later publiceerde hij met *De berg van licht* een hoogtepunt van Nederlands decadentisme.⁷ Van Deyssel wordt ook gezien als de ‘introductor’ van de woordkunst in Nederland, met in zijn kielzog Israël Querido (1872-1932), Arnold Aletrino (1858-1916), Frans Erens (1857-1935) en wederom Couperus,⁸ volgens velen de meest geslaagde Nederlandse woordkunstenaar. Niet toevallig ligt het hoogtepunt van zijn woordkunst in *De berg van licht* en zijn andere in de oudheid gesitueerde romans die eveneens tot het decadentisme worden gerekend: *Babel* (1901), *Herakles* (1913) en *Iskander* (1920).⁹ Met deze werken is Couperus een vergelijking met zijn Italiaanse tijdgenoot Gabriele D’Annunzio (1863-1938) alleszins waardig.

Dat een dergelijke confrontatie niet eerder heeft plaatsgevonden is verklaarbaar. De ‘talige kunsten’ zijn, anders dan schilderkunst en muziek, (taal)grensgebonden. In vertaling blijft er van woordkunst of poëzie weinig oorspronkelijks over, in het gunstigste geval ontstaat er op basis van het origineel een nieuw meesterwerk. Couperus en D’Annunzio schreven in talen die verschillen wat betreft lexicale en grammaticale flexibiliteit, hun oeuvres ontwikkelden zich langs andere lijnen en ze werkten in verschillende literaire contexten: terwijl in Italië de Latijnse retorische traditie zelfs zichtbaar is in hedendaagse nieuwsberichten en krantenartikelen, staan Nederlanders juist bekend om ons helder en ongekunsteld, of zo men wil ‘arm’ taalgebruik. Dit betekent feitelijk dat we bij de twee schrijvers de ‘woordkunstmeetlat’ niet op dezelfde hoogte mogen leggen en dat de waarde van de conclusies die uit deze inventarisatie volgen dus beperkt is.

Woorden

In 1996 en 1997 analyseerde Marc van Oostendorp in een tweetal artikelen Couperus’ nieuwvormingen.¹⁰ Technieken als *inflectie*, *derivatie* en *samenstelling* worden in onze taal doorlopend toegepast, pas bij bijzondere, vernieuwende vormen of combinaties is er sprake van woordkunst. Bij *inflectie* wordt een woord veranderd door middel van een *uitgang* zodat het op een grammaticale manier in een zin kan worden gebruikt, bijvoorbeeld als werkwoord: ‘Het blonde haar *goudde* zich’ (*De stille kracht*). Bij *derivatie* wordt met behulp van *affixen* een nieuw woord gevormd. Couperus paste deze techniek vaak toe in sfeerbeschrijvingen, in *Iskander* vinden we bijvoorbeeld: *verschitterden*, *verglinsterden*, *verschemerde*. De *samenstelling*, waarbij twee of meer zelfstandige naamwoorden, bijvoeglijke naamwoorden, werkwoorden of voorzetsels een nieuw woord vormen kent in de Germaanse talen nauwelijks grenzen; de Nederlandse woordkunstenaars hebben er dan ook ruim gebruik

van gemaakt.¹¹ Veel artistieke mogelijkheden biedt verder de combinatie van een zelfstandig naamwoord met een werkwoord, waarmee Couperus mooie neologismen schiep als *zonnestralend* en *starlichtend* (*Iskander*).¹² Ook met werkwoordparen schiep hij sterk beeldende begrippen, mijn lievelingsvoorbeeld hiervan is wel *triltintelen* uit *De berg van licht*.

De sfeer van Couperus' proza wordt mede bepaald door de soms opmerkelijke spelling; zelf schreef hij hierover: 'Want de Taal is eeuwenoud en aristocratisch en hare woorden moeten voor mij, behouden in de spelling, het cachet en de aroma van dien adel'. Naast zijn systematisch gebruik van *accents circonflexes*, zoals bijvoorbeeld in *elkaër* als verwijzing naar het oorspronkelijke *elkander*¹³ had hij een voorliefde voor verouderde vormen zoals *vercieren* en *cigaar*.¹⁴ Directe ontleningen aan het Middel- en Voegnieuwnederlands komen na zijn mislukte debuut als dichter vrijwel niet meer voor, wel hield Couperus lang een voorkeur voor de spelling-Siegenbeek, terwijl die al vanaf 1870 door de spelling-De Vries en Te Winkel was achterhaald.¹⁵

Zinnen

Hoewel bij de decadentisten vooral het woord centraal kwam te staan werd de 'woordkunst' ook op zinsniveau bedreven. Bij Couperus onderscheidde Jaap Goedegebuer in zijn *Decadentie en literatuur* (1987) de *syntactische omzetting*, ofwel afwijking van de gebruikelijke woordvolgorde zoals in 'Af van den lichtterrasgelijnden toren vierkantte donker de Zontempel zelve' (*De berg van licht*), en verder de *alliteratie* en *assonance*, waarbij een bijzonder effect wordt verkregen door combinatie of herhaling van klanken: 'droomden op in licht, en doomden, en verdwenen verder in aller vormen verzwijmeling' (*ibidem*).¹⁶

Maarten van den Toorn beschreef in 1958 in *De Nieuwe Taalgids* de afwijkende woordvolgorde als Couperus' meest typerende stijlkenmerk, waarvan hij de wortels zocht in het afwijkende Nederlands van de Indische wereld waarin de schrijver opgroeide.¹⁷ Het verschijnsel beperkte zich echter niet tot de Indische romans maar kwam ook voor in *Eline Vere* en vooral in werken met een sprookjesachtige of onwezenlijke sfeer zoals *Psyche*, *Fidessa*, *Babel*, *Dionysos* en *Herakles*. Karel Reijnders concludeerde in 1960 na analyse van een tiental werken dat een structurele invloed van vreemde talen of van bijvoorbeeld oudere fasen van het Nederlands bij Couperus niet aantoonbaar was en dat overeenkomsten berustten op toeval, met uitzondering van passages waar hij een specifieke (veelal: Indische) 'couleur locale' wilde oproepen.¹⁸ Hij verklaarde het spel met de woordvolgorde veeleer vanuit het vlekkenprocédé van de impressionistische schilders.¹⁹ Bij dit zogenaamde *atomizeren*²⁰ werden ten behoeve van bijvoorbeeld extra nadruk afzonderlijke 'beeldelementen' losgemaakt uit hun gebruikelijke context. In de zin 'De oude heer, tegen drie uur, alleen, ging uit' (*Van oude mensen, de dingen die voorbij gaan*) wordt het woord 'alleen' bijvoorbeeld geaccentueerd door de onorthodoxe plaatsing ervan. Het bevreemdende, 'onscherpe' effect van de impressionistische schildertoets bereikte Couperus ook door het *verplaatsen* en *bundelen* van betekenissen. Bij de eerste techniek wordt een taalelement

vervangen door één dat er qua betekenis net naast ligt. In ‘het gouden gesidder der gongslagweêrtrillingen’ (*De berg van licht*) bracht de schrijver bijvoorbeeld het ‘gesidder’, volgens de officiële betekenis: ‘beven van angst’, over van de hoorders op de gong, waarmee hij in een keer het geluid en het angstaanjagende effect ervan typeerde. Bij het *bundelen van betekenissen* worden woorden met een specifieke betekenis vervangen door een algemener woord. Reijnders illustreerde dit met het woord ‘om’ dat Couperus gebruikte in betekenissen als ‘door’, ‘wegens’, ‘ten gevolge van’, ‘over’, ‘voor’, ‘met het oog op’, ‘wat was te danken aan’. Ook ‘als’ gebruikte hij in steeds wisselende betekenissen in zinsconstructies als ‘U is mooi als ik nooit een knaap zag’, of ‘[...] als wilde hij zoo weg met hem gaan’ (*ibidem*).²¹ Ook de door Goedegebuure genoemde *synesthesie*, het combineren van indrukken van verschillende zintuigen (‘gillende kreten van lustverlangen’; over de geur van Syrische rozen, *ibidem*) is wel in verband gebracht met het impressionisme,²² evenals Couperus’ spel met de interpunctie (‘Hij, rende weg’; *Fidessa*).²³

De zinsbouw van D’Annunzio is zoals we zullen zien mede bepaald door zijn dichterschap. Martha Eliassen-De Kat heeft in 1972 Couperus’ afwijkende woordvolgorde eveneens in verband gebracht met zijn poëtische aspiraties: de tot zijn verdriet als dichter mislukte auteur bleef vasthouden aan metriek en ritmiek, zowel door zijn woordvolgorde als in nieuwvormingen. Het genoegeen waarmee Couperus zijn teksten aan zijn vrouw voorlas of voordroeg voor publiek zal hier zeker verband mee hebben gehouden; Eliassen-De Kat toonde aan dat ook metrum en ritme vooral een rol spelen in zijn meer sprookjesachtige, symbolistische werken.²⁴

In 2001 telde Han Peek in *De berg van licht* 1758 voorbeelden van woordkunst (hier in strikt lexicale zin), waaronder ‘weêrdavergalmd’, ‘neêrmarmerstreepte’ en ‘kriebelveegt’.²⁵ Van Deyssel (zelf bedenker van woorden als *aandoenings-vochtigheid* en *zien-frischheid*) schreef dat Couperus in zijn spel met de taal te ver ging.²⁶ Van Oostendorp stelde in 1996 en 1997 echter dat Couperus de grenzen van de taal juist zelden overschreed en dat hij daardoor in tegenstelling tot andere woordkunstenaars nog altijd leesbaar is. De meest extreme vormen van ‘impressionistisch’ taalgebruik vinden we bij Aletrino, of in *De heilige tocht* van Arij Prins (1860-1922).²⁷ Wat tijdgenoten hiervan dachten blijkt uit parodiërende passages in Willem Paaps sleutelroman over de Tachtigers, *Vincent Haman* (1898):

Helmers, schuin-onder de flikkerende pit-vlam, die stak uit de wand boven het tafeltje, zat daar, hel het licht gesmeten op de rechterhelft van het rossige hoofd, donker de linker, als een bruin-geel-gouden en bruin-vaal-donkere rembrandtieke Helmers.²⁸

Gabriele D’Annunzio

Couperus’ tijdgenoot Gabriele D’Annunzio was naast schrijver en dichter ook politicus en militair. Na in 1897 in het parlement te zijn verkozen als afgevaardigde van de conservatieven liep hij in 1909 over naar extreem links, en eindigde in het fascistische kamp. Het typeert een van de meest opmerkelijke figuren uit de Italiaanse geschiedenis. Als gevolg van zijn

decadente levensstijl werd hij geplaagd door schulden. Ondanks zijn inkomsten uit de journalistiek en een opeenvolging van rijke minnaressen was hij daardoor in 1910 genooddaakt om tijdelijk onder te duiken in Frankrijk.

Tijdens de Eerste Wereldoorlog nam D'Annunzio dienst in het leger waar hij een voornamelijk propagandistische rol vervulde. Door zijn naam als 'mondain aristocraat', zijn al dan niet vermeende heldendaden (zoals een propagandavlucht boven Wenen in 1915) en zijn vlammende nationalistische toespraken wist hij de moraal van het Italiaanse leger hoog te houden, maar zelf raakte hij teleurgesteld in het verloop van de oorlog. Italië was niet het enige land dat ontevreden was over de nieuwe Europese binnengrenzen, iets dat een belangrijke rol ging spelen in het politiek onrustige interbellum en de aanloop tot de Tweede Wereldoorlog. Het was mede naar aanleiding van de *Vittoria mutilata* (verminkte vrede) dat D'Annunzio op 12 september 1919 de Italiaans-Kroatische stad Fiume (Rijeka) bezette, een avontuur dat vijftien maanden zou duren en dat zijn persoonlijke roem tot een hoogtepunt bracht maar de internationale positie van Italië geen goed deed.²⁹ Mussolini zag de charismatische schrijver en aanvoerder als een potentiële concurrent. Om hem van het politieke toneel weg te houden verlost Mussolini hem van zijn schulden en overlaadde hij hem met eerbewijzen zoals in 1924 met de adellijke titel *Principe di Montenevoso*. D'Annunzio kreeg de beschikking over een van een Duitse kunsthistoricus geconfisqueerd landhuis aan het Gardameer, waar hij een op *À rebours* van Huysmans geïnspireerde droomwereld creëerde. Tot aan zijn dood in 1938 hield hij zich nog voornamelijk bezig met de uitbouw hiervan tot een monument ter ere van zichzelf, in de wetenschap dat het na zijn dood zou worden opengesteld voor het publiek.³⁰

De korte verhalen uit het begin van D'Annunzio's schrijverscarrière behoren net als zijn latere toneelstuk *La figlia di Iorio* (1903) tot het 'Verismo', de Italiaanse variant van het naturalisme.³¹ Veel van zijn later kenmerkende motieven zoals een obsessie met dood en met extreme emoties en daden, komen al in het vroege, naturalistische werk voor. Met *Il piacere* (1889) en *Il trionfo della morte* (1894) wordt D'Annunzio, naast Giovanni Pascoli (1855-1912) en Antonio Fogazzaro (1842-1911), gerekend tot de Italiaanse decadenten.³² *Il piacere* is gesitueerd in de hoogste Romeinse kringen van de jaren 1880; thema is het verfijnde maar lege bestaan van de mondaine Graaf Andrea Sperelli-Fieschi d'Ugenta.³³ *Il trionfo della morte*, een psychologische roman die zich volledig afspeelt in de geest van de hoofdpersoon, bevat naturalistische passages waarin het precieze taalgebruik contrasteert met de rauwheid van het beschrevene; D'Annunzio lijkt hier de edele verfijning van zijn hoofdpersonen (en de zich met hen identificerende lezer?) te hebben willen accentueren ten opzichte van bijvoorbeeld de onwelriekende, bijna dierlijke menigte bij een jaarlijkse pelgrimage in het dorp Casalbrodino (Abruzzes). Het verhaal eindigt met de zelfmoord van de zwakke, in zichzelf gekeerde estheet Giorgio Aurispa die de leegte van het leven niet kon verdragen. Bij zijn sprong in het diepe sleepte hij zijn minnares met zich mee.³⁴ D'Annunzio's 'héros décadent', zo typerend voor het fin de siècle, begon echter al voor de eeuwwisseling trekken te vertonen van de latere, futuristische *superuomo*:³⁵ personages als Claudio Cantelmo in *Le vergini delle rocce*

De oorspronkelijke Italiaanse editie van Mario Praz' *Lust, dood en duivel in de literatuur van de Romantiek* uit 1930 (buiten Italië vooral bekend in de Engelse vertaling van 1933: *The Romantic Agony*) eindigt met een hoofdstuk dat in de Nederlandse, Engelse en Duitse edities ontbreekt: 'D'Annunzio en zijn zinnelijke liefde voor het woord'.³⁶ De officiële verklaring hiervoor is de onvertaalbaarheid ervan,³⁷ de (overigens overtuigende) opsomming van plagiaat en de algehele toon doen echter vermoeden dat het ook een persoonlijke afrekening was van de ingetogen salongeleerde Praz met de (toen nog levende) flamboyante levensgenieter D'Annunzio, een aspect dat voor de niet-Italiaanse lezer natuurlijk minder interessant was.³⁸ Evengoed geeft dit hoofdstuk de vroegste en meest volledige analyse van D'Annunzio's woordkunst, die hier daarom als uitgangspunt is genomen naast een in 1939 voor het eerst gepubliceerde lezing van Bruno Migliorini: 'Gabriele d'Annunzio e la lingua italiana'.³⁹

In de Italiaanse literatuurwetenschap heet de woordkunst ‘culto della parola’. D’Annunzio zelf noemde zijn belangrijkste drijfveer *l’amor sensuale della parola*: de zinnelijke liefde voor het woord.⁴⁰ In analyses van zijn taal wordt steeds de term ‘neologismo’ gebruikt maar het is moeilijk vast te stellen in welke mate woorden een blijvende plaats in het vocabulaire hebben verworven (pas dan verdient het werkelijk die benaming) en het is niet altijd zeker of iets door de schrijver is bedacht, of opgediept uit een onbekende oudere bron. Het is bovendien de vraag of elk geïtalianiseerd Grieks of Latijns woord het predicaat neologisme verdient, een definitiekwestie die feitelijk ook speelt rond de Nederlandse *samenstelling*.⁴¹

Verwant aan de samenstellingen zijn *nieuwe woordvormen op basis van bestaande stammen*, in de Italiaanse taalkunde *allotropi* genaamd. Het zijn woorden met dezelfde etymologische oorsprong maar in een andere vorm, waarbij de betekenis *dezelfde* kan zijn, bijvoorbeeld: *palagio* en *palazzo* (*paleis*), van het Latijn *palatium*, of alleen *verwant*, bijvoorbeeld: *vizio* (ondeugd) en *vezzo* (gewoonte; gekunsteldheid), van het Latijn *vitium*. Het vormverschil kan ook bestaan uit een afwijkend pre- of suffix. De vele

varianten waarbij geen sprake lijkt te zijn van een afwijkende betekenis bedacht D'Annunzio blijkbaar uitsluitend om stilistische redenen: *significati-significanze* (betekenissen); *apertura-apritura* (opening); *apprendista-apprendente* (leerling, leerjongen, gezel).⁴³

Het is vaak niet aantoonbaar of D'Annunzio een samenstelling voor het eerst heeft gebruikt maar een aantal is door zijn toedoen blijvend aan de Italiaanse woordenschat toegevoegd. In de eerste plaats het begrip *superuomo* zelf, dat als vertaling van het Nietzscheaanse *Übermensch* in de roman *Il trionfo della morte* een blijvende plaats in het Italiaans veroverde,⁴⁴ en het bij de *superuomo* passende *velivolo* (*vliegtuig*, van *vela* = zeil en *volo* = vlucht, in plaats van het gebruikelijke *aeroplano* of *aereo*).⁴⁵

Naast de samenstelling gebruikte D'Annunzio voor het verrijken van zijn woordenschat nog de volgende technieken:

- *Archaïsch taalgebruik*: aan Italiaanse klassiekers zoals Dante Alighieri's *Divina Commedia* (ca.1308-1321) ontleende hij in onbruik geraakte woorden of woordbetekenissen, bijvoorbeeld *sale* in de betekenis van zee (in modern Italiaans: *zout*), of het door hem eindeloze malen gebruikte *anche* in de betekenis van *nog* (moderne betekenis: *ook*).⁴⁶ Het uit de 18de-eeuwse letterkunde stammende begrip *immaginifico*,⁴⁷ ongeveer te vertalen als *verbeelders*, kreeg door het gebruik ervan in *Il fuoco* met betrekking tot de dichtende en declamerende (en onmiskenbaar autobiografische) hoofdpersoon een nieuw aura van genialiteit. Ook de streektalen waren voor D'Annunzio een bron van inspiratie; door de complexe geschiedenis van het officiële Italiaans is deze categorie echter moeilijk te onderscheiden van de archaïsmen.
- *Archaïserende woordvormen*: D'Annunzio greep vaak terug op oudere spellingvormen die dichter bij het Grieks of Latijn stonden zoals *conscienza* (geweten), *conspetto*, *circonscriitto* in plaats van *coscienza*, *cospetto*, *circoscritto*. Deze techniek paste hij niet systematisch toe maar naar gelang hij bijvoorbeeld een woord wilde benadrukken of een sfeer van verfijning wilde oproepen, door zijn biograaf John Woodhouse omschreven als een 'Latinated flavour'.⁴⁸ Een andere categorie (pseudo-) archaïsmen die we bij andere schrijvers zelden tegenkomen is die van de eigennamen, zoals plaatsnamen (*Fiorenza* in plaats van *Firenze*, *Vinegia* voor *Venezia*) en nationaliteiten (*Germano* of *Todesco* in plaats van *Tedesco*, *Francioso* of *Francesco* voor *Francese*, *Britanno* of *Inghilese* voor *Inglese*).⁴⁹ Het effect is vergelijkbaar met dat van vormen als *Amstelredam*, *Uyttrecht*, *Teutoonsch*, *Japonsch*. Archaïserend was verder D'Annunzio's voorkeur voor de klemtoon op de twee-na-laatste lettergreep, die in het Latijn meer voorkomt dan in het Italiaans waar hij meestal ligt op de voorlaatste. Bij zijn 'nieuwe' afleidingen uit het Latijn versterkte hij hiermee een geleerd effect, maar daarnaast gebruikte hij de klemtoon ook bij het creëren van ritme.⁵⁰ Zelfs de gefingeerde achternamen van zijn hoofdpersonages gaf hij graag 'latiniserende' klemtonen mee, zoals in *Giulio Musèllaro* (in plaats van het meer voor de hand liggende, maar boers klinkende *Musellàro*).

- *Ontleningen aan vreemde talen*. D'Annunzio las met belangstelling de buitenlandse (vooral Frans- en Engelstalige) dichters en schrijvers van zijn tijd. Praz wist meerdere van D'Annunzio's directe inspiratiebronnen te identificeren en zo een aantal bijzondere neologismen en zinswendingen te verklaren. Met kennelijk genoegen toonde hij ook aan hoe de schrijver woorden of passages uit onzorgvuldige vertalingen had overgeschreven. Zo werd *manifold flower* ('But thy bosom is warm for my face and profound as a manifold flower,' r.21 'Hesperia' van Swinburne), via de Franse vertaling (D'Annunzio las moeizaam Engels) *fleur nombreuse*, in het Italiaans uiteindelijk *for numeroso* dat klinkt als 'talrijke bloem',⁵¹ waarvan de betekenis pas duidelijk wordt voor wie de oorsprong ervan kent.
- *Ontlening van specialistische termen aan lexica en vakwoordenboeken*. Bij gedetailleerde beschrijvingen van bijvoorbeeld een boottocht of een wandeling door de natuur gebruikte D'Annunzio veelvuldig specialistische (maritieme, plantkundige) termen; welke naslagwerken hij hierbij gebruikte is te achterhalen doordat hij, zoals Praz aantoonde, soms delen van definities letterlijk in zijn tekst overnam.⁵² 'Specialistisch' zijn ook de verwijzingen naar de klassieke mythologie en literatuur waarmee D'Annunzio zijn teksten doorspekte; door zijn voorkeur voor de meest obscure Latijnse teksten waren zijn uitgevers genoodzaakt om de edities uitgebreid te annoteren.⁵³ Op vergelijkbare wijze speelde hij met de etymologie. In zijn 'Ode alla Serbia' bijvoorbeeld gebruikte hij steeds het adjectief *wit* in verband met de stad Belgrado, een woordspel dat alleen begrijpelijk wordt als men weet dat de naam 'Witte stad' betekent.⁵⁴
- *Perifrases*: ondanks de vele technieken om nieuwe woorden aan zijn vocabulaire toe te voegen koos D'Annunzio er soms juist voor om een specifieke term te vervangen door een omschrijving. *Becchini* (doodgravers) heetten dan ineens *uomini della cassa* ('mannen van de kist'), een astronoom werd een *dottore delle stelle*. Curieus is de *uomo della fiamma*, men verwacht hier iets verhevens als een drager van Olympisch vuur maar het betreft gewoon een lasser.⁵⁵ Dit is vergelijkbaar met het door Couperus toegepaste *bundelen van betekenissen* dat zoals we zagen in verband wordt gebracht met het impressionisme.

Het volgens Reijnders 'impressionistische' verplaatsen van woordbetekenissen komt bij D'Annunzio terug in bijvoorbeeld deze zin uit *Il fuoco*, die betrekking heeft op een toespraak van de hoofdpersoon: 'Una fiammata forza di vita *espulsa* dall'imo grembo della natura' ('een vurige levenskracht, *uitgeworpen* door de diepste schoot der natuur'). *Espulso* wordt meestal gebruikt in de betekenis van *weggestuurd* of *uitgewezen*; door de ongebruikelijke toepassing benadrukte D'Annunzio de onstuitbare kracht van de natuur.⁵⁶

Als impressionistisch bestempelen taalkundigen eveneens D'Annunzio's voorliefde voor 'schilderkunstige' bijvoeglijke naamwoorden als *glauco* (naar groen neigend blauw), *diafano* (doorschijnend, delicaat, bleek, teer), *fulvo* (rossig blond). Zijn vocabulaire ter aanduiding van lichtnuances was eindeloos en hij gebruikte kleuren graag in overdrachtelijke betekenis zoals in *nero silenzio* ('zwarte stilte'; *Notturmo*), vergelijkbaar met de hierboven genoemde *synesthesie*.⁵⁷

Zinnen

De Romeanse talen bieden ook wat betreft de woordvolgorde minder mogelijkheden dan het Nederlands. Het ter nadruk naar voren halen van bijwoorden en bijvoeglijke naamwoorden dat vooral gebruikelijk is in de schrijftaal paste D'Annunzio juist toe in dialogen; doel hiervan was niet zozeer nadruk als wel het suggereren van verfijning. Zo lezen we in *Il piacere*: 'Musèllaro anche mi diede a leggere la rarissima vostra favola [...]' waarin *anche* en *rarissima* naar voren gehaald (ongeveer te vertalen als: *Musèllaro ook gaf mij te lezen het zeer bijzondere van U zijnde sprookje*).⁵⁸

Zondigen tegen de Italiaanse grammatica deed D'Annunzio verder zelden en zijn zinnen hield hij eenvoudig; slechts sporadisch vinden we bij hem bijzondere constructies uit bijvoorbeeld het vroege Italiaans van voor de renaissance.⁵⁹ In zijn latere werk meed hij lange formuleringen en afhankelijke bijzinnen. Mogelijk in navolging van Franse auteurs als de Goncourts en Zola had D'Annunzio een voorliefde voor de werkwoordloze zin. Als voorbeeld hiervan een beschrijving van een storm zwaluwen (uit *Licenza*, in: *La leda senza cigno*, 1916): 'L'arrivo sul prato della corsa, la prudenza nel moderare il balzo della discesa, la sbirciata ai rivali, il passo ondoleggiante delle coppie disdegnose sotto l'eleganza principesca dei mantelli di ottima foggia.'⁶⁰

Vooraf in zijn latere werk voorzag D'Annunzio lange passages van een zorgvuldig geconstrueerd ritme.⁶¹ Hij schoof zoals al vermeld met klemtonen en maakte net als Couperus gebruik van *assonantie*, *onomatopée* en *alliteratie*; uniek voor het Italiaans is het selectief weglaten van eindklinkers, zoals in het volgende citaat waar bij het woord *uomo* (man) de eindklinker eenmaal ontbreekt en eenmaal niet: 'Certo, quando più la cosa da un uom posseduta suscita negli altri l'invidia e la brama, tanto più l'uomo ne gode e n'è superbo' (*Il piacere*).⁶² De interpunctie, die bij Couperus een opvallende rol speelde bij het aanbrengen van ritme paste D'Annunzio vooral steeds spaarzamer toe, met soms 'stream of consciousness'-achtige passages die doen denken aan het werk van de Futuristen.⁶³

Couperus versus D'Annunzio

Dat Couperus het werk van D'Annunzio kende, staat vast; of dit ook andersom het geval was, is onbekend. Tijdens D'Annunzio's leven verschenen er van Couperus in het Italiaans naast enkele gedichten en korte verhalen twee romanvertalingen: *Majesteit* (*Maestà*, 1900) en *Wereldvrede* (*Pace universale*, 1902).⁶⁴ Door schatplichtigheid van beide schrijvers aan hun Franse tijdgenoten is een eventuele wederzijdse beïnvloeding moeilijk vast te stellen; ontmoet hebben ze elkaar nooit.⁶⁵

Het taalspel van beide schrijvers toont duidelijke overeenkomsten, zoals bijvoorbeeld de (minder taalafhankelijke dus beter vergelijkbare) impressionistische technieken die hier zijn besproken. Anderzijds springt een opmerkelijk verschil in het oog: D'Annunzio's voorliefde voor specialistische terminologie, Latinismen en Graecismen, waarvan hij moet hebben beseft dat ze voor de meeste van zijn lezers onbegrijpelijk waren. Zijn teksten werden zoals we zagen van voetnoten voorzien en in 1912 verschenen er voor zijn

poëzie en zijn proza zelfs aparte verklarende woordenboeken;⁶⁶ dat hier een markt voor was bewijst overigens dat men zich hier niet door liet afschrikken.

D'Annunzio zag zichzelf als een 'taalarcheoloog' die door het in ere herstellen van vergeten woordvormen en -betekenissen het in zijn ogen in verval geraakte Italiaans poogde te 'restaureren'.⁶⁷ Couperus meende zoals we zagen met zijn archaïserende spelling de 'aristocratische ouderdom' van het Nederlands te benadrukken, D'Annunzio wilde daarentegen volgens Praz vooral zijn personages verfijnen, veredelen, op een hoger plan brengen: een 'processo di nobilitazione'.⁶⁸ Zijn hoofdpersonen waren erudiete leden van de oude adel die uitblonken in de vrije kunsten en hun dagen doorbrachten in ledige verfijning, of zo men wil: verfijnde ledigheid. D'Annunzio lijkt alle middelen te hebben ingezet om de superioriteit van deze kaste te benadrukken: ze converseerden in schrijftaal, spraken elkaar aan met hun adellijke titels en zelfs de klemtonen in hun namen onderscheidden hen van het gewone volk.⁶⁹ Een verschil met bijvoorbeeld Des Esseintes van Huysmans is de voortdurende aanwezigheid bij deze hoofdpersoon van de nerveuze overgevoeligheid die tot zijn ondergang zou leiden. In D'Annunzio's als decadent te bestempelen personages herkennen we de latere *superuomo*, die zijn status uiteindelijk niet meer zou ontleen aan intellectuele verfijning en eruditie en zich zo zou bevrijden van het voor het decadentisme zo paradoxale, en juist door D'Annunzio ongewild geïdealiseerde *Bildungsbürgertum*. Ongewild, want gestudeerd of gelezen wordt er in zijn proza weinig, de eruditie en virtuositeit worden voorgesteld als aangeboren vaardigheden.⁷⁰

In weerwil van Marsmans 'groots en meeslepend wil ik leven' past het heroïsche menstype minder bij de Nederlandse cultuur, of men die nu antihiërarchisch, calvinistisch of burgerlijk wil noemen. Couperus plaatste zijn werkelijk decadente personages veilig in de klassieke oudheid; zijn enige schepping die iets van de *superuomo* weg heeft, is Mario in het verhaal 'De jonge held' (1912).⁷¹ De sfeer die Couperus met zijn woordkunst wilde oproepen was er ook een van verfijning, maar zijn personages waren verfijnd buiten hun wil om, als deel van een wereldvreemdheid die meer als last dan als voorbeeld wordt gepresenteerd. Hiermee stond Couperus dicht bij het naturalisme.

Een vergelijking van de literaire en maatschappelijke contexten van de twee schrijvers zou onvermijdelijk complex en subjectief zijn; eenvoudiger is het om hun persoonlijkheden te spiegelen aan hun romanpersonages. D'Annunzio trachtte de decadente verfijning en het heldendom in zijn eigen leven te verwezenlijken of, omgekeerd: hij gebruikte zijn ideale zelfbeeld als model voor zijn helden. Zowel het mondaine leven in *Il Piacere* (1895) als de centrale rol van vliegtuigen en snelle autoritten in *Forse che si forse che no* (1910) vormden een geïdealiseerde afspiegeling van het leven van de auteur,⁷² dat in de moderne Italiaanse geschiedenis onmiskenbaar als mannelijk rolmodel heeft gefungeerd. Couperus' bestaan was net als dat van zijn Haagse romanfiguren een stuk conventioneel dan dat van zijn Italiaanse tegenhanger. De avonturen van zijn Italiaanse tijdgenoot zal hij van een afstand zeker hebben gevolgd, ongetwijfeld met de ironische knipoog die zo kenmerkend is voor zijn oeuvre.

Epiloog

De ontwikkeling van Couperus' woordkunst kan worden verklaard vanuit de wereld der tachtigers. Onder volgende generaties heeft hij geen school gemaakt: onze literatuur nam in de 20ste eeuw een andere wending.

D'Annunzio haalde de inspiratie voor zijn 'culto della parola' bij zijn Franse tijdgenoten en is in de nationale literaire context van zijn tijd minder makkelijk te plaatsen dan Couperus, daarentegen heeft hij een stempel weten te drukken op de schrijvers na hem. Zijn Nederlandse leeftijdsgenoot overleefde hij vijftien jaar; zijn proza werd vanaf de Eerste Wereldoorlog eenvoudiger en directer⁷³ en zijn vrije, oorspronkelijke poëzie brak met de traditie waardoor hij een jongere generatie auteurs wist aan te spreken, ongetwijfeld geholpen door zijn (weliswaar verblekende) roem.⁷⁴ In de Italiaanse taal heeft hij blijvende sporen nagelaten, tot zelfs in voetbalcommentaren zijn 'dannunzianesimi' aan te wijzen. Hierbij is de invloed van D'Annunzio de staatsman (of zo men wil volksmenner) wel belangrijker geweest dan die van de schrijver; typerend is wat dit betreft de in vergetelheid geraakte Oudgriekse strijdkreet *alalà* die door zijn toedoen vanaf het avontuur in Fiume uit miljoenen kelen heeft geklonken en nog steeds niet is verstomd. Zelfs als bedenker van reclameslogans en merknamen heeft D'Annunzio de taal verrijkt: iconen als het warenhuis *La Rinascente* of de *Saiwa*-crackers hebben hun naam aan hem te danken.⁷⁵

Waar de excentrieke Italiaan het meest trots op zou zijn geweest is vermoedelijk het begrip *dannunzianesimo* zelf.⁷⁶ Wie met deze term op het internet zoekt stuit echter op de problematische en nog altijd actuele politisering van het 'begrip' D'Annunzio, die maakt dat in Italië zelfs taalkundigen bij de bespreking van zijn oeuvre met de nodige omzichtigheid te werk moeten gaan. Voor Couperus, die hooguit bij het grote publiek wat op de achtergrond is geraakt maar toch door niemand als onsympathiek wordt beschouwd, lijken de vooruitzichten dan een stuk gunstiger.

Graag dank ik Marianne Hezemans, Monica Jansen, Patrick Larsen, Tania De Nile, Marc van Oostendorp en Caroline de Westenholz voor hun waardevolle hulp en adviezen, hetgeen overigens niet impliceert dat zij de inhoud van deze bijdrage onderschrijven.

Een eerste aanzet tot dit onderzoek is gepubliceerd als: 'Couperus en D'Annunzio. Een kleine stilistische vergelijking', *Arabesken. Tijdschrift van het Louis Couperus Genootschap* 9 (2001), nr. 17, p. 30-35.



In de dvd-versie van de televisiebewerking van Van oude mensen, de dingen die voorbij gaan door Walter van der Kamp zegt Ellen Vogel in de rol van Ina d'Herbourg: 'U heeft gelijk, vader. Laten we niet meer over geld praten. Ik word er wee van. Geld van anderen c'est le moindre de mes soucis...' 't Kan me niets schelen hoeveel een ander heeft...'

In de oorspronkelijke tekst staat: 'Toe , zei Ina, moê voornaam de oogen sluitend, met den blik van de Ijsselmondes; laat ons niet over geld praten. Ik ben er wee van. En geld van anderen... dat is le moindre de mes soucis.'

In de hertaling van Hans Keuning: 'Laten we niet langer over geld praten', zei Ina met de blik van de Ijsselmondes, 'daar word ik ziek van. Wat kan het ons schelen hoeveel een ander heeft.'

Een schitterend vuurwerk of een vuurwerk dat schittert? Louis Couperus in hertaling

Gé Vaartjes

Verplaatst u zich eens naar een 5-gymnasiumklas met daarin dertig pubers die een boek uit de periode rond 1900 lezen. De tijd van het fin de siècle, de periode van het naturalisme in de literatuur, de tijd ook van Louis Couperus.

Een zeventienjarige leerling leest, van tijd tot tijd zuchtend, in *Eline Vere*. Hij steekt zijn vinger op, vraagt me bij hem te komen en wijst met een gezicht als één groot vraagteken een passage aan. ‘Mijnheer, waren wc’s in die tijd écht zo belangrijk?’ Ik kijk in zijn boek en lees: ‘Zij echter was innerlijk zeer gelukkig; zij vond het heerlijk zooveel aan haar toilet te kunnen bekostigen [...]’.

Ik leg uit dat Eline Vere weliswaar curieuze trekken had, maar geen speciale passie voor wc’s, en dat ze wél hechtte aan de verzorging van haar uiterlijk. Mijn leerling herademt en vertelt dat hij eerder Eline als een geëmancipeerde dame gezien had die zelf haar wc repareerde; hij had gelezen dat zij ‘haar toilet maakte’.

De vraag van deze leerling is geen incident. Als docent in de bovenbouw van een gymnasium word ik de laatste jaren steeds meer geconfronteerd met wat je modieus zou kunnen noemen: ‘miscommunicatie’. Gegiechel om zinnen als: ‘Hij wilde niet uitgaan omdat hij ongesteld was.’ En: ‘Maar toe, help mij eens, ik ben wanhopig, ik kom nooit klaar.’

Twee botsende werelden, die van Couperus en die van jonge lezers, botsingen die tot onbegrip leiden en het werk van Couperus al snel tot ‘moeilijk’, ‘ouderwets’ of ‘saai’ bestempelen. De afstand tussen die twee werelden lijkt de laatste jaren in een zevenmijslaarzentempo groter te worden en dat geldt niet alleen voor Couperus en zijn tijd. Het taalgebruik van Jan Wolkers bijvoorbeeld hoor ik niet zelden betitelen als ‘Oudnederlands’. Die term wordt al snel geplakt op schrijvers die zinnen met bijzinnen produceerden en woorden gebruikten die nu enigszins in onbruik zijn geraakt. Een en ander geeft aan hoé snel de Nederlandse taal kennelijk verandert.

In de ruim dertig jaar dat ik les geef, heb ik kunnen constateren dat de waardering voor het werk van Couperus terugloopt. Hij wordt nog wel gelezen in het kader van een verplicht boek uit de periode rond 1900, maar het aantal leerlingen dat echt geniet van zijn romans wordt kleiner.

Zo schreef een leerling in een beschouwing over *De boeken der kleine zielen*: ‘Ondanks de tijdloze moraal kan dit boek voor de lezer van nu minder toegankelijk zijn. Dat komt vooral door de schrijfstijl. Het boek is vreselijk

langdradig. Ik vind dat door de langdradige beschrijvingen en het veel nadruk leggen op kleine dingen de lezer van nu wel eens het grote plaatje zou kunnen missen.’

Overigens hebben veel leerlingen in het algemeen ook weinig waardering voor boeken uit het fin de siècle omdat ze deze veel te somber vinden. Determinisme en pessimisme staan ver af van maakbaarheid en een leven dat gevierd moet worden. Maar bovenal is het taalgebruik een struikelblok. Couperus en diens tijdgenoten schreven in een periode waarin erg veel aandacht uitging naar de schrijfstijl. Het was de tijd van het literair impressionisme, de tijd van de Tachtigers, die ‘woordkunst’ tot een van hun stevigste idealen verhieven. Er moest ‘sfeer’ worden opgeroepen in hun werk, en dat kon en moest door middel van de taal. Er waren schrijvers die zich dusdanig verlustigden in het streven ‘stemming’ te schilderen met woorden dat van ware taalorgieën gesproken kan worden. Lees Lodewijk van Deyssel, Frans Coenen en, misschien wel de kampioen in dit genre, Arij Prins.

Ook Couperus liet zich niet onbetuigd. Een fragment uit *Babel*:

Als een ineengestorte brokkeling van rotsen scheen het berggesteente omlaag gestort en torende als een cyclopischen bouwval op uit den afgrond, die de woestijn was, groote blokken op brokken tassende, pieken en punten als zuilen en torens, kanteelkartelingen als tinnen stapelende op elkaâr, als was het gesteente de ruïne van een voorwereldlijk titanenkasteel.¹

Voor veel jongeren is dit soort proza met zeer gedetailleerde beschrijvingen bij voorbaat kansloos in vergelijking met de relatieve rechttoe-rechtaanstijl waarin bijvoorbeeld *Joe Speedboot* en *Tirza* geschreven zijn.

Oudere literatuur in het algemeen roept een groeiende distantie op en daarvoor zijn verschillende oorzaken aan te wijzen. Om eerst maar een open deur in te trappen: de tijd van Couperus en zijn collega’s was een andere dan de onze. Gebruiken en normen en waarden die contemporaine lezers herkenden, zijn inmiddels zo goed als verdwenen. Er worden geen ‘jours’ meer gehouden, er worden geen visitekaartjes op een zilveren dienblad bij de meid gedeponneerd, verlovings – pardon, engagements – zijn niet meer vanzelfsprekend, Nederlands-Indië is al lange tijd Indonesië, en jonge vrouwen, ook die uit de betere kringen, hebben meer om handen dan Eline Vere. Voor een jongere uit onze tijd is het niet eenvoudig te begrijpen hoe het leven en de maatschappij er destijds uitzagen.

Taalverandering

Dan is er de taal. Taal is geen dode materie, maar leeft, verandert. Wie teksten uit pakweg 1800, 1900, 1950 en 2013 naast elkaar legt, ziet in één oogopslag de grote verschillen in spelling, zinsconstructies en woordkeuze. Geen enkele taal is een in zichzelf gekeerd systeem, taal staat open voor invloeden en veranderingen. Ik ben geen taalkundige en ik heb er geen onderzoek naar gedaan, maar ik heb de indruk dat de Nederlandse taal, buiten de vele spellingswijzigingen, de laatste jaren in hoog tempo verandert. Engelse woorden worden snel overgenomen en vervangen de oorspronkelijke Nederlandse. Ook nieuwe

Nederlanders beïnvloeden de taal door hun taalgebruik. De sociale media hebben - of moet ik al zeggen: heeft? - een heel eigen soort taal ontwikkeld die ook buiten sms en Twitter zichtbaar wordt. Ook televisie heeft een grote invloed op onze taal. Wat op de televisie te horen is, wordt snel en breed overgenomen. Enkele jaren geleden viel in een of ander verband de al lang bestaande term 'tunnelvisie', inmiddels een modewoord. Iemand hoeft in het kader van verplichte schooluren maar te spreken over 'ophokuren', een week later is zo'n woord een begrip geworden. Opvallend is dat nieuwe woorden ook snel in de Van Dale worden opgenomen.

Met taalverandering is niets mis en we kunnen ook van verrijking spreken. Maar nieuwe woorden verdringen oude en woorden die niet veel meer gebruikt worden, raken vergeten, komen terecht op de zolders van onze taal en worden daar zelden of nooit meer afgestoft. Zeker niet door jonge mensen, als ze deze in oudere boeken tegenkomen. Die vinden ze hinderlijk, onduidelijk of truttig - waardoor afstand gecreëerd wordt tussen hen en het boek dat ze lezen.

Wat ook sterk aan verandering onderhevig is, is humor, ironie. Lees Carmiggelt voor aan een jong publiek en je constateert dat er slechts spaarzaam of helemaal niet geglimlacht wordt om zijn subtiële ironische formuleringen. Voor wie ironie niet meer aanvoelt, niet meer begrijpt, verliezen ironisch bedoelde teksten hun essentie en worden deze gedevalueerd tot neutraal proza. Wie in de roddelgesprekken in deel 1 van *De boeken der kleine zielen* niet het geestig-vileine herkent, heeft aan die magistrale bladzijden een taaie kluit.

En dan is er nog iets. In het algemeen hebben jongere mensen moeite met het lezen van lange zinnen en lange teksten. Gewend aan korte, bondig geformuleerde informatie kost het velen moeite zich rustig te concentreren op iets van meer omvang. Het onderwijs lijkt dit eerder te bevestigen en te stimuleren dan te corrigeren. Sommige studieboeken zien er uit als wild geïllustreerde prentenboeken met hier en daar een kadertje tekst.

Het taalgebruik van Couperus is niet bepaald bondig. Hij schreef lange zinnen met veel herhalingen van woorden of woordgroepen. Hij plaatste veelvuldig puntjes binnen en achter zinnen. Hij hield van inversie. Hij maakte neologismen. Hij gebruikte Franse woorden en uitdrukkingen. Dit alles zorgde voor de typische Couperusstijl; wie een bladzijde van zijn werk leest zonder te weten wie de auteur is, herkent al snel het Couperustimbre. Daar kun je van genieten, het kan ook irriteren.

Kort samengevat: oudere literatuur kan blokkades oproepen door veranderde spelling, veranderd taalgebruik, een gebrek aan kennis over een verdwenen cultuur, een veranderd gevoel voor humor en een concentratiegebrek waar het langere, gecompliceerde teksten betreft. In het geval van Couperus speelt zijn specifieke taalgebruik ook een rol.

Hertaling?

De groeiende afstand tussen teksten van toen en lezers van nu wordt meer en meer overbrugd door het maken van 'hertalingen'. Een hertaling kan omschreven worden als een 'vertaling' van een oudere tekst in de eigen taal. Een aanpassing dus die verder gaat dan het moderniseren van de spelling. In

een hertaling worden woorden die niet meer gangbaar zijn vervangen door eigentijdse synoniemen. Ook de zinsbouw wordt, als die voor huidige lezers lastig lijkt, aangepast. Uitwijdingen worden geschrapt of ingekort. Hierdoor verandert de oorspronkelijke stijl dusdanig dat deze in de hertaalde versie niet of nauwelijks meer te herkennen valt.

Het hertalen van werken uit de middeleeuwen en renaissance is de laatste jaren een vanzelfsprekendheid geworden, maar ook literair werk uit een minder ver verleden wordt hertaald. Zo verscheen in 2010 een hertaling van de *Max Havelaar* door Gijsbert van Es. Van Es paste stijl en woordgebruik aan, en kortte de tekst ook in op plaatsen die hij voor de moderne lezer duister vond.

De reacties op deze hertaling waren uiteenlopend. Er waren mensen die vonden dat Multatuli's meesterwerk geweld was aangedaan en dat de *Max Havelaar* de *Max Havelaar* niet meer was. Anderen vonden de hertaling een verademing.

Een reactie van voormalig leraar Nederlands Kees van der Pol is veelzeggend: 'Het is Van Es gelukt om door modern taalgebruik, het weglaten van onnodige uitwijdingen [sic] en het handhaven van de belangrijke kern van het boek een acceptabele 21e eeuwse versie van het boek te publiceren. [...] Er ligt nu echter een mooie taak weggelegd [sic] voor de bevlogen docent Nederlands. Gooi de oude exemplaren van *Max Havelaar* uit de schoolbibliotheek, schaf voor 100 euro 10 exemplaren van de nieuwe versie aan en maak een lesbrief waarin de belangrijkste zaken aan de leerlingen worden duidelijk gemaakt. Met het nieuwe middel smartboard kunnen beelden uit de film van Max Havelaar (1976) worden vertoond. Al was het alleen maar de indrukwekkende passage van Saïdjah en Adinda.'²

Kennelijk gaat het niet zozeer meer om de leeservaring van de *Max Havelaar*, maar meer om een combinatie van 'het verhaal kennen' en wat algemene weetjes over deze roman.

Max Havelaar is een voorbeeld van wat je zou kunnen noemen een verschuiving in status van een literair werk. Ooit was het een gewone roman, een 'leesboek', nu is het vooral een gecanoniseerd onderdeel van de Nederlandse literatuur- en cultuurgeschiedenis, een boek dat meer bestudeerd wordt door wetenschappers dan gelezen door de doorsnee-Nederlander. Een boek waarvan de titel bekender is dan de inhoud.

Je ziet dat bij meer oudere literatuur. Ooit was de *Camera Obscura* een begrip voor de meeste Nederlanders die enig onderwijs genoten hadden. In menige boekenkast stond de kloeke, door Jo Spier geïllustreerde editie uit 1945. Dat is nu anders. De bekendheid van de titel is verbleekt, jongere generaties kennen het boek amper nog. De *Camera Obscura* wordt meer op de universiteiten bestudeerd dan in de huiskamer gelezen.

Eenzelfde lot zou Couperus wel eens boven het hoofd kunnen hangen. *Eline Vere* en *De stille kracht* zullen ongetwijfeld als 'klassieke' titels van een belangrijk auteur bekend blijven, maar het kan gaan als met *Sara Burgerhart*, *Max Havelaar* en *De kleine Johannes*: 'men' weet dat het Nederlandse klassiekers zijn, maar vrijwel niemand leest ze nog. Alleen neerlandici, wetenschappers en literaire genootschappen houden zich nog intensief bezig

met romans als deze. Daarom wordt wel geopperd dat ook Couperus hertaald zou moeten worden, om hem te laten overleven bij een breder publiek dan dat van liefhebbers en wetenschappers.

Onderzoek

Is Couperus inderdaad aan hertaling toe? Deze vraag hebben drie leerlingen³ uit mijn eindexamenklas gymnasium als onderzoeksterrein gekozen voor hun zogenaamde profielwerkstuk. Dat is een soort scriptie gebaseerd op verkennend wetenschappelijk onderzoek. In dit onderzoek gaat het om een echte hertaling, niet om een modernisering waarbij eigenlijk alleen de spelling wordt aangepast.

De leerlingen hebben voornamelijk medeleerlingen uit de bovenbouw geënquêteerd van twee scholen uit Den Haag en één uit Gent. Voor dit onderzoek moesten de deelnemers eerst enkele representatieve fragmenten lezen uit *Eline Vere*, *De stille kracht* en *De boeken der kleine zielen*. Vervolgens moesten ze een aantal vragen beantwoorden over Couperus in het algemeen, over de gelezen fragmenten en over het wel of niet hertalen. De conclusie is dat alleen voor een hertaling van *Eline Vere* een kleine meerderheid (57,9%) te vinden is. Van deze kleine groep zou ongeveer 75% zo'n hertaling ook echt gaan lezen. In het algemeen geldt voor bovengenoemde romans dat 49,7% van de geënquêteerde jongeren vindt dat ze hertaald moeten worden. De helft dus.

Vanwege deze uitslag en de vele variabelen in het onderzoek, zoals de kwaliteit van de voorgelegde hertaling, vinden de drie leerlingen het lastig om een harde conclusie te trekken vóór of tégen hertaling.

Verder menen deze jonge onderzoekers dat het gevaar van hertaling is, dat er zoveel verloren gaat, dat je niet meer kunt spreken van een boek van Couperus. Anderzijds wijzen zij erop dat een hertaling de belangstelling voor het werk van Couperus wel kan aanwakkeren.

Voorbeelden

Hoe zou dat zijn, Couperus in hertaling? Er zijn al enkele voorbeelden voorhanden. Huub Krom is bezig met het bewerken van *De stille kracht* voor een luisterboek⁴ en op internet staan enkele hertalingen van Hans Keuning⁵. Die geven een aardig beeld van hertalen in de praktijk.

Het volgende voorbeeld is afkomstig van Huub Krom uit dat nog te verschijnen luisterboek *De stille kracht*. Eerst de oorspronkelijke versie:

De secretaris Onno Eldersma had het druk. De post bracht iedere dag aan het residentiebureau, waaraan twee kommiezen, zes klerken waren verbonden, tal van djoeroe-toelis en magangs (schrijvers, klerken), gemiddeld een paar honderd brieven en stukken en de rezident mopperde dadelijk zodra er achterstallig werk was. Hij werkte zelve stevig aan, hij verlangde van zijn ambtenaren het zelfde. Maar soms was het een stortvloed van stukken, requesten, aanvragen. Eldersma was het type van de in zijn geschrift opgaande bureau-ambtenaar, en Eldersma had het altijd druk. Hij werkte 's morgens, 's middags, 's avonds. (VWLC 17,p. 40)

De hertaling luidt:

De secretaris Onno Eldersma had het druk. De post leverde iedere dag gemiddeld een paar honderd brieven en stukken af bij het residentiekantoor, waaraan twee beampten, zes klerken en tal van djoeroetoelis en magangs (schrijvers, klerken) waren verbonden, en de resident mopperde direct wanneer er achterstallig werk was. Hij werkte zelf altijd stevig door, hij verlangde van zijn ambtenaren hetzelfde. Maar soms was er een stortvloed van stukken, bezwaarschriften en aanvragen. Eldersma was het voorbeeld van de in zijn geschrijf opgaande bureau-ambtenaar, en Eldersma had het altijd druk. Hij werkte 's morgens, 's middags, 's avonds.

Hans Keuning is een 86-jarige dirigent, componist en pianist. Uit liefde voor literatuur en bepaalde schrijvers is hij aan het hertalen geslagen, met als uitgangspunt: oude teksten leesbaar, toegankelijk te maken voor jonge mensen. Daartoe vereenvoudigt hij zinnen, kiest hij synoniemen voor in zijn ogen verouderde woorden en kort hij stevig in. Bijvoorbeeld een fragment uit *Van oude mensen, de dingen die voorbijgaan....*

- Neen, zei d'Herbourg. Maar de oude heer Takma, die zit er goed in, Elly krijgt van hem zeker wat.
- Hoe ze moeten leven is mij een raadsel, zei Ina.
- Ze zullen niet minder hebben dan Lili en Frits.
- Maar hoe die moeten leven, is mij ook een raadsel! wierp Ina tegen.
- Hadt jij dan maar een rijken man voor je dochter gevonden!
- Toe, zei Ina, moê voornaam de oogen sluitend, met den blik van de IJsselmondes; laat ons niet over geld praten. Ik ben er wee van. En geld van anderen... dat is le moindre de mes soucis. Het kan me niets schelen hoeveel een ander heeft. Toch... geloof ik, dat grootmama meer fortuin heeft dan wij denken. (VWLC 25, p. 60)

Hans Keuning hertaalt dit als volgt:

- 'De oude Takma', zei Leopold, 'die zit er goed bij. Elly krijgt van hem wel het een en ander mee.'
- 'Maar hoe ze moeten rondkomen is mij een raadsel,' wierp Ina tegen.
- 'Dan had je maar een rijke man voor je dochter moeten vinden!'
- 'Laten we niet langer over geld praten,' zei Ina met de blik van de IJsselmondes, 'daar word ik ziek van. Wat kan het ons schelen hoeveel een ander heeft. Maar soms denk ik wel eens dat oma meer geld heeft dan wij weten.'

Of een ander fragment, uit *De boeken der kleine zielen*:

- Op de visites, op de thee's, de soirées, in de Witte en de Plaats, op Scheveningen, overal kruiste het snelle flitsende vuur zich, als een genot, als een sport voor al die mensen.
- Je weet wel, die mevrouw De Staffelaer.
- Van Lowe, van zichzelfe.
- Ja, die toen met Van der Welcke...

- Ja... ik herinner me, ze is met hem getrouwd.
- Ja... die is terug.
- Ja... dat heb ik ook gehoord.
- Ja, gisteren toerde ze met de oude mevrouw Van Lowe...
- Dus zij is weêr terug?
- Ja, zij is terug!

Zoo begon het kruisvuur zacht en vlug, als een sport van conversatie.

- En ze wordt door de familie dus weêr ontvangen?
- Ja... En zelfs in Driebergen...
- Is het al twintig jaren...
- Neen, zoolang kan het niet zijn...
- Ze heeft een kind...
- Ja... een jongen... maar niet van Van der Welcke...
- Van een Italiaan, zeggen ze...
- Ja, van een Italiaanschen diplomaat...

Zoo schoot het vlug, knerpend, al vlijmender, tot het als een vuurwerk schitterend en snerpend afging:

- Nu... dāt zal de familie ook niet plezierig vinden!
- Je hebt maar het gezicht van Van Naghel te zien...
- En van de Saetzema's...
- Waarom haar dan ook maar niet achteraf gehouden...
- Ja, waarom moest ze nu terugkomen?
- Dat is een brutaliteit...
- Ze was al een intrigante, als jong meisje...
- Dat huwelijk met die den ouden De Staffelaer...
- En nu... wat zoekt ze nu weêr in Den Haag?
- Ja, wat zoekt ze nu in Godsnaam in Den Haag.

En zij zochten, wat zij zocht in Den Haag. Zij zochten heel diep, heel ver, – na het schitterende kruisvuur; zij wroetten tusschen elkaâr al het zand om van hunne vermoedens, en stoven het elkaâr om de ooren...

- Ze hadden in het buitenland een heele dure train, en dāt hielden ze niet meer vol...
- Ze wil bij haar moeder zijn, omdat ze bang is, dat, als die doodgaat, er moeilijkheden komen met de erfenis...
- Hij is het, die terug wil, voor een oude maîtresse.
- Zij wil aan het Hof.
- Neen, HIJ wil aan het Hof.
- Ja, ze willen beiden aan het Hof.
- Zij wil aan het Hof...
- Zij wil aan het Hof...
- Zij wil aan het Hof...
- Wat een brutaliteit zoû dāt toch zijn.(VWLC 19 p. 209-210)

Dat wordt in de hertaalde versie:

Maar op de visites en de soirées in de Witte en de Plaats, overal kruiste het snelle flitsende vuur zich, als een genot voor ieder die er aan deelnam.
'Je weet wel.... die mevrouw De Staffelaer....'

'Een Van Lowe van zichzelf....'
 'Ja, die met die Van der Welcke....'
 'Die zijn weer terug....'
 'Gisteren zag ik haar toeren met de oude mevrouw Van Lowe....'
 'Dus ze is weer terug?'
 Zo begon het kruisvuur zacht en vlug als een sport in de conversatie.
 'En wordt ze weer door de familie ontvangen?'
 'Ja.... Zelfs in Driebergen....'
 'Ze schijnt ook een kind te hebben...
 'Ja.... maar niet van Van der Welcke!
 'Ze zeggen van een Italiaan... Een diplomaat!
 Zo schoot het vlug en vlijmender als een schitterend vuurwerk door het Haagse.
 'Dat zal de familie ook niet leuk vinden!
 'Je hoeft het gezicht van Van Naghel maar te zien....'
 'En van de Saetzema's!
 'De brutaliteit om nu weer terug te komen....'
 'Ze was altijd al een intrigante als jong meisje....'
 'Dat huwelijk met die oude De Staffelaer...'
 'Wat heeft ze hier nu te zoeken?'
 En ze zochten heel diep na dit schitterende kruisvuur en wroetten alles om.
 'Ze wil er bij zijn omdat ze bang is dat, als haar moeder doodgaat, er problemen komen met de erfenis....'
 'Maar hij wilde weer terug. Naar zijn oude maîtresse...'
 'Zij wil naar het Hof.'
 'Nee hoor! *Hij* wil aan het Hof.'
 'Dat zou me toch een brutaliteit zijn!'

En een derde voorbeeld, een beschrijvende tekst, uit *De boeken der kleine zielen*:

Het sneeuwde met groote vlokken. Uit een eeuwig hemelland, als uit eeuwige hemelsteppen van eeuwige sneeuw, vielen over de kleine stad al sedert dagen de vlokken neêr. En na al het duister van de donkere dagen, die waren geweest, de dagen onder de grauwe storm- en regenluchten, vlokte het uit dichte grauwte van hemelsteppen en hemelland blanker en blanker neêr, vielen vlokken op vlokken met een zuiver dons van vergetelheid, dat huizen en mensen bedolf. En in wat neêrdaalde uit de groote, grauwe oneindigheid boven de kleine stad en de kleine mensen, scheen nog kleiner de stad, met ommelijn van huizen zich nauwlijks meer tekenend in de blanke vergetelheid, die neêrviel en neêrviel altijd, en schenen kleiner nog de kleine, zwarte, koude mensen, die er gingen door heen of voor de ramen der kleine huizen keken naar het blanke neêrvlokken uit de grauwe oneindigheid boven. Voor de oude vrouw sleepten de witte dagen zich heel eentonig voort van Zondag naar Zondag toe; alleen de Zondag gaf haar een glimp van licht, maar de andere dagen waren zoo blank en blind, blind en blank schemerniets geworden. Ook al kwamen de kinderen geregeld eens aan, ze wist niet meer, dat ze waren gekomen... Alleen op den Zondag miste zij ze: als ze niet allen, die zij nog in hare gedachte had, verzameld

zag in hare te groote en niet meer warm te stoken kamers, begon te treuren het verwijt in haar hart en knikte welwetend haar hoofd tegen de treurige dingen des ouderdoms...(VWLC 20, p. 226)

Hertaalde versie:

Het sneeuwde met grote vlokken.

Na al die donkere dagen vielen er nu al dagenlang grote vlokken neer op de stad. Alles werd onder een dikke laag wit bedolven, zodat het leek of de contouren van de huizen vervaagden. Voor de oude vrouw sleepten de witte dagen zich eentonig voort van zondag tot zondag. Alleen de zondag gaf haar nog een glimp van licht, ook al wist ze naderhand niet meer of de kinderen waren gekomen of niet.

De praktijk beoordeeld

Wat houdt hertalen van werk van Couperus in de praktijk in? We zien een aangepaste zinsbouw en woordkeus: dus kortere zinnen, geen ongewone inversies, minder bijvoeglijke naamwoorden, geen bijzondere nieuwvormingen, geen vreemde woorden of uitdrukkingen. Beletseltekens verdwijnen, beschrijvende passages worden ingekort of weggelaten.

In een interview zei Hans Keuning onder meer: 'In Couperus' tijd hadden mensen veel meer tijd en zo schreven ze ook. Wij zouden zeggen: wat een leeg bestaan. Heel veel informatie is overbodig. Ik comprimeer het tot wat er eigenlijk staat.'⁶ Deze uitspraak is veelzeggend. Als de hertaler het woord 'overbodig' gebruikt, impliceert hij dat we een roman lezen om informatie te verzamelen. Hij gaat hier voorbij aan het feit dat details van essentieel belang kunnen zijn voor het oproepen van sfeer, het tekenen van de karakters.

Verder zegt Keuning: 'Ik comprimeer het tot wat er eigenlijk staat.' Daarmee simplificeert hij zinnen tot min of meer zakelijke informatie-eenheden, grotendeels ontdaan van elementen die, ik herhaal het, voor sfeer, maar ook voor bijvoorbeeld ironie kunnen zorgen.

Een hertaler interpreteert en de lezer van een hertaling krijgt een subjectieve weergave van de oorspronkelijke tekst gepresenteerd. De inhoud, het verhaal, is van de schrijver gebleven, de presentatie daarvan is van de hertaler. Vorm en inhoud zijn niet één maar twee.

Ik vel nu een waardeoordeel dat grotendeels voortkomt uit gevoel, uit beleving: de hertaalde teksten komen vaak in de buurt van triviaalliteratuur, waar de oorspronkelijke tekst als 'literair' getypeerd kan worden. 'Stijl' is een essentieel element als het op het bepalen van niveau aankomt. Het is inderdaad de toon die - mede - de muziek maakt. Oorspronkelijke en hertaalde bladzijden Couperus verhouden zich tot elkaar als een vioolconcert van Brahms in het Concertgebouw tot keyboardmuziek op een Tiroler avond.

Ten slotte

Het is niet gemakkelijk een uitgesproken standpunt in te nemen over de wenselijkheid van hertalingen van werk van Couperus. Hertalingen maken zijn romans zonder twijfel gemakkelijker leesbaar, en dus toegankelijker voor

jongere lezers. Hertalen kan dus helpen Couperus weer een generatie verder te brengen.

Maar er zijn kanttekeningen. Couperus hertalen betekent verlies aan sfeer, aan zeggingskracht, een onhoorbaar maken van het typische Couperustimbre. Bondig gezegd: een verarming van stijl.

Maar ook meer principieel kun je vragen stellen. Is een modernisering wat stijl en tempo betreft wel nodig? Moet niet juist nieuwsgierigheid naar het onbekende geprikkeld worden? Is het niet juist een uitdaging je te verplaatsen naar een andere tijd en de sfeer van die tijd te proeven? Een lezer wil opgenomen worden in het universum van de schrijver en dat lukt maar ten dele als de schrijver zijn intonatie ontnomen is. Is hertaling niet een uiting van verkeerd begrepen democratie, het toegeven aan kritiekloze drempelverlaging?

Het is niet te ontkennen dat jongere lezers steeds meer moeite hebben om Couperus te lezen. Als we principieel vasthouden aan de overtuiging dat het originele werk van Couperus onaantastbaar cultuurgoed is, dat geen ingrijpen duldt, is de kans reëel dat met het heengaan van de oudere generaties Couperus mee sterft. Om dat te voorkomen, kunnen hertalingen een redding zijn. Marita Mathijssen sprak ooit⁷ over ‘hertaling als enig redmiddel voor historische literatuur’, die noodgedwongen ‘een knieval voor de luie lezer’ betekent. Ik zeg het haar na.

Zo’n hertaling mag wat mij betreft nooit in plaats van de oorspronkelijke tekst komen; naast de hertaling dient de originele editie in omloop te blijven.

Ook Keuning zegt: ‘Als iemand door het lezen van mijn hertalingen nu ook het origineel wil lezen is mijn “missie” voltooid.’

Een alternatieve oplossing kan een geannoteerde editie zijn, waarin in onbruik geraakte woorden etc. in noten worden uitgelegd. Drie jaar geleden verscheen een dergelijke uitgave van Top Naeffs klassieke meisjesboek *Schoolidyllen*.⁸

Het voordeel van een geannoteerde uitgave is dat de oorspronkelijke tekst bewaard blijft en dat degene die geen behoefte heeft aan uitleg die annotaties kan overslaan.

Als er dan toch tot hertalen wordt overgegaan, dan dient dit subtiel en vakkundig te gebeuren, opdat de sfeer en zeggingskracht van de oorspronkelijke stijl niet verloren gaan.

Dat vereist deskundigheid. Ik kan mij voorstellen dat naast studies die zich richten op het vertalen van teksten er een opleiding ‘hertalen’ wordt ontwikkeld, die een instrumentarium opstelt waarmee toekomstige hertalers, met beleid, gevoel en inzicht – en vooral met grondige kennis van en respect voor het originele werk – tot een hertaalde versie komen waarin de stem van de schrijver indringend hoorbaar blijft.

Valt het tij te keren voor snel verouderende oudere literatuur? Het onderwijs kan – en moet – hier een essentiële rol in spelen. Lange tijd is het taalonderwijs in Nederland behandeld als een stiefkind in een gezin met zes halfbroertjes. In het basisonderwijs werd grammatica veelal lastig gevonden en dus minder intensief behandeld. In het voortgezet onderwijs arriveerden leerlingen met een achterstand die nooit meer helemaal weggewerkt kon worden.

Aansluiten op de belevingswereld van de leerling is al langere tijd een idealistisch adagium in de onderwijswereld. Daar is in wezen niets tegen - als je als docent de belevingswereld van je leerlingen uit het oog verliest of ontkent, slaat je verhaal als een squashbal terug tegen een muur van onbegrip en desinteresse. Aansluiten op is echter iets anders dan bevestigen van of, gevaarlijker, dalen tot. Onderwijs dient jonge mensen te confronteren met wat ze nog niet weten, ze dat eigen te laten maken, ze daar nieuwsgierig naar te laten zijn, ze daar inzicht in te geven. Dat bereik je niet door alles wat 'moeilijk' en 'vreemd' voor ze is, niet meer aan te reiken. Ik hoorde laatst een collega zeggen dat je met het dagboek van Anne Frank in de onderbouw toch eigenlijk niet meer kon aankomen 'omdat de leerlingen de taal zo lastig vinden'. Daar gaat het mis. Een knieval van de docent voor het vermeende niveau van de leerling. De docent die daalt in plaats van de leerling die klimt, om maar met Bordewijk te spreken. De leerling wordt 'beschermd' tegen boeken met een wat ander taalgebruik dan het zijne. Iedere nieuwsgierigheid naar het onbekende, iedere bereidwilligheid ook zich in iets moeilijkers te verdiepen, wordt zo in de kiem gesmoord. Wat kun je dan enkele jaren later nog verwachten?

Literatuur lezen kost moeite en is iets anders dan 'leuk lekker weg lezen'. Breng leerlingen al vroeg in aanraking met oudere teksten en probeer ze de taalschoonheid daarvan te laten ervaren. Laat ze zien dat 'een schitterend vuurwerk' iets anders is dan 'een vuurwerk dat schittert'. Laat ze ervaren dat literatuur genieten meer is dan op verhaalniveau lezen. Kweek belangstelling en respect voor het verleden, juist in een tijd waarin de opgewonden waan van de dag regeert. Zorg voor een breed referentiekader, ouderwets gezegd: een stevige algemene ontwikkeling. Ontken de tijdgeest niet, maar laat zien dat er ook vóór het jaar 2000 al mensen leefden die dachten, voelden, verlangden, beminden en wanhoopten. Mensen als Eline Vere, Otto van Oudijck en Constance van Lowe. Reduceer de literatuur in het onderwijs niet tot iets vrijblijvends. Héél misschien maakt dat in de toekomst een artikel over het al dan niet hertalen van Couperus wel overbodig.



Karikatuur van Cornelis Veth, 1920. Couperus had geschreven dat hij een andere keer een échte nachtwandeling zou ondernemen 'als ik een flanellen hemd, een roode das en een pet tot mijn dispositie zou hebben.'

Bijlage

Met Couperus op de Zeedijk¹

Ewoud Sanders

Louis Couperus hield van chique taal, maar kon hij ook genieten van platte volkstaal? Ja, en daar hebben we een goede bron voor. Op 27 april 1915 gaf Louis Couperus een lezing in Amsterdam. ‘Voor den smallen wand van de zaal’, schreef de *NRC*, ‘omringd door vitrines gevuld met Oostersche preciosa en zacht lichtende faïence, geleund op een zuilvormige piedestal, met een lagen trumeau naast zich, waarop mevrouw Couperus een paar bloemen neerlegde, stond de dichter tegenover de geheel gevulde zaal.’²

Een van de toehoorders was de Amsterdamse schrijver Israël Querido. Die had indertijd veel succes met enkele romans waarin hij het volksleven en criminele milieu in de Jordaan en op de Zeedijk beschreef. Couperus, een bewonderaar van Querido, had die boeken gelezen. Hij zei dat hij ‘rilde van het milieu’³ dat Querido beschreef, maar vroeg Querido desalniettemin om hem rond te leiden over de Zeedijk en de aanpalende straten.

Querido beschreef die wandeling later in *Mijn zwerftochten door Jordaan en donker Amsterdam*.⁴ Couperus en Querido, zo lezen we, liepen nog maar net over het Oudezijds Kolkje toen ze ‘een stelletje nobelgajes’ tegenkwamen – souteneurs, dieven en oplichters. Een daarvan was een goede bekende van Querido, die ter voorbereiding van zijn romans een paar jaar in de Jordaan had gewoond. Querido beschrijft de conversatie die hij, in aanwezigheid van de verfinde Couperus, met deze onderwereldfiguur voerde.

‘Schok je een rondje?’, begon de man. ‘Noppes’, antwoordde Querido, ‘ik heb geen brass’ (kleingeld). ‘Maak geen jen’, antwoordde de onderwereldjongen. ‘Kom, ’n hassebassie of ik zeen je op je schiebaart’ (lees: kom, een borrel, of ik sla je op je gezicht).

Na dit gesprekje lopen Querido, Couperus en de pooier een kelderkroeg in. ‘Louis Couperus genoot van zijn levendige schimpkraacht en zijn guitige taal’, schrijft Querido. ‘Toch moest ik alles voor hem vertalen, want hij verstond van het overgroote deel geen woord.’⁵

Ook F.L. Bastet, de biograaf van Couperus, beschrijft Couperus’ bezoek aan de Zeedijk. Het was een vrijdagavond en Querido had een zakkenroller en inbreker meegenomen, een zekere Willem. Couperus vond de Zeedijk tegenvallen, want er werd niet geknokt en ze zagen er geen ‘kleurig zwelggenot’. Ze bezochten de Wallen en de buurt rond de Oude Kerk. Tenslotte schiep Couperus er ‘een bijzonder genoeg’ in, aldus Bastet, ‘zich door Willem de zak te laten rollen. Een fraaie zilveren munt mocht de goede boef behouden.’⁶

Couperus las de besprekingen van zijn Amsterdamse lezing. Hij vond ze benepen omdat ze meer aandacht besteedden aan zijn verschijning dan aan zijn werk. Iemand had geschreven: 'Hij drinkt niet! Hoe kunt ge zeggen dat hij drinkt, hij nipt. Hij snuit niet, hoe kunt ge zeggen dat hij snuit, hij golft met zijn neusdoek tegen zijn gelaat aan.'⁷

Couperus reageerde in de Haagse krant *Het Vaderland*: 'Het is waar, ik beken nú, dat ik beter hadde gedaan mij flink, als een echte jongen van de Digue-de-Mer [Zeedijk, ES], op het podium mij toe bedacht, één vinger tegen het éene neusgat te leggen en dan door het andere een forschen straal de zaal in te blazen: ik ben nú overtuigd, dat dit grootsteedscher zoû gestaan hebben. Ook hadde het van metropoolschere manieren getuigd tusschen elke drie regels voordracht een schuimende pot bier naar binnen te slaan.'⁸

Een dandy die zijn neus leegspuit, het is een beeld dat me voor Couperus inneemt.

Noten

Woord vooraf

- 1 Louis Couperus, *Korte arabesken*. Volledige Werken Louis Couperus deel 29. Utrecht/Antwerpen 1990, p. 128. Naar deze editie wordt in dit cahier verwezen als: VWLC.

Inleiding

1. Louis Couperus, *De boeken der kleine zielen* I en II. Volledige Werken Louis Couperus deel 19. Amsterdam/Antwerpen 1996, p. 274. Naar deze editie wordt verwezen als VWLC.
2. Voorbeeld uit *Iskander*, ontleend aan G.S. Overdiep, 'Inversie in Couperus' *Iskander*'. In: *Onze Taaltuin* 1 (1932-3), p. 3-8.
3. M.C. van den Toorn, 'Enige stijlverschijnselen bij Louis Couperus'. In: *De Nieuwe Taalgids* 51 (1958), p. 313, noot 1.
4. e-ANS: <http://ans.ruhosting.nl/e-ans/>.
5. M.C. van den Toorn, 'Enige stijlverschijnselen bij Louis Couperus', p. 312.
6. H. Schultink, 'Produktiviteit als morfologisch fenomeen'. In: *Forum der Letteren* 2 (1961), p. 116.
7. WNT, te raadplegen via <http://gtb.inl.nl/>. Het WNT is gestart één jaar na de geboorte van Couperus, in 1864 dus, en voltooid in 1998. Het beschrijft de Nederlandse woordenschat van de zestiende tot en met het derde kwart van de 20e eeuw.
8. Marita Mathijssen: 'Een knieval voor de luie lezer? Hertaling als enig redmiddel voor historische literatuur.' In: *Nederlandse letterkunde* 8 (2003), p. 125.
9. Frank Jansen, 'Moeten de Nederlandse klassiekers hertaald worden?'. In: *Onze Taal* 76 (2007), p. 175 en 211.

De kunstmatige spreektaal van Louis Couperus

1. Louis Couperus, *De berg van licht*. Volledige Werken Louis Couperus deel 24. Amsterdam/Antwerpen 1993, p. 36. Naar deze editie wordt verder verwezen als: VWLC.
2. Menno Voskuil, 'Verrassend schoone, betooverende taalmuziek. Contemporaine reacties op de poëzie van Louis Couperus' In: *Arabesken* 34 (2009), p. 22-26.
3. Maarten van Toorn, 'Enige stijlverschijnselen bij Louis Couperus', in: *De Nieuwe Taalgids* 51 (1958), p. 312-322.
4. G.S. Overdiep, 'Inversie in Couperus' *Iskander*'. In: *Onze Taaltuin* 1 (1932-1933), p. 3-8.
5. Marcel Janssens, 'Over woordvolgorde bij Louis Couperus'. In: *Verslagen en Handelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse taal- en letterkunde* (nieuwe reeks, 1992), p. 153-162.
6. Marc van Oostendorp, 'Trilintelen met Couperus', *Onze Taal* 66 (1997), nr. 12, p. 325-327.
7. Han Peek, 'De woordkunst van Louis Couperus in *De berg van licht*'. In: *Arabesken* 18 (2001), p. 26-31.

Decadentisme en woordkunst. Louis Couperus versus Gabriele D'Annunzio

1. Louis Couperus, 'De lof der luiheid'. In: *Van en over mijzelf en anderen*. Volledige werken Louis Couperus. Utrecht/Antwerpen 1987, deel 27, p. 62-86, citaat: p. 74-75. Het feuilleton werd voor het eerst gepubliceerd in het letterkundig maandschrift *Groot-Nederland* in februari 1910. Ontleend aan: Caroline de Westenholz, "'Bacciamo la terra!'" Louis Couperus, Eleonora Duse en Gabriele D'Annunzio'. In: *Arabesken*. Tijdschrift van het Louis Couperus Genootschap 16 (2008), nr. 31, p. 29-41; p. 34.
2. Ton Anbeek besteedt uitgebreid aandacht aan de definitie van het naturalisme in: *De naturalistische roman in Nederland*, Amsterdam 1982, pp. 7-10 en passim.

3. De auteur is zich ervan bewust dat de complexe verhouding tussen het naturalisme en het moeilijk te definiëren decadentisme niet in een paar zinnen kan worden samengevat. Zie voor een overzicht van de 19de-eeuwse stromingen en het probleem van de afbakening bijvoorbeeld: Jaap Goedegebuure, *Decadentie en literatuur*. Amsterdam 1987, p. 12-35; over de verhouding tussen decadentisme en naturalisme: J. Goedegebuure, 'Decadentisme in Nederland'. In: Christiaan Ruppert en Gerard Steen (red.), *Decadentie*. Utrecht 1985, p. 70-85 (opgenomen in Goedegebuure 1987, waarbij de hier relevante passage echter is gewijzigd); over het decadentisme: Jaap Goedegebuure, 'Joris-Karl Huysmans en Arij Prins'. In: *Spiegel der letteren* 16 (1974), p. 187-213, noot 4, en: Maarten van Buuren, 'Décadence als begrip'. In: Ruppert en Steen 1985, p. 40-48.
4. Zie hierover bijvoorbeeld: 'Coup d'oeil sur la situation de la langue littéraire autour du 1880', 'Impressionisme et écriture artiste' en 'Matériel grammatical et écriture artiste'. In: Marcel Cressot, *La phrase et le vocabulaire de Huysmans*. Parijs 1938, p. 3-71, en: Jan Kamerbeek, 'Style de décadence. Généalogie d'une formule'. In: *Revue de littérature comparée* 39 (1965), p. 268-286
5. Als belangrijkste biografie van de auteur geldt nog altijd: Robert Baldick, *The Life of J.-K. Huysmans*. Oxford 1955, in 2006 met voorwoord en annotaties heruitgegeven door Brendan King.
6. Cressot 1938; Baldick 2006, p. 61-74 en 481-482.
7. Tot de stroming rekent men naast Couperus en Van Deyssel meestal Jacob Israël de Haan (1881-1924), J.L. Gregory (Jan Lodewijk Pierson Jr., 1983-1979) en Eduard Verman (1901-1946); zie: Johan Diederik Frederik van Halsema, *Te zoeken in deze angstige eeuw. Sporen van décadence-voorstellingen in de Nederlandse letterkunde aan het einde van de negentiende eeuw*. Groningen 1994. Luc Dirixx concludeerde in zijn proefschrift uit 1993 dat Couperus geen echte 'decadent' was, hij miste bij hem bijvoorbeeld de typerende haat tegen de bourgeoisie en het nihilistische wereldbeeld; Luc Dirixx, *Louis Couperus en het decadentisme*. Gent 1993, p. 502-504.
8. Jaak Fontier e.a., *Realisme en naturalisme*. Nijmegen en Brugge 1979, passim; Goedegebuure 1987, p. 56-71.
9. Goedegebuure 1987, p. 91; Peek 2006.
10. Marc van Oostendorp, 'De verkleining door Couperus'. Bedoeld voor: idem, *Tongval. Hoe klinken Nederlanders?* Amsterdam 1996, maar daar niet in opgenomen; online gepubliceerd op www.vanoostendorp.nl; idem, 'Trilintelen met Couperus'. In: *Onze Taal* 66 (1997), p. 325-327.
11. Hans Joachim Störig, *Taal. Het grote avontuur. Nederlandse bewerking door Jan Vromans*. Utrecht 1988, p. 111-112.
12. Van Oostendorp 1996; idem, 1997.
13. Zie: H.T.M. van Vliet, 'Algemene verantwoording' (tweede, herziene versie). In: deel 50 Volledige Werken Louis Couperus. Amsterdam/Antwerpen 1996, p. 464 en noot 165.
14. Idem, p. 449-452.
15. Gerard C. Molewijk, *Spellingverandering van zin naar onzin (1200-heden)*. Den Haag 1992.
16. Goedegebuure 1987, p. 86; Gerrit Siebe Overdiep, 'Inversie in Couperus' Iskander'. In: *Onze Taaltuin* 1 (1932-'33), p. 3-8.
17. Maarten Cornelis van den Toorn, 'Enige stijlverschijnselen bij Louis Couperus'. In: *De Nieuwe Taalgids* 51 (1958), p. 312-322.
18. Karel Reijnders, 'Couperus verkennen; barbarismen en impressionisme'. *De Nieuwe Taalgids* 53 (1960), p. 10-20.
19. Karel Reijnders, 'De taal'. In: idem, *Couperus bij Van Deyssel. Een chronische konfrontatie in beschouwingen, brieven en notities*. Amsterdam 1968, p. 491-513; idem, 'Couperus' Van oude mensen, een stilistische benadering. Problemen en voorlopige verkenningen'. In: idem, *Onder dekmantel van etiket*. Amsterdam 1972, p. 41-52.

20. Spelling bij Reijnders; *Van Dale Handwoordenboek* 1994: *atomiseren*.
21. Reijnders 1960, 1968 en 1972. Zie over de parallel tussen het taalgebruik van de 19de-eeuwse schrijvers en de impressionistische schilderkunst ook: G. Loesch, *Die impressionistische Syntax der Goncourt*. Nürnberg 1919; Luise Thon, *Die Sprache des deutschen Impressionismus*. München 1928.
22. Goedegebuure 1987, p. 86.
23. Van den Toorn 1958; Van Vliet 1996, p. 452-453.
24. Martha Hendrika Eliassen-De Kat, 'Nog eens stijlverschijnselen bij Louis Couperus'. In: *De Nieuwe Taalgids* 65 (1972), p. 287-302.
25. Han Peek, 'De woordkunst van Louis Couperus in 'De berg van licht''. In: *Arabesken* 9 (2001), nr. 18, p. 26-31 (reactie op Van Oostendorp 1997); later breidde hij zijn analyse uit naar elf romans (Peek 2006).
26. Reijnders 1968, p. 511; idem, 'Couperus gezien door Van Deyssel'. In: Reijnders 1972, p. 53-67.
27. In eerste instantie in afleveringen verschenen in *De Nieuwe Gids*, eerste handelseditie: 1913. Na een eerste naturalistische fase schreef ook Prins een aantal decadentistische werken.
28. Ontleend aan Van Oostendorp 1996.
29. John Woodhouse, *Gabriele D'Annunzio. Defiant archangel*. Oxford 1998; G.B. Guerri, *D'Annunzio. L'amante guerriero*. Milaan 2008.
30. Als zodanig nog steeds te bezoeken, zie: www.vittoriale.it.
31. Veel van deze vanaf ca. 1880 ontstane verhalen zijn gebundeld in *Le novelle della Pescara* (1902). Zie over *La figlia di Iorio*: Woodhouse 1998, p. 212-213.
32. Zie over het begrip decadentisme in Italië: Van Buuren 1985, p. 43-44.
33. Woodhouse 1998, p. 79-85.
34. Wilhelm Theodor Elwert, 'La crisi del linguaggio poetico italiano nell'Ottocento'. In: idem, *Saggi di letteratura italiana*. Wiesbaden 1970, p. 100-145; Woodhouse 1998, p. 32-33 en 120; specifiek over de passage met de pelgrimstocht: Erik Löffler, 'Couperus en D'Annunzio. Een kleine stilistische vergelijking'. In: *Arabesken. Tijdschrift van het Louis Couperus Genootschap* 9 (2001), nr. 17, p. 30-35.
35. Guido Baldi, *Le ambiguità della "decadenza"*. Napels 2008; Woodhouse 1998, p. 29, 159-160, 169, 188 en 246-247.
36. Mario Praz, 'D'Annunzio e "l'amor sensuale della parola"'. In: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milaan en Rome 1930, p. 423-489. Het hoofdstuk gaat terug op de doctoraalscriptie van de auteur uit 1920.
37. Antonius Haakman, 'Verantwoording'. In: M. Praz, *Lust dood en duivel in de literatuur van de Romantiek*. Amsterdam 1990, p. 507-508.
38. Zie over D'Annunzio's 'ontleningen' ook Woodhouse 1998, p. 18-19, 112-113, 152-153, 159 en 278-279.
39. Bruno Migliorini, 'Gabriele d'Annunzio e la lingua italiana'. In: Jolanda de Blasi (red.), *Gabriele d'Annunzio*. Florence 1939, p. 183-201; met correcties en aanvullingen opgenomen in: idem, *Saggi sulla lingua del Novecento*. Florence 1963, p. 293-323. Zie ook het op Praz en Migliorini gebaseerde artikel van A. Pagliaro, 'Il linguaggio poetico di Gabriele D'Annunzio'. In: *Filologia e letteratura* 9 (1963), p. 337-360.
40. *Faville del maglio I*. Milaan 1924; Migliorini 1963, p. 305-307.
41. Migliorini 1963, p. 315. In 1910 meldde D'Annunzio zelf in een interview dat *Forse che sí forse che* no er meer dan tweeduizend zou bevatten; Woodhouse 1998, p. 247.
42. Störig 1988, p. 111; zie over verschillende aspecten van woordvorming in het Italiaans: Bruno Migliorini, *Saggi sulla lingua del Novecento*. Florence 1963.

43. Praz 1930, p. 457-459. Het is veelal onmogelijk om vast te stellen of dit soort vormen door D'Annunzio zelf zijn bedacht dan wel ontleend aan oud Italiaans of aan een dialect.
44. D'Annunzio was niet de eerste die *Übermensch* in het Italiaans vertaalde, maar eerdere, minder gelukkige vertalingen als 'più che uomo' en 'oltreuomo' raakten snel in vergetelheid; Migliorini 1963, p. 72-78 en 299. Het Nietzscheaanse begrip *Übermensch* verschilt overigens wezenlijk van de invulling die de futuristen aan de *superuomo* gaven; over deze kwestie is al veel gepubliceerd waardoor zij hier verder buiten beschouwing wordt gelaten.
45. Migliorini wees erop dat het woord *velivolo* in bijvoeglijke vorm al voorkwam bij de Latijnse dichters; Migliorini 1963, p. 313-314.
46. Praz 1930, p. 443-444; Migliorini 1963, p. 303.
47. *Vocabolario Treccani*, www.treccani.it.
48. Woodhouse 1998, p. 44, noot 18.
49. Migliorini 1963, p. 301-302.
50. Migliorini 1963, p. 312 en 318. Het verbijzonderen van woorden door de klemtoon een lettergreep terug te plaatsen geldt in het Italiaans echter ook als kleinburgerlijk; Giovanni Aquilecchia, 'U e non-U nell'italiano parlato'. In: idem, *Schede di italianistica*. Turijn 1976, p. 313-330; p. 326.
51. Praz 1930, p. 439-440 en passim.
52. Praz 1930, p. 441-442, 462-473 en passim; Woodhouse 1998, p. 158.
53. Woodhouse 1998, p. 27 en 262-263.
54. Migliorini 1963, p. 304.
55. Praz 1930, p. 457 en 459-461; voorbeelden uit *Il notturno*. Een perifrasis is een 'retorische figuur die een begrip omschrijft door er eigenschappen, de omgeving, of de werking van op te geven' (*Van Dale Handwoordenboek* 1994); niet te verwarren met de *parafrase*.
56. Praz 1930, p. 458. Zie voor D'Annunzio's spel met betekenissen ook L. Sturma, 'L'oggetto il simbolo e il linguaggio in Gabriele D'Annunzio'. In: *Paragone. Letteratura* 29 (1978), nr. 336, p. 38-56.
57. Migliorini 1963, p. 295-297.
58. *Rarissima* is hier niet gebruikt in de huidige betekenis van 'zeer zeldzaam' maar in de vroegere van 'bijzonder, verijnd'.
59. Migliorini 1939; Benvenuto Aron Terracini, recensie van: Bruno Migliorini, 'Gabriele D'Annunzio e la lingua italiana'. In: *Vox Romanica* 5 (1940), p. 230-237; Migliorini 1963, p. 316; Alfredo Schiaffini, *Arte e linguaggio di Gabriele D'Annunzio*. Rome 1964, p. 14; Gian Luigi Beccaria, 'Figure ritmico-sintattiche della prosa dannunziana'. In: idem, *L'autonomia del significante, figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D'Annunzio*. Turijn 1975.
60. 'De aankomst van de vlucht op het grasveld, de voorzichtigheid bij het inzetten van de afdaling, het gluren naar de rivalen, de wiegende gang van de arrogante paren onder de prinselijke elegantie van hun kostbare mantels'.
61. Schiaffini 1964, p. 19 en passim.
62. 'Zeker, hoe meer iets dat door een man wordt bezeten bij anderen afgunst en begeerte opwekt, des te meer geniet deze man ervan en is hij trots'; zie ook Woodhouse 1998, p. 208.
63. Beccaria 1975.
64. R. Breugelmans, *Louis Couperus in den vreemde. 2e herziene en aangevulde druk*. Leiden 2008, p. 41-43.
65. De Westenholz 2008.
66. Giuseppe Lando Passerini, *Dizionario della prosa dannunziana* en idem, *Dizionario della poesia dannunziana*. Florence 1912, later samengevoegd tot: *Vocabolario dannunziano*. Florence 1928. Ook de auteurs stonden naslagwerken ter beschikking, zoals: Jacques Plowert, *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, Parijs 1888, een curieuze opsomming van neologismen.

67. Inleiding op *Il trionfo della morte*. Milaan 1894; Praz 1930, p. 449; Migliorini 1963, p. 305; Pagliaro 1963, p. 341; Woodhouse 1998, p. 118-119.
68. Praz 1930, p. 457-458. In *Il piacere* zegt de alwetende verteller over hoofdpersoon Andrea Sperelli als deze zijn best doet om een vrouw te veroveren: *Egli parlava con naturalezza quel linguaggio manierato*, 'Hij sprak die gemaniëerde taal op natuurlijke wijze'.
69. Een dergelijk elitebeeld sloot vermoedelijk aan bij de dromen van de in die tijd groeiende middenklasse. Ook intellectualistisch taalgebruik wordt in zowel Italië als Nederland in de eerste plaats met die maatschappelijke laag in verband gebracht, zie: Aquilecchia 1976, en: Agnies Pauw van Wieldrecht, *Het dialect van de adel*. Amsterdam 1991.
70. Denkkelijk appelleerde ook dit aan de geheime verlangens van een klasse die juist in die tijd een proces van 'beschaving' en verburgerlijking onderging, zie: Arnold Labrie, *Zuiverheid en decadentie. Over de grenzen van de burgerlijke cultuur in West-Europa 1870-1914*. Amsterdam 2001.
71. Voor het eerst verschenen in *Het Vaderland* van 27 januari 1912; Louis Couperus, 'De jonge held'. In: *Van en over mijzelf en anderen. Volledige werken Louis Couperus*. Amsterdam/Antwerpen 1989, deel 27, p. 215-220.
72. Woodhouse 1998, p. 240.
73. Dit geldt vooral voor zijn werk vanaf *Notturmo* (1916; definitieve versie: 1921); Woodhouse 1998, p. 94 en 300-301.
74. Hoogtepunt was wat dit betreft zijn 'Alcyone' uit 1904; Woodhouse 1998, p. 207-209.
75. Guido Vergani, 'Rinascete, un «marchio» di D'Annunzio'. In: *Corriere della Sera*, 2 oktober 2003, p. 55; Nicola Bottero en Massimo Travostino, *Il: diritto dei marchi d'impresa. Profili sostanziali, processuali e contabili*. Milanofiori Assago 2009, p. XVIII; A. Andreoli, *D'Annunzio innovatore*. Milaan 2000, passim.
76. Onder het in de Italiaanse pers nog veel gebruikte begrip *dannunzianesimo* wordt veel meer verstaan dan alleen zijn taal. Het staat voor D'Annunzio's levenswijze en politieke optreden en het daaraan ten grondslag liggende mensbeeld, in het Italiaans omschreven met termen als *estetizzante*, *narcisistico*, *edonistico*, *immorale*, en (alweer een *dannunzianesimo*): *superuomistico*.

Een schitterend vuurwerk of een vuurwerk dat schittert?

Louis Couperus in hertaling

1. Volledig Werken Louis Couperus, deel 18, p. 7. Deze editie wordt verder aangeduid als VWLC.
2. <http://www.scholieren.com/boekverslag/69020>.
3. Émilie Bevers, Malaika Elvers en Yasemin Glasgow, leerlingen van het Gymnasium Haganum, eind-examenjaar 2013.
4. Meer informatie: <http://oorkracht8.nl/2013/05/21/sylvia-poorta-leest-de-stille-kracht/>.
5. Hans Keuning publiceert zijn hertalingen op <http://www.gratisboeken.net/>.
6. *Dagblad van het Noorden*, 18-8-2012.
7. Marita Mathijssen, 'Een knieval voor de luie lezer? Hertaling als enig redmiddel voor historische literatuur'. In: *Nederlandse Letterkunde* 8 (2003) 2, p. 116-129.
8. Top Naeff, *Schoolidyllen*. [voorw. en noten: Kalien Blonden]. Haarlem, Gottmer Uitgevers Groep, 2010.

Couperus op de Zeedijk

1. Deze tekst is eerder verschenen in de rubriek Woordhoek, *NRC Handelsblad*, 1 juli 2013.
2. Zoals geciteerd in F.L. Bastet, *Een zuil in de mist*. Amsterdam 1980, p. 134. Ook in Frédéric Bastet, *Louis Couperus. Een biografie*. Amsterdam 1987, p. 486.
3. Is. Querido, *Mijn zuwerftochten door Jordaan en donker Amsterdam*. Amsterdam 1931, p. 79.

4. Querido beschrijft de wandeling met Couperus op p. 132-133. Het oorspronkelijke stuk dateert uit 1924.
5. Querido, 1931, p. 133.
6. Frédéric Bastet, *Louis Couperus. Een biografie*. Amsterdam 1987, p. 487.
7. Zoals geciteerd door Bastet, idem, p. 486.
8. Idem, p. 487.

Afbeeldingen

Omslag	Louis Couperus leest voor uit eigen werk in Kunstzaal Kleykamp te Den Haag, maart 1923. Fotograaf onbekend. Collectie Nationaal Archief / Spaarnestad Photo / <i>Het Leven</i> , 1923.
Titelpagina	De eerste pagina van het manuscript van <i>De stille kracht</i> , 1899. Collectie Letterkundig Museum, Den Haag.
p. 6	Ariane van Santen, Marc van Oostendorp, Erik Löffler en Gé Vaartjes, tijdens het symposium. Foto's: Peter Hoffman.
p. 8	Petra Teunissen-Nijse, voorzitter van het Louis Couperus Genootschap, opent het symposium. Foto: Peter Hoffman.
p. 11	Programma zoals uitgedeeld op het symposium.
p. 16	Het begin van <i>De stille kracht</i> werd op het symposium in gebarentaal voorgedragen door Tony Bloem. Stills uit een registratie van Peter Hoffman.
p. 18	Illustratie van B. Reith. uit <i>Psyche</i> . 13e druk (samen met <i>Fidessa</i>), L.J. Veen, Wageningen 1974, p. 35. In deze uitgave zonder onderschrift. De eerste editie van <i>Psyche</i> met platen van B. Reith (1927) had wel onderschriften. In dit geval: 'Heel ver scheen het een wolk, maar dichterbij werd het een paard.'
p. 22-23	Artikel over Couperus' lezing in Groningen op 28 mei 1915. Jaap Kunst, 'Couperus in Groningen'. In: <i>Vrije Arbeid</i> (1915) jrg.1, nr. 8. Naar een foto uit: <i>Amice. Brieven van Louis Couperus aan zijn uitgever</i> . Uitgegeven door Frédéric Bastet. 's-Gravenhage 1977, p. 213.
p. 28	Foto: archieven Vittoriale. Uit: Electa Art Guide, <i>The Vittoriale</i> , Milaan 1996, p. 6.
p. 40	Twee stills uit de dvd <i>Van oude mensen, de dingen die voorbij gaan</i> . In 2006 heeft regisseur Walter van der Kamp de tv-serie opnieuw gemonteerd voor de dvd-versie.
p. 52	Collectie Letterkundig Museum, Den Haag.

Eerder verschenen Cahiers

In 1995 verscheen het eerste Couperus Cahier als begin van een reeks essays en wetenschappelijke publicaties. Ieder cahier belicht uitvoerig en diepgravend een bepaald aspect van het werk van Louis Couperus. De Couperus Cahiers staan onder redactie van Marianne Hezemans (eindredactie), Maarten Klein, Hans Kreuzen en Petra Teunissen-Nijse.

Couperus Cahier I (1995)	Jeannette E. Koch, <i>Zingende lijnen, gebeeldhouwde impressies. Louis Couperus 'Reisimpressies' (1894)</i> [niet meer leverbaar]
Couperus Cahier II (1996)	Bas Heijne, <i>Angst en schoonheid. Over Louis Couperus en Indië</i>
Couperus Cahier III (1996)	Caroline de Westenholz, <i>Een witte stad van weelde. Louis Couperus en Nice (1900-1910)</i> [niet meer leverbaar]
Couperus Cahier IV (1998)	Maarten Klein, <i>'Wist een mensch ooit iets...' Van oude mensen in nieuw licht</i>
Couperus Cahier V (2000)	Feico Hoekstra, <i>Een tempel voor de ziel. Over Pier Pander en Louis Couperus</i> [niet meer leverbaar]
Couperus Cahier VI (2001)	Manfred Horstmanshoff, <i>'En ik verheugde mij om de rijzende zon'. Een gladiatorenverhaal van Louis Couperus</i> [niet meer leverbaar]
Couperus Cahier VII (2002)	Ineke Sluiter, <i>Hoogmoed en Ironie: Couperus' Xerxes</i> [niet meer leverbaar]
Couperus Cahier VIII (2003)	Karin Peterson, <i>Generaties rond Couperus. Genootschappen 1928-2003</i>
Couperus Cahier IX (2005)	Piet Kralt, <i>De goden, de schoonheid en het ogenblik. God en de mens in het werk van Louis Couperus</i>
Couperus Cahier X (2006)	Martijn Icks, <i>Heliogabalus: geschiedenis, droom en nachtmerrie. Historische achtergronden bij De berg van licht</i>
Couperus Cahier XI (2010)	Maarten van Buuren, <i>Drie fatale vrouwen in het fin de siècle, Emma Bovary, Anna Karenina, Eline Vere</i>
Couperus Cahier XII (2010)	Anne Marie Musschoot, <i>Een 'vreemde' vriendschap. Cyriel Buysse en Louis Couperus</i>
Couperus Cahier XIII (2012)	Elsbeth Etty, <i>Het bloed van de barones. Seksueel geweld in Langs lijnen van geleidelijkheid</i>

U kunt de reeds verschenen Cahiers bestellen voor 12,50 euro per aflevering door overmaking van het bedrag op bankrekening NL10 INGB 0000 6003 67 van het Louis Couperus Genootschap te Den Haag, onder vermelding van het gewenste nummer. Buitenlandse donateurs kunnen het bedrag (in Eurolanden kosteloos) overmaken op genoemde rekening onder vermelding van BIC: INGBNL2A. Vergeet niet ook uw volledige naam en adres op de overschrijving te vermelden.

Abonnementen

Cahier-abonnees ontvangen 20% korting en krijgen automatisch een factuur toegestuurd. Wilt u ook Cahier-abonnee worden? Maak dan 10 euro over op bankrekening NL10 INGB 0000 6003 67 onder vermelding van 'nieuwe Cahier-abonnee'. Alle vermelde bedragen zijn inclusief verzendkosten.



*Uitgegeven in 2014 door
Stichting Louis Couperus Genootschap
Postbus 11637
2502 AP Den Haag*



Colofon

Redactie Couperus Cahiers:
Marianne Hezemans (eindredactie)
Maarten Klein
Hans Kreuzen
Petra Teunissen-Nijsse
Vormgeving: Pim Oxener, Boskoop
Druk: Twigt Grafimedia, Waddinxveen



Foto omslag: Louis Couperus,
Nationaal Archief / Spaarnestad Photo / *Het Leven*, 1923



Van dit Cahier verschenen 600 genummerde exemplaren

Dit is nummer:

De taal van Couperus

‘[...] hoe innig dierbaar mijn taal mij is – de rijkste, de heerlijkste, die ik ken – [...]’ schreef Couperus in 1909.

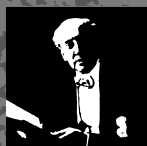
Die taal van Couperus was het onderwerp van het symposium op 23 mei 2013 ter gelegenheid van zijn 150ste geboortedag. Voor dit cahier zijn drie van de toen gehouden lezingen tot artikel bewerkt. In haar inleiding voorziet Ariane van Santen, dagvoorzitter, deze teksten van een taalkundige achtergrond. Marc van Oostendorp legt in zijn artikel uit dat het proza van Couperus in de eerste plaats geschreven lijkt voor het oor. Erik Löffler vergelijkt de woordkunst van Couperus met die van D’Annunzio en ziet in hun taalspel duidelijk overeenkomsten. Moet het werk van Couperus hertaald worden? Dat is de vraag die Gé Vaartjes zich stelt. En zo ja, hoe moet zo’n hertaling er dan uitzien?

Als toegift is de column van Ewoud Sanders ‘Met Couperus op de Zeedijk’ opgenomen.

Ariane van Santen, taalkundige, wetenschappelijk medewerker/universitair docent Nederlandse taalkunde aan de Universiteit Leiden.

Marc van Oostendorp, taalkundige, senior-onderzoeker op het Meertens Instituut en hoogleraar Fonologische Micro-variatie aan de Universiteit Leiden. Op *Neder-L*, het elektronisch tijdschrift voor neerlandistiek, schrijft hij bijna dagelijks een column. In 2013 verscheen zijn boek *Heb je nou je zin!* Erik Löffler, kunsthistoricus, conservator oude teken- en prentkunst bij het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag.

Gé Vaartjes, neerlandicus, biograaf van Herman de Man, Top Naeff en Godfried Bomans. Leraar Nederlands aan het Gymnasium Haganum.



**Louis
Couperus
Genootschap**

Postbus 11637 • 2502 AP Den Haag
www.louiscouperus.nl