



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Het paviljoen van porselein : Nederlandse literaire chinoiserie en het westerse beeld van China (1250-2007)

Pos, A.

Citation

Pos, A. (2008, June 24). *Het paviljoen van porselein : Nederlandse literaire chinoiserie en het westerse beeld van China (1250-2007)*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/12985>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/12985>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

5. CHINA IN NEDERLAND (1900-1945)

5.1. KENNISMAKING

De Nederlandse sinologie was in de tweede helft van de negentiende eeuw tot grote hoogten gestegen, dankzij belangrijk werk van Schlegel en J.J.M. de Groot (1854-1921). Hun studie richtte zich vooral op onderwerpen die verband hielden met de koloniale belangen in Nederlands-Indië en, vanwege de herkomst van de meeste Chinese immigranten in de Archipel, op de Zuid-Chinese provincies Guangdong en Fujian. De Groot publiceerde baanbrekende studies als *Het Kongsuwezen van Borneo, eene verhandeling over den grondslag en den aard der Chineesche politieke vereenigingen in de koloniën* (1885) en zijn onvoltooid gebleven levenswerk *The Religious System of China* (6 delen verschenen, 1892-1910). In 1891 werd De Groot benoemd tot hoogleraar in de etnologie en in 1903 volgde hij Schlegel op als hoogleraar sinologie.

De beperkingen van het door de koloniale belangen afgebakende onderzoeksgebied kwamen op onaangename wijze aan het licht toen de Chinese minister Li Hongzhang in 1896 een bezoek bracht aan Den Haag. Schlegel bleek niet in staat met deze noordchinees te praten omdat hij alleen de zuidelijke dialecten beheerste. Zijn leerling Henri Borel (1869-1933) gebruikte het voorval als aanleiding om zijn grieven tegen de beperkingen van de Nederlandse sinologie te uiten. Hij pleitte voor onderzoek gericht op het contemporaine China. ‘Het opdelven en uitgeven van oeroude folklore, en het aan de kaak stellen van spookselen, en duivelen en weerwolven en heksen’, waarmee De Groot zich bezighield, was niet van deze tijd. Zijn kritiek kwam hard aan en nadat De Groot in 1912 een leerstoel in Berlijn had aanvaard, slaagde men er niet in een opvolger aan te wijzen. ‘’t Is zo jammer dat Borel de sinologie in Holland totaal in discrediet heeft gebracht’, verzuchtte De Groot tegen een kansloze professoraatskandidaat.⁴³⁰

Al had Borel in zijn bevlogenheid misschien te negatief over het werk van zijn leermeesters geoordeeld, hij deed er zelf alles aan om verandering in de zaak te brengen. In een lange reeks artikelen en boeken schreef hij over de toenmalige toestand der Chinezen in Nederlands-Indië en China en voorspelde hij grote veranderingen, waaronder de val van het keizerrijk. In verhalen, reisimpressies, krantenartikelen populair-wetenschappelijke studies en essays belichtte hij de

denkwereld van Confucius en Laozi, de Chinese cultuur en mentaliteit en gaf hij blijk van een grote verbondenheid met het land en zijn bewoners. Borel was met enkele romans een populair auteur geworden en ook zijn boeken over China vonden een groot publiek.⁴³¹ Ze vestigden Borels reputatie als Nederlands Chinakenner bij uitstek en werden in korte tijd enkele malen herdrukt. Ook in het buitenland werd Borels werk zeer gewaardeerd, getuige vertalingen in het Engels, Duits en Frans.

Als schrijver valt Borel te plaatsen in de populaire verwaterd-naturalistische golf die rond de eeuwwisseling opkwam. Hij was beïnvloed door het taalgebruik van de Tachtigers en schreef daardoor in een enigszins verheven, gekunstelde stijl. Zijn werk over China heeft een didactische toon en behandelt juist die zaken die in het westen tot de verbeelding spraken: bedelaars, mandarijnen, filosofen, rituelen, goden, tempels, toneel. Borels verdienste was dat hij deze sprookjesverschijnselen met kennis van zaken van het al te mysterieuze ontteed en in zijn verhalen de Chinees als mens van vlees en bloed ten tonele voerde. Zijn verheven stijl en het ontzag waarmee hij over de oude wijsheid die zelfs de vieste bedelaar waardigheid verschafte schreef, legde echter een waas van onwerkelijkheid over zijn proza.

Borel schreef niet altijd verheerlijkend over China en de Chinezen. Tijdens zijn werk als koloniaal ambtenaar en gerechtstolk in China en Nederlands-Indië was hij voldoende geconfronteerd met de listigheid en kwade bedoelingen die achter de schone schijn van de Chinese voorkomendheid schuil konden gaan. In Indische bladen schreef hij vinnige stukken tegen de omkooppraktijken van Chinese handelaars. In het verhaal 'Maar een Chinees...' uit *De laatste incarnatie* beschreef hij het droevige lot van een Chinese tuineigenaar op Riouw. Het is het verslag van een zaak waarbij Borel als tolk betrokken was. De man had een civiele procedure gewonnen tegen beslaglegging op zijn tuin door het hoofd van de Chinese gemeenschap. De tuineigenaar werd kort daarop vermoord. Al gauw was de dader gevonden. Het bleek een arme, uitgehongerde Chinees die ooit voor het slachtoffer zou hebben gewerkt. Hij werd tot tien jaar dwangarbeid veroordeeld en daarmee was de zaak gesloten. De 'kapitein-Chinees' kreeg de tuin. Borel sloeg een uitnodiging voor een groot feest ten huize van de kapitein-Chinees beleefd af. Hij laat er weinig twijfel over bestaan dat deze de ware verantwoordelijke voor de moord was. 'Vergeet niet, dat in China voor den werkelijk niet al te duren prijs van zegge driehonderd dollars, een of andere arme, uitgemergelde drommel vrijwillig zich in een moordzaak als de schuldige zijn hoofd laat afhakken, om zijne familie van den hongerdood te redden!...' ⁴³²

Borel staat ondanks zijn negatieve stukken over de Chinezen toch te boek als China-verheerlijker. Zijn aanvallen op corrupte handelaars, opgenomen in *De*

Chineezers in Nederlandsch-Indië (1900), drongen niet door tot het grote publiek en in zijn bekendere werken krijgen negatieve aspecten na een genuanceerde behandeling alsnog een positieve uitkomst. Karakteristiek in Borels werk is een soort driefasenstructuur. De eerste is die waarin de westerling Borel kennismaat met China, waar alles schoonheid en wijsheid is; in de tweede ziet de sinoloog Borel achtergrond, functie, nadelen en kwalijke kanten; in de derde fase is het fenomeen doorgrond en keert de bewondering van de westerling terug. Ter illustratie een fragment uit *Wijsheid en schoonheid uit China*:

Ik zag een oud man, gebogen onder den donkeren, troosteloozen hemel, zoekende met zijn staf in den harden grond, somtijds stilstaande, ziende in de wolken, starende over de rusteloos ruischende zee.

Ik vroeg hem wat hij deed, en hij antwoordde kalm en doodeenvoudig:

‘Ik zoek mijn graf. Zie, deze twee berglijnen glijden in elkaar als een zachte omarming, en hier ziet een graf juist uit op de groote zee. Hier wil ik mijn graf hebben.’

Ik was toen verstomd, en dacht, dat ik een wijze voor mij had.

Maar het is een gewoon feit in China, wist ik later, dat ouden van dagen, die een beetje Fung Shui⁴³³ bestudeerd hebben, hun eigen grafplaats gaan zoeken. Toch zal ik het niet licht vergeten, dien ouden, gebogen man onder den somberen hemel, bij die ontzachelijk mysterieuze rotsen, en achter hem het eindeloos, donker ruischen van de zee, waar hij vreezeloos rondliep met de gedachte aan den dood, zoekende naar zijn graf! Het was als iets uit den bijbel.⁴³⁴

In hoeverre er in Nederland werkelijke belangstelling voor de Chinese filosofie bestond, is moeilijk na te gaan. Borels werk lijkt vooral een voor een breed publiek toegankelijke kennismaking te hebben geboden en is van groot belang geweest voor de ontwikkeling van het beeld van China in Nederland gedurende de eerste decennia van de eeuw. In theosofische kringen toonde men zich geïnteresseerd in de oosterse filosofie. In die omgeving zijn de vertalingen van taoïstische klassieken te plaatsen die J.A. Blok en zijn vrouw C.C. Blok-Franse publiceerden.⁴³⁵

Een verklaring voor de belangstelling voor de oosterse filosofie is te vinden in een reisreportage van Louis Couperus (1863-1923). Op uitnodiging van de *Haagse Post* maakte de bekende romancier met zijn vrouw een reis van een jaar (oktober 1921-oktober 1922) door Nederlands-Indië, China en Japan. Vanwege de onzekere situatie in China beperkte de kennismaking zich tot twee dagen Kanton en een dag Shanghai. Couperus verheugde zich bij aankomst in Hong Kong zeer op zijn bezoek aan China, waarvan hij een sterke chinoiserie-voorstelling had die hij in Hong Kong bevestigd zag (zie Bijlage 16), hoewel hij tegelijk vreesde te worden teleurgesteld door Kanton, ‘waar de ideeën van Marx – moge hij thans verouderd zijn – maar ook die van Liebknecht en Rosa Luxemburg méér overwogen en aangehangen

worden, dan ge zoudt denken tusschen alle deze curieuze antieke kleurtjes'.⁴³⁶

Kanton boeide Couperus.⁴³⁷ Hij had niet gedacht dat dat bolwerk van communisten en revolutionairen zo echt Chinees zou zijn. Met liefde portretteert hij de gids die het echtpaar door Kanton loodst.

Onze gids heette Ah Cum en was de eerste en oudste van een familie van gidsen; hij was, geloof ik, een Mandarijn of minstens behoorde hij dat geweest te zijn. Want de heer Ah Cum, oudste der gidsenfamilie Ah, was een fijne gentleman, niet jong meer, tener, gedistingeerd en droeg de ene zijden jas over de andere – zijn changsan of overjas hing over zijn chan of buis van zijde en daarover droeg hij weer, meen ik, een mouwloze kanchien-êrk en al die 'êrks' en 'chang-san' en 'sans' waren van blauwe en grijze zijde en zwart gebrocheerd satijn. Een zwarte satijnen broek met sierlijk uitstaande kuitpunt gesnoerd om de enkels, liet verder zijn sneeuw witte sokken zien in de pantoffels, die gespleten op het midden van de voet, bijzonder elegant chausseerden. Een donkerglazige bril voor een wat ziek dichtgeknepen ogen in een glad fijn gelaat.⁴³⁸

Als de gids zijn afkeuring over het bewind in Peking uitspreekt en tegen Sun Yat-sen, de 'rode tegen-president, in Kanton zelve', aanvoert dat hij soldaten onderdak brengt in antieke boeddhistische en taoïstische tempels, weet Couperus het zeker: hij heeft te maken met een aristocraat van de oude stempel.

Gedecideerd, hij wás een Mandarijn, van het oude régime: hij beminde goden, keizers, praal en pracht, geborduurde zijden gewaden, en zijn nagels waren héel, heel lang, zijn handen rasfijn en eigenlijk konden wij heel goed met hem opschieten en vond ik het uitstekend, dat hij vóór ons uit gedragen werd en de weg door kleurig Kanton voor ons opende.⁴³⁹

Voor Couperus was China het land van schoonheid en wijsheid. Naar aanleiding van het opkomend communisme in China vraagt hij zich af of dat wat nog over is van de Chinese antieke beschaving opweegt tegen de nieuwe westerse. Jazeker, daaraan bestaat geen twijfel.

Het is mij [...] weer duidelijk geworden – nooit had ik er aan getwijfeld – hoeveel wij in onze eigene artistieke en filosofische literatuur te danken hebben aan Henri Borel, die ons de Chinese vergezichten zo wijd heeft geopend naar verschromten toe van zuiverste kennis en schoonheid. Werkelijk, wie zich heugt wat de verleden oosterse eeuwen reeds brachten met velerlei godsdienst en wijsbegeerte [...] moet wel diep, diep smartelijk zich voelen aangedaan door het heden ten dage klaarduidelijk blijkende bankroet der Europese beschaving. Wat heeft zij ons sedert een eeuw gebracht? Machines en nog eens machines.⁴⁴⁰

De westerling werd er met machines niet gelukkiger op, meent Couperus. In *The*

Canton Times las hij een artikel waarin een Chinese ‘filosofische man-van-letteren’ beweerde dat de westerse cultuur het Geluk op Aarde niet zal brengen. De technische vooruitgang heeft in Europa de kloof tussen Geest en Materie onoverbrugbaar gemaakt. Couperus is het roerend met de schrijver eens en vat de strekking van het stuk samen: ‘Zo lang wij, westerlingen, niet Geest en Materie zullen in elkaar doen opgaan tot een on-scheidbare Eenheid, vlucht het aardse Geluk steeds verder en verder ons vooruit...’ De Chinezen zijn volgens Couperus ‘reeds dicht bij de zuivere Waarheden geweest in de vroegere eeuwen toen Confucius en Lao-Tsze leefden en leerden, dan nu, dat zij de glorie der machine aanbidden.’⁴⁴¹

De onvrede met de westerse cultuur, die materialistisch en lelijk geworden was en waar geestelijke waarden niet hoog stonden aangeschreven, maakte Couperus en vele tijdgenoten vatbaar voor oosterse wijsheid en schoonheid. Ze wendden zich af van het tot ondergang gedoemde Europa en zochten hun heil en geluk in filosofieën die de onscheidbare eenheid van alle dingen leerden, zoals het boeddhisme en taoïsme. In Japan vond Couperus wat hij zocht en verdiepte hij zich in het boeddhisme. Onder invloed van het boeddhisme schreef hij de verhalenbundel *Het snoer der ontferming en Japansche legenden* (1924). Maar hij bleef de Chinezen veel beschaafder vinden dan de Japanners. Zijn reisimpressies uit China en Japan werden na zijn dood gebundeld in *Nippon* (1925).

5.2. NEDERLANDSE DICHTERS ONTDEKKEN CHINA

De literaire revolutie van Tachtig vertoonde ondanks de broeiende chinoiserie in met name Frankrijk geen sporen van belangstelling. Van Deyssels novelle *Blank en geel* kan als volkomen a-typisch voor de beweging worden afgeschreven en de gerichtheid op het subjectieve ik en de dichters van de Engelse romantiek lijken elke belangstelling voor Chinese poëzie bij voorbaat te hebben uitgesloten.⁴⁴² De vertalingen die J.A. Alberdingk Thijm maakte van verzen uit de *Shijing* bleven na de gedichten uit *De Gids* (1838) de enige in de periode voor de eeuwwisseling.

De twintigste-eeuwse Nederlandse belangstelling voor de Chinese poëzie lijkt voornamelijk ontstaan onder invloed van de succesvolle bundel van Hans Bethge. In 1916 publiceerde Jules Schürmann, een minor poet die in *De Nieuwe Gids* publiceerde, een eerste bundel *Chineesche verzen*, voor het overgrote deel vertalingen naar Bethge. Kort daarop raakten de vertalingen van Klabund in Nederland bekend en breidde de belangstelling zich sterk uit. Een groeiend aantal dichters las en bewerkte Chinese poëzie. Rond 1930 bereikte de vertaalmanie een hoogtepunt, om daarna op een lager pitje te blijven voortbranden.

Het eerste succes van Bethge in Nederland was voor een groot deel gebaseerd op het exotische element in de verzen. Vele ervan lieten zich gemakkelijk plaatsen in het aloude en algemeen bekende chinoiseriebeeld. De goede ontvangst van Klabunds vertalingen valt toe te schrijven aan het levensgevoel dat eruit spreekt en aan de modernere vorm. Daarmee zijn de twee belangrijkste lijnen waarlangs de belangstelling voor de Chinese poëzie zich ontwikkelde aangegeven. Binnen de Nederlandse literaire context waren voor 1916 al twee ontwikkelingen begonnen die een belangstellende ontvangst van de Chinese poëzie konden bevorderen. In de eerste plaats was er een toenemende geestelijke verdieping in de poëzie waar te nemen, waarbij een aantal dichters zich richtte op de gedachtenwereld van de niet-christelijke cultuur. De klassieke Grieken (Plato in het werk van P.C. Boutens en J.A. dèr Mouw, Epicurus in het werk van J.H. Leopold); Perzische dichters (vooral Omar Khayyam, onder meer in het werk van Boutens en Leopold) en de Indische filosofie (in het werk van J.A. dèr Mouw) waren belangrijke inspiratiebronnen. Evenals in het buitenland – maar met een aanzienlijke vertraging – maakte het levensgevoel van Omar Khayyam⁴⁴³ opgang: de levensaanvaarding in het besef van het voorbijgaande van leven, liefde, vreugde en verdriet.

Naast deze filosofische verdieping viel er een hernieuwde concentratie op de vorm van het gedicht te constateren. De subjectieve ik-lyriek in vaste vormen (met een voorkeur voor het sonnet en de bijbehorende rijmvoorschriften en jambische vijfvoeters) van Kloos had school gemaakt, maar was onder zijn navolgers langzamerhand verwaterd tot een obligate sonnettenbakkerij van natuur- en gevoelslyriek. Daarop werd door vormbewuste dichters gereageerd met strenge classicistische vormeisen (bijvoorbeeld in het werk van P.C. Boutens en Geerten Gossaert), een persoonlijker gebruik van de traditionele versvormen (bij onder meer Jacob Israel de Haan, J.C. Bloem en A. Roland Holst) en met experimenten op het gebied van vorm en woordgebruik. Herman Gorter had in 1890 zijn revolutionaire bundel *Verzen* gepubliceerd, waarin hij de traditionele ritme-, lettergreep- en strofeschema's verliet en het rijm nieuw leven inblies. J.H. Leopold volgde Gorter later op deze weg. De gebonden vorm bleef aanvankelijk overheersen, maar rond 1916 begon een nieuwe generatie te zoeken naar nieuwe vormen, waarbij Gorter en Leopold als voorlopers werden herkend. De jongere dichters gaven tevens uiting aan een jong, vitaal en intens levensgevoel. De expressionistische vertalingen van Klabund sloten wat vorm- en levensgevoel betreft goed aan bij de idealen van de jonge dichters.

De Chinese poëzie lijkt na 1916 in Nederland een katalysator-functie te hebben

vervuld in de twee eerder begonnen verbonden ontwikkelingen. De eenvoudige taal was een probaat tegengif tegen het verheven, dichterlijke taalgebruik en kon een aanmoediging zijn om het voorbeeld van Gorter, Leopold en Dèr Mouw te volgen. Het gebruik van concrete beelden had een suggestieve werking die weldadig aandeed na de expliciete, hevig lyrische gemoedsuitstortingen van Kloos c.s. De vormen die men in de bundels, voornamelijk Duitse, vertalingen zag (men had geen idee van de zeer strikte regels waaraan bv. een Tanggedicht voldeed) inspireerden tot versbevrijdende experimenten, die het pionierswerk van Gorter en Leopold voortzetten. In de gedichten vond men nieuwe beelden om uiting te geven aan pacifistische, humanitaire, vitalistische en amoreuze gevoelens. De dichters kozen hieruit de elementen die bij hun poëtica en thematiek aansloten.

5.3. DE CHINESE FLUIT

Terug naar 1916, naar de eerste bundel Chinese poëzie in Nederlandse vertaling. Jules Schürmann had eerder dat jaar van zijn exotische belangstelling blijk gegeven in een bundel *Mijmeringen van een mandarijn*, een verzameling teksten tussen anekdote en aforisme, waarin soms zeer in de verte Confucius en Laozi zijn te vermoeden. Kort daarop verscheen zijn bundel *Chineesche verzen*, een boek met een gele omslag, versierd met een vignet dat een draak voorstelt.⁴⁴⁴ De bundel bevatte eenenzestig gedichten, waaronder maar liefst tweeënvijftig vertalingen van verzen uit Bethges *Die chinesische Flöte*. Schürmann zei ook de prozavertalingen van Judith Gautier, *Le livre de jade*, te hebben gebruikt, maar daarvan is weinig te merken. De resterende negen verzen gaan terug op Franse prozavertalingen uit *Vers chinois* van A. Polario. Schürmann sluit zeer dicht aan bij vorm en tekst van de Duitse voorbeelden. De verzen zijn rijmloos en hebben een doorgaans jambische metrie. In een nu wat komisch aandoende noot ging Schürmann in op de namen van twee steensoorten die met grote regelmaat in de gedichten figureren.

Ik heb de vrijheid genomen het woord ‘Jade’ – (in ’t Hollandsch: ‘niersteen’), te vervangen door ‘Jaspis’.

‘Jade’ heeft voor ons geen zin en ‘niersteen’ leek mij te weinig geëigend voor verzen.

‘Jaspis’ en ‘Jade’ zijn harde, meest groenachtige steensoorten.⁴⁴⁵

Belangrijke thema’s in deze kennismaking met de Chinese poëzie in het Nederlands zijn: liefde, weemoed om verwijdering of vergankelijkheid, de troost van natuur en wijn. Frequent voorkomende ingrediënten zijn: vijvers, lotusbloemen, perzikbloesems, ranke en blanke vrouwengestalten, de maan, de jaargetijden lente, herfst en winter,

bootjes en fluitjes van jaspis. Het zijn de elementen die China maken tot het westerse China uit de achttiende eeuw en uit de Franse chinoiserie-revival van Gautier c.s. Een opgewekt en een melancholisch vers (zie Bijlage 17) kunnen ter illustratie dienen:

De vertalingen van Hans Bethge waren zo in aanzien dat uitgeverij Meulenhoff een integrale vertaling publiceerde van de hand van Hélène Swarth (1859-1941). Het boekje, *De chineesche fluit*, verscheen in 1922, voorzien van een fraaie exotische bandtekening, in de reeks 'Bibliotheek der dichters'. Op de tekening is een fluitspelende Chinees in zijden gewaad te herkennen, die onder een treurwilg in het maanlicht aan een vijver zit. Swarth, een bekende en gewaardeerde dichteres uit de periode na Tachtig, volgde trouw haar Duitse voorbeeld: ze vertaalde in overwegend rijmloze, metrische verzen. Hieronder volgt de vertaling van een vers van Li Tai Po dat als een van de meest representatieve uit de internationale chinoisieriemode in de poëzie kan gelden. Het werd het eerst vertaald door Judith Gautier. Daarna werd het door vrijwel alle buitenlandse bewerkers die zich op *Le livre de jade* baseerden overgenomen. Bethge en Klabund vertaalden het beiden en via hun bundels bereikte het Nederlandse dichters.⁴⁴⁶

Het porceleinen paviljoen

Midden in den kleinen vijver
Staat een paviljoen van grasgroen
En van melkwit porcelein.

Als een tijgerrug zoo welft zich,
Maanbeglansd, de brug van jade
Naar het groenwit paviljoen.

In het huisje zitten vrienden,
Fraai gekleed en drinken, praten –
Velen schrijven lenteverzen.

En hun zijden mouwen glijden
Achterwaarts, hun zijden mutsen
Zitten vroolijk in hun nek.

Op de stille kristallijnen
Oppervlakte van den vijver
Spiegelt alles wonderbaar.

De omgekeerde boog van 't brugje
Lijkt een halve maan. De vrienden,
Fraai gekleed, zij drinken, praten,

Alle staandē op hun hoofden,
In het paviljoen van grasgroen
En van melkwit porcelein.⁴⁴⁷

In het hele werk van Li Tai Po is geen directe bron voor het gedicht te vinden. Gautier lijkt zich te hebben gebaseerd op een achtregelig gedicht, getiteld 'Banket in het paviljoen van de familie Tao'.⁴⁴⁸ Het karakter 'tao' uit de familienaam in de titel kan ook 'porselein' betekenen en die foutieve interpretatie lijkt haar fantasie te hebben gewekt. Een noot bij het Chinese gedicht maakte melding van mensen die tijdens het banket dronken, verzen schreven en musiceerden. Dat gegeven werkte ze uit in een veel langer gedicht dat ze met allerlei chinoiserie-elementen versierde (de maan, de brug van jade, de grasgroene en melkwitte porseleinkleuren). Zo schiep ze een chinoiserie die op een kamerscherm niet zou misstaan. Dat sloot mooi aan bij het aantrekkelijke westerse chinoiseriebeeld en de latere bewerkers herkenden daar direct hun China in.

Binnen de belangstelling voor exotica waarin Bethge in Nederland bekend werd, neemt de bundel gedichten die Frederik van Eeden (1860-1932) direct in het Duits schreef en publiceerde onder de titel *Deutsch-chinesische Liebes-Mosaik* (1923) een bijzondere plaats in. In de bundel werkt hij in verzen een dramatisch liefdesverhaal uit, gebaseerd op 'die wahrhaftige Geschichte von der schönen ernsten Frau Pao-Tsz und von dem verliebten Dichter-Kaiser Yue-Wang'. De cyclus is weliswaar op historische stof gebaseerd maar biedt een uiterst vreemde mengeling van chinoiserie-elementen en christelijke symboliek. Van Eedens vriend Henri Borel schreef in een kritiek dat de dichter een rommeltje had gemaakt van het Chinese verhaal en begreep niet waarom de gedichten in het Duits waren geschreven.⁴⁴⁹ De verklaring was dat Van Eeden de verzen grotendeels schreef tijdens zijn verliefdheid op een Duitse vrouw, Ella Geldmacher.⁴⁵⁰ Hij lijkt zijn onbeantwoorde gevoelens voor haar in een mystieke verzencyclus te hebben willen sublimeren. Voordat de bundel werd gepubliceerd stuurde Van Eeden zijn gedichten ter correctie van zijn Duits aan Herman Hesse, die hij in 1922 had leren kennen en met wie hij de belangstelling voor oosterse filosofie deelde. De merkwaardige verbinding van chinoiserie en christelijke motieven in de bundel doet potsierlijk aan en keizer Yue-Wang en zijn geliefde Pao-Tsz lijken aan het einde van de cyclus in gedichten met titels als 'Das Kreuz' en 'Dem Erlöser Dank' allerchristelijkst geworden. Pao-Tsz kreeg zelfs een visioen waarin Van

Eeden via een oude jezuïetentruc Kwan Yin in de Heilige Maagd verandert:

Kwan-Yin

(Vision von Pau-Tsz)

Da schien es mir als neigten alle Sterne
sich tief vor aller Schöpfung Königin.
Da trat heran aus licht-erfüllter Ferne,
mit Ihrem Kind, die himmlische Kwan-Yin.

[...]

Und in der blauen Himmelswölbung klang
ein Chor, der wiederhallte nah und fern,
und eine wunderbare Stimme sang:
‘Seid froh! anschaut die Mutter unsres Herrn!’

Aus allen Spähren dann die Engel kamen
und beteten die holde Mutter an,
und Ihren Sohn, den Sie von Gott gewann.
Doch nicht Kwan-Yin, Maria war Ihr Namen.⁴⁵¹

5.4. OORLOG EN WIJN

Voordat de ontvangst van de vertalingen van Klabund aan de orde komt, is het nodig stil te staan bij verschillen in keuze van verzen tussen de bundels van Bethge en Klabund. In dat onderscheid tekent zich een soort generatiekloof of tijdsbarrière af. Bethge presenteerde een kleine, binnen de beperkte mogelijkheden representatieve keuze uit de Chinese poëzie. Hij wees op Li Tai Po als de grootste dichter en als goede tweede vermeldde hij Tu Fu. Klabund ging aanzienlijk rigoureuzer te werk. Zijn eerste bundel bevatte een verzameling oorlogsverzen en benadrukte daarmee een kant van de Chinese poëzie die in Bethges boek vrijwel afwezig was. Zijn tweede bundel was geheel aan Li Tai Po gewijd, van wie hij veertig verzen bewerkte. Daaronder bevinden er zich dertien die eerder door Bethge werden vertaald. De overige verzen cirkelen vrijwel alle rond de thema's oorlog, wijn en intens leven.

In de Nederlandse situatie werd die scheiding doorgetrokken. Schürmann liet juist de gedichten met toespelingen op oorlog, de extatische wijnlieden en liefdeszangen onvertaald, waardoor zijn verzameling eenzijdiger, braver en ingetogener werd dan die van Bethge. Hij sloot zich daarmee aan bij de heersende golf van bedaagde stemmings- en natuurlyriek. Swarth vertaalde alles van Bethge maar bevestigde daarmee de kloof tussen hem en Klabund, wiens vertalingen inmiddels in Nederland bekend waren geworden. De jongere dichters vonden elkaar in hun afkeer van de naar vorm en inhoud verwekelijkte na-Tachtigerlyriek. Met het Duitse en

Vlaamse expressionisme deelden ze een nieuw levensgevoel: intensiteit, vitaliteit, roes. Het is dan ook niet verwonderlijk dat zij zich meer tot de krachtige, expressieve, zelfs expressionistische vertalingen van Klabund aangetrokken voelden.

In België werd het expressionisme met het bijbehorende moderne levensgevoel eerder ontdekt dan in Nederland, dat de Eerste Wereldoorlog in het isolement van de neutraliteit had doorgebracht. Het 'slagveld van Europa' bood een vruchtbare bodem voor vernieuwingstendenzen en jong elan. Het morgenrood van een nieuwe mensheid en een bijbehorende eigentijdse uitdrukkingwijze braken door in de bundel *Het sienjaal* (1918) van Paul van Ostaïjen (1896-1928), die met zijn debuut *Music-hall* (1916) al bewezen had moderne, expressieve verzen te kunnen schrijven in vrije vormen. Van Ostaïjen toonde zich met *Het sienjaal* een belangrijke representant van wat wel het humanitair expressionisme is genoemd, naast o.m. Wies Moens (1898-1982), Gaston Burssens (1896-1965) en A.W. Grauls (1889-1968). De twee laatste dichters maakten kennis met het expressionisme via het werk van Klabund en raakten daardoor in hun beginjaren diepgaand beïnvloed. Beiden bewerkten een aantal van zijn vertalingen uit het Chinees en bundelden die in 1919, Grauls in *Oostersche lyriek*, Burssens in *De yade-fluit*. De humanistische bedoelingen van de dichters blijken direct uit de keuze van de verzen. Ze bewerkten een flink aantal van de gedichten over de gruwelen van de oorlog uit Klabunds *Dumpfe Trommel und beraushtes Gong*.

De bundel van Grauls bevatte zestien Chinese gedichten, waaronder negen van Li Tai Po en twee van Tu Fu, en verder Japanse en Perzische verzen, zigeunerliederen en een Hebreeuws lied. De Chinese verzen gaan alle terug op Klabund. Het omslag is rood met zwarte strepen, geïllustreerd met tuintafereeltjes: bloemen, vogels, een kikker, een meisje. Grauls opent zijn bundel, evenals Klabund, met 'Geklaag der garde', een gedicht uit de *Shijing*.

Geklaag der garde

Generaal!
Wij zijn des keizers leiders en loten!
Wij zijn als water in zee gevloten...
Ons bloed hebt gij te vergeefs vergoten...
Generaal!

Generaal!
Wij zijn des keizers leeuwen en uilen!
Onze kindren hongren... Onze vrouwen huilen...
Onze knoken verrotten in vreemde kuilen...
Generaal!

Generaal!
Uwe oogen spuwen vrees en hoon!
Onze moeders tehuis hebben karig loon...
Welke moeder bezit nog een enkelen zoon?
Generaal?⁴⁵²

De vertaling is vrij getrouw, maar een pikant detail vormen de leeuwen in de tweede strofe, waar Klabund 'Adler' heeft. Grauls liet zich dat nationale symbool niet opdringen, integendeel, van de Duitse Adelaar maakte hij de Vlaamse Leeuw. De Chinese tekst heeft het neutralere 's Konings klauw en slag tand'.⁴⁵³

Andere titels uit Grauls' bundel zeggen genoeg over de inhoud: 'De moede soldaat', 'Dood der jongelingen op het slagveld', 'Soldaat met hond en zwart vaandel'. Gedichten met minder sprekende titels als 'Voor het raam' en 'Nachtlied' gaan over de verwijdering tussen de krijgsman en zijn thuis achtergebleven vrouw. Het meest curieuze en opvallendst expressionistische gedicht in Grauls' bundel is het volgende:

Rit

De schimmel damp. Als honden springen bruin
de bosschen naar den weg. De Tempel. Vroom
geluid des morgens. Schuine zonne hangt
als nachtlantaarn in overtrokken lucht.

Volmaakt geluk, hoog op een ros te rijden
en vleugels hebben. Over 't gouden veld.
Een pijl. Ik word zoo groot. Tweepootig valt
het beest in 't licht. In zijne holle oogen
ontzetting stijgt gelijk een zwarte berg.⁴⁵⁴

Klabund schrijft het gedicht toe aan een onbekende dichter. Het is een van zijn zeer weinige rijmloze vertalingen uit het Chinees en opvallend zijn, ook in het Duits, de onalledaagse beelden en de korte, soms elliptische zinnen. Ook de snelheid en intensiteit doen zeer expressionistisch aan. Deze factoren samen roepen enige twijfels op over de Chinese oorsprong van het vers. Tot die twijfels geeft de figuur Klabund de nodige aanleiding, want in zijn bundels vertalingen uit het Japans en Perzisch nam hij, zoals door specialisten werd aangetoond, een aantal verzen van eigen hand op die hij onder invloed van de exotische poëzie had geschreven.

Dezelfde twijfels rijzen bij het gedicht 'Der müde Soldat', dat zowel door Grauls als Burssens werd vertaald. Klabund schrijft het gedicht toe aan de 'Schi-king',

maar daarin is geen directe bron voorhanden. Er zijn wel enkele gedichten te vinden waarin een verwante vermoeide afkeer van het krijgsbedrijf een rol speelt (zoals in het hierboven geciteerde ‘Geklaag der garde’), maar ze missen de in Klabunds gedicht vitale beelden. De Vlaamse vertalers herkenden in het vers de situatie van de soldaat uit de Eerste Wereldoorlog die Klabund erin gelegd had. Ook onder latere vertalers genoot het gedicht een grote populariteit, vergelijkbaar met die van het vers dat Klabund en Bethge in navolging van Judith Gautier aan Confucius hadden toegeschreven.⁴⁵⁵ Voor de bewerking van Burssens en het origineel van Klabund zie Bijlage 18.

Burssens’ bundel is gevarieerder dan die van Grauls. Naast de oorlog vormen wijn en liefde belangrijke thema’s. De dichter zelf maakte de omslagtekening: een groene fluitspeler op een geel fond. De bundel bevat achtentwintig verzen, waaronder dertien van Li Tai Po en zes van Tu Fu. Negen verzen gaan terug op Bethge, negentien op Klabund. Aan Bethge ontleende Burssens een credo voor een intens leven, dat een sterke overeenkomst vertoont met de filosofie van Omar Khayyam. De rijmloze, regelmatig ritmische verzen werden in Burssens bewerking springerige, onregelmatig rijmende regels van ongelijke lengte. De woordkeus werd aanzienlijk baldadiger dan in Bethges versie of in de bewerkingen daarvan door Schürmann en Swarth. De titel ‘Alte Weisheit’ veranderde Burssens in ‘Levenswijsheid’.

Levenswijsheid

Het menseleven is kort.
De bomen mogen eeuwig waaïen;
de olifanten, de papegaaien
leven lang. – De stam van de mensen is vort.
Harop dan en ’t leven leven!
Neemt jonge meisjes bij de borsten en juicht.
Omkrans het hoofd met krysanten van goud,
en zingt als de bij die honig zuigt.
Laat je wijn en kussen schenken.
Zit niet te vitten over ’t bestaan,
nooit of nooit zal je verder kunnen gaan,
waarom dan denken?

Het beste is lachen, dansen en drinken,
en snel in ’t graf te zinken.⁴⁵⁶

In Nederland gaven vooraanstaande moderne auteurs als Herman van den Bergh (1897-1967), Constant van Wessem (1891-1954), Theo van Doesburg (1883-1931),

Roel Houwink (1899-1987) en H. Marsman (1899-1940) rond 1920 blijkt van hun affiniteit met het moderne levensgevoel en expressionistische vernieuwingstendenzen. De vertalingen van Klabund spoorden goed met hun opvattingen. De vorm sprak aan, evenals het levensgevoel: levensaanvaarding, intensiteit, roes. Marsman liet er dan ook geen twijfel over bestaan dat hij Li Tai Po een groot dichter vond. In een 'Divagatie' over het veranderlijke van oordeel en smaak in de literatuur, verschenen in *Den gulden winckel* van 15 april 1922, schreef hij:⁴⁵⁷

Niet éenen tel wordt mijn genoeg bedorven door 't klaar vermoeden, dat de bloesems van Li-tai-po's dansende dronkenschap [...] mogelijke Patagonische beschaving van een protoplasmatische wanstaltigheid zullen schijnen. [...] Li-tai-po dan (ik ken hem uit Bethge's bewerking en uit een Insel-deeltje [= Klabund] bezingt den wijn (zoo men zegt). Nauwkeurig: de wijn bezingt Li-tai-po. De wijn zwaait uit de vroolijkheid en uit de smart een lied. Een bloeiende, geurende verrukking, soms, een schaduwend duisternis. (Erich Wichman [...] maakte dan ook in negentienachtien een litho bij Das Trinklied vom Jammer der Erde, die wel eens heel mooi geweest is). Uit den wijn slaan de vervoeringen, de bloesems en het licht, en in den wijn vervloeien de kwellingen, de schimmen en het grauw. [...] Heel de walm van dit leven gaat in een dronk te loor. [...] Ik ben er, in veel ernst, van doordrongen, dat er in de liederen van dezen eeuwig-dronken Chinees evenveel van de onvergankelijk-vergankelijke schoonheid te vinden is, als in de Divina Commoedia.⁴⁵⁸

Hierna citeerde hij een vers van de Chinese dichter in de vertaling van Klabund:

Auf der Wiese

Wir liegen im blühenden Schosse des Wiesenrains
Und trinken eins und eins und immer noch eins.
Wenn ich betrunken wie ein offnes Gatter im Winde schnarre:
Geh nach Hause, hol mir die Gitarre!
Und lass mich dann allein in meines Rausches Nachen:
Ich will mit einem jungen Lied im Arm erwachen.⁴⁵⁹

Het gedicht sprak ook anderen aan, getuige de vertalingen die Grauls en Jan H. Eekhout publiceerden in hun bundels *Oostersche lyriek* en *Jaspis en jade* (1929).

Marsmans ontboezemingen leken aanvankelijk wat alleen te staan. Zijn Vlaamse collega Paul van Ostaijen viel in *Vlaamsche Arbeid* van mei-juni 1925 op principiële gronden Klabund en Bethge af in een felle boutade tegen A.W. Grauls, wiens *Oostersche lyriek* het naast de China-mode zwaar moest ontgelden.

Azië, Oost-Azië: hoe meer ge ermee vertrouwd geraakt, des te meer het u bevreemdt. Iemand die drie jaar zich met chinese literatuur bezig hield, zal niet zo gemakkelijk er toe

besluiten chinese lyriek te vertalen als de heer Grauls dit deed, na zijn kennismaking met de om te huilen slechte vertalingen van Klabund en de geheel geëuropaiseerde van Bethge. Ik weet wel: elke up-to-date cocotte spreekt courant over nephriet en jade, over netzuke, lak en zwaardsieraden en zelfs de meer provinciale demi-monde heeft dan toch nog een gipsen Boeddhaatje, uit dezelfde fabriek als de vroeger-geapprecieerde Dante-buste, op haar mechels empire-kommodeke. Maar iemand die Li-tai-pe wil vertalen, dichter en kenner in één persoon, is niet een up-to-date cocotte. Of is een dichter dit wel en zijn werk de neerslag van de laatste veroveringen van halfgare kunsthandelaars, genre parfumeriezaak? – Van zulk vertaler mocht men ten minste verwachten dat hij, wanneer hij reeds het euvel niet uit het oorspronkelijke te vertalen aanneemt, de bronnen van de door hem gebruikte vertalingen op hun geloofwaardigheid zou controleren. Mocht deze dichter-vertaler dan een zeer getrouwe, doch niet lyriese vertaling als basis tot lyriese omwerking nemen dan ware dit, bij de afstand, te aanvaarden. Maar vertalen uit een vertaling die zelve slechts een bewerking van een andere vertaling is, zulke handelwijze biedt veel overeenkomst met de liefde tot de aziatische kunst van het provinciedametje met het gipsen Boeddhaatje uit Milaan. Ik weet dat men hierop het altruïstische antwoord “alles voor Vlaanderen” klaar heeft, d.w.z. de auteur verklaart: “in Vlaanderen was er nog geen vertaling van deze gedichten; om in deze leemte te voorzien heb ik ze vertaald naar een poëtische bewerking van, laat ons het beste hopen, een vertaling uit het oorspronkelijke.” Keert men deze altruïsties-getoonde verdediging om, dan luidt ze, minder altruïsties, als volgt: “Vlaanderen is een negerij en de kaffers die er wonen hebben geen ju besef van aziatische lyriek. Met de vertaling van Klabund in de hand kom ik door het ganse land.” – ⁴⁶⁰

In de loop der volgende jaren kwamen er echter van verschillende kanten tekenen dat de Chinese poëzie voor meer jonge dichters de nodige aantrekkingskracht bezat. ‘[Bethges] vertalingen naar Chinese dichters gingen van hand tot hand; de studentenwereld was er vol van. [...] Ook Klabunds “Chinesische Nachdichtungen” uit 1916 speelden na de jaren ’20 hier een rol; zijn “Kreidekreis”, van 1924, versterkte de hang naar “het Chinese” nog méér. De neo-chinoiserie zat ten onzent wel bijzonder in de lucht.’, merkte Herman van den Bergh terugblikkend op deze periode op.⁴⁶¹ In uiteenlopende tijdschriften verscheen een eerste vertalinkje, een besprekinkje, daarna nog een, daarna meerdere. Vanaf 1927 druppelde China *Roeping*, *De gemeenschap*, *Nu*, *Groot-Nederland*, *De Gids*, *Opwaartsche wegen*, *De vrije bladen* en andere tijdschriften binnen. In 1930 was het fenomeen een regelmatige verschijning geworden en waren inmiddels de nodige nieuwe bundelingen verschenen. Het uiterlijk van de bundels bevestigde, zoals we eerder bij Schürmann, Swarth, Grauls en Burssens zagen, het chinoiserie-aspect van de verzen. Die kant werd ook benadrukt in vertalingen en oorspronkelijke gedichten, zoals in een lieflijke tafereel van Lya Verlaet, dat in december 1930 verscheen in *Elsevier’s Geïllustreerd Maandschrift*: (zie Bijlage 19).

De grootheid van Li Tai Po was al lang boven iedere twijfel verheven. In 1927 publiceerde Kwee Kek Beng een studie over diens werk onder de titel *Li Tai Po, een kleine studie over China's grootsten dichter*. Behalve uit vele vertalingen bleek zijn populariteit uit huldeblijken aan zijn adres en een aan hem opgedragen chinoiserie van W.A. van Ravestijn, verschenen in *De Gids* van oktober 1930 (Bijlage 20. Let op de overeenkomsten in stemming en gebruik van sfeerscheppende elementen en adjectieven met het gedicht van Lya Verlaet)

Vier auteurs hielden zich uitgebreider dan hun generatiegenoten en voorgangers bezig met China en de Chinese poëzie: Jan H. Eekhout, Johan W. Schotman, J. Slauerhoff en Willem de Mérode. Hieronder worden ze als exponenten van de China-mode nader belicht.

5.5. JAN H. EEKHOUT

Jan H. Eekhout (1900-1978) had zich in diverse tijdschriften al doen kennen als vertaler van Chinese gedichten voordat zijn bundel *Jaspis en jade*, 'verzen naar Chineesche motieven' (1929) verscheen, voorzien van een bandtekening van M. Boll, waarin een pagode, een reiger en een Chinees met een gigantische druipsnor zijn te herkennen. Zijn bewerkingen naar Li Tai Po bundelde hij, flink aangevuld, opnieuw in *Wijn*, 'verzen naar Li-tai-po' (1930). J. Franken Pzn. vervaardigde de houtsnede voor het omslag, waarop de Chinese dichter met een rol papier in de linkerhand met de andere hand de wijnelijk heft. Het werk van Eekhout sluit het duidelijkst bij het inmiddels bekende aan. In beide bundels noemt hij zijn bronnen. Samengenomen zijn dat: Klabund, Bethge, de literatuurgeschiedenis van Grube en *Chinese Lyrics from the Book of Jade* (1918) van James Whitall. De laatste maakte een Engelse bewerking van *Le livre de jade* van Judith Gautier en sloot daardoor in de keuze van de verzen nauw aan bij Bethge en Klabund. Evenals bij de Vlaamse expressionisten blijkt een duidelijke voorkeur voor Klabund en als gevolg daarvan een nadruk op de oorlogsverzen en op Li Tai Po. Voornaamste thema in de eerste bundel is de vergankelijkheid van geluk, liefde en leven. De meeste verzen hebben een pessimistische strekking. Slechts in enkele klinkt een wat optimistischere levensaanvaarding door. De verzen zijn inhoudelijk zeer verwant aan Eekhouts eerdere werk, waarin pessimisme en het gevoel door het leven te zijn misdeeld veelvuldig voorkomen. Dat hij zich niet kon vinden in Marsmans vitalistische verering voor Li Tai Po, spreekt duidelijk uit een kwatrijn uit de bundel *Doodendansen* (1929):

Lees Li-tai-po. Ook hij verdronk zijn leed.
Bedwelmt u aan zijn woorden, en vergeet
Den waanzin van dit eeuwenoud Bestaan,
Den zotten Doodendans die leven heet.

Eekhouds vertalingen zijn zeer vrij, al suggereert de ondertitel ‘verzen naar Chinese motieven’ een grotere vrijheid dan hij zich gunt. Zijn voorbeelden blijven doorgaans herkenbaar in vorm, woordovereenkomsten, beelden, rijmwoorden en zinswendingen. Opvallend is dat hij vaak meer woorden gebruikt dan zijn voorbeeld, bijvoeglijke naamwoorden en beelden toevoegt en daarmee de pregnantie van vooral Klabunds verzen sterk verdunt. De gehanteerde vormen zijn divers, doordat Eekhout de ene keer vrij nauwkeurig zijn voorbeeld volgt en de andere keer een eigen vorm schept. Zo komen er vrij streng ritmische, rijmende en niet rijmende verzen voor, naast een soort heffingenverzen, vrije verzen en verzen waarin het ritme al dan niet opzettelijk ontspoot. Een en ander leidt tot de indruk dat Eekhout de Chinese verzen niet vertaalde om het verstechnisch experiment, maar in de eerste plaats omdat hij er verwante gedachten in herkende.

Die indruk wordt bevestigd in enkele kritieken op de bundel. Roel Houwink schreef erover in *Opwaartsche Wegen* van december 1929. Hij signaleert in Eekhouds werk een ‘existentiële vertwijfeling’, die ook al in *Doodendansen* aanwezig was. Houwink vergelijkt Klabund met Eekhout en constateert:

Klabund geeft, mogen wij aannemen, een getrouwe aesthetische weergave van Li-Tai-Po's poëzie. Eekhout zou, al wilde hij het, daartoe niet in staat zijn. Voor Klabund was deze bewerking een spel, zij het een nobel en buitengemeen schoon; hij droeg in argeloosheid dit chineesch masker. Het had hem geboeid door zijn schoonheid en het liet hem niet los, eer hij zich haar ten eigen had gemaakt. Eekhout echter werd tot deze verzen, dunkt ons, gedreven door een ander verlangen. Hij moet er op een oogenblik plotseling *zijn* masker in hebben herkend. Niet hun *schoonheid* moet hem vóór alles hebben bekoord, maar datgene, waaruit deze schoonheid voortgekomen was en waaruit hij ook zijn eigen schamele schoonheid voortgekomen wist: de strijd van de ziel met de eindigheid.⁴⁶²

Marsman besprak de bundel in de *NRC* van 26 oktober 1929 en bleek, evenals eerder Van Ostaijen, principiële bezwaren te hebben, al zijn die van Marsman van andere aard.

Voor zoover ik kon nagaan, kennen slechts enkele Engelsche bewerkers der nu langzamerhand overbekende Chineseesche lyriek, Chineesch. Bethge schijnt het niet te kennen, Klabund niet, Slauerhoff niet, Eekhout niet. Ik vraag mij af, waarom dan een voorloopig niet zeer belangrijk dichter als Eekhout het noodig vindt zijn bewerkingen

naast die van Klabund b.v. te publiceeren. Hij zal toch zonder veel moeite kunnen inzien, dat die beter zijn. Maar al reeds op zichzelf lijkt mij deze bezigheid iets zonderlings; wat doen de menschen, die het origineel evenmin kennen als ik, anders dan bewerkingen mengen en kleuren met een scheut persoonlijk elixir? [...] De bewerkingen die Eekhout hier geeft, zijn niet slecht in het algemeen. Soms wel, dikwijls echter behoorlijk, een enkele maal werkelijk goed. Maar het had volstrekt geen zin ze, na Klabund, te publiceeren. Ze zijn niet alleen niet zoo knap en vitaal, en fijn, ze zijn vooral slechts zeer zelden wat men met recht of daar zonder Chineesch noemt. [...] Ik vermoed, dat Eekhout deze verzen geschreven heeft als een oefening, en een poging om althans met iets vaste verwantschap te krijgen.

Marsman toonde zich trouw aan zijn oude liefde door verderop in zijn recensie weer eens Li Tai Po's 'Auf der Wiese' in de vertaling van Klabund te citeren.

Wijn, Eekhouts tweede bundel Chinese verzen, geheel gewijd aan Li Tai Po, bevat de negen verzen van de dichter die eerder in *Jaspis en jade* verschenen. Daaraan voegde hij er twintig toe, nam een lofdicht van Tu Fu op en schreef een 'Toelichting'. Het geheel maakt een aanzienlijk levenslustiger indruk dan de eerste bundel. De 'Toelichting' geeft een met vaart geschreven korte impressie van het leven van de Chinese dichter, geïnspireerd op het nawoord uit Klabunds bundel.

China's twijfelloos grootste Dichter, Li-Tai-Po, leefde tijdens de roemruchtige Thang-dynastie (8e eeuw na Chr.)

Na een geweldig wijnfestijn dicteert Li-Tai-Po den Keizer, Ming-Huang-Ti, zijn onsterfelijke drinkliederen en aandachtig penseelt de gele Heerscher de heerlijkste karakters neer.

Plotseling heeft Li-Tai-Po genoeg van het keizerlijk paleis en slaat aan het vagabondeeren, gehuld in 's Keizers kostbaarsten mantel. Hij drinkt zich roes op roes – want, ach, alles gaat henen, en er is geen keer! –, houdt rebellische toespraken in de herbergen en laat zich er huldigen als Zoon-des-Hemels.

Op een eenzame nachtelijke bootvaart, sterft hij, vol wijns, den verdrinkingsdood. Maar de eeuwen blijven doorzongen van zijn lied.

Zijn volk echter, dat hem verafgoedde, zegt van hem, dat hij niet verdronk, doch gered werd door een dolfijn, die met hem is opgestegen naar de eeuwige wolken, waar hem, vol ongeduld, de Onsterfelijken verbeidden.⁴⁶³

De namen der grote drinkers leven voort. 'Tschau-Tschi was een treffelijk Dichter: hij heeft prachtig gezopen.' dicht Eekhout na, en: 'k Bied u mijn schoeisel, Heer Waard, – nòg meer wil ik zuipen. / 't Is mij glad onverschillig of ik na mijn bedrijf / op handen en voeten naar huis moet kruipen / of voor eeuwig hier liggen blijf.' Maar naast de drinkliederen neemt Eekhout beschouwelijker werk op, zoals een van Li Tai Po's beroemdste verzen:

Ontwaken

'k Ontwaak, verwonderd en verblind,
op een vreemd bed.
Heeft dezen nacht een rijp zoo hel en koel
zich op de ruit gezet?
Ik hef het hoofd..., kijk in de stralende maan.
Buig het hoofd..., denk aan m'n zwerversdoel.⁴⁶⁴

De bundel van Eekhout inspireerde de Vlaamse, als modern katholiek dichter gereputeerde Marnix Gijsen (1899-1984) tot een interessante recensie. Evenals Marsman en Houwink blijkt hij redelijk goed op de hoogte over de vertaalde Chinese poëzie:

Er bestaat geen vrees dat de Nederlanders in de tovertuin der Chinese poëzie zouden verloren lopen. We bezitten inderdaad reeds een drietal gidsen. Hélène Swarth, die zich, met alle eerbied, in *De Chinese fluit* (circa 1920) een knappe oude tante betoonde, A.W. Grauls die in 1919 *Oosterse lyriek* uitgaf en Gaston Burssens die in 't zelfde jaar een uitstekend boek *De jadefluit* bezorgde. Nu dient zich ook nog Jan H. Eekhout aan met een bundel bewerkingen naar de Chinese dichter Li-tai-po. Deze gidsen, alle vier, zijn vertegenwoordigers van het Duitse reisgezelschap Hans Bethge en Klabund, dat tot heden het reisplan van de Oosterse Helicon in monopolie bezit. De voortreffelijke *Chinesische Flöte* van Hans Bethge en de *Li-tai-po* van Klabund zijn het onvermijdelijk model van de Nederlandse bewerkers.

Over de belangstelling voor de oosterse lyriek merkt Gijsen op:

Dat in de eerste plaats het exotisme in de waardering en de buitengewone populariteit van de Oostersche dichtkunst (vier bewerkers in twaalf jaar) een rol speelt, hoeft niet betoogd. Het is inderdaad heel wat anders een kopje thee te drinken 'in einer kleinen Konditorei' dan wel in 'een paviljoen van porselein'. De vlucht uit onszelf, de roekeloze desertie van het eigen midden, het verbreken van het sociale kader voor de bevrijding en het behoud van het eigen wezen, is steeds best gediend geweest met de kleurige attributen van een beschaving die wij slechts sedert korte tijd kennen en waarderen. Wie neemt in zijn jeugd de boot naar China niet? In de toegepaste kunst heeft het Verre Oosten reeds lang zijn rol vervuld: de binnenhuiskunst der 18e eeuw onderging door de invoer van Oosterse meubelen en luxe-voorwerpen een werkelijke revolutie die u elk museum duidelijk maakt. Nog steeds ondergaan onze salonzetels de torturen door de mandarijnen opgelegd aan de Franse stijlen die voor een deel het slachtoffer der chinoiseries en der japonaiseries waren. En hoeveel Hollandse binnenhuizen prijken nog met het would-be Oosters porselein uit Delft?⁴⁶⁵

Gijsen constateert een verschil tussen het westerse en het oosterse drinkgedicht. Het westerse 'is meestal burgerlijk en onwijsgerig'. 'Li-tai-po daarentegen beschouwt de

dronkenschap als de enige redding uit zijn zwaarmoedigheid. Het Westerse drinklied bereikt enkel het gehemelte, de Oosterse lof van de wijn gaat langs de ontstelde maag naar de geest. Li-tai-po drinkt als een wijsgeer, de Westerling drinkt als een zwijn [...]. Naast de wijn ziet Gijsen als tweede hoofdmotief in de Chinese dichtkunst ‘de haat tegen de oorlogsvloek’. Op grond van schaarse gegevens – Li Tai Po ziet de oorlog als laatste redmiddel om het leven te zuiveren en heeft een hard oordeel over vrouwen – komt Gijsen er zelfs toe de Chinese dichter een geestverwant van Nietzsche te noemen. Als het op een beoordeling van het werk van Eekhout aankomt, prefereert Gijsen de bewerkingen van Burssens.

Een ander opmerkelijk geluid in de kritiek op *Wijn* kwam van collega-dichter Leo van Breen (1906-1988). ‘Dit werk (voortreffelijk uitgegeven) bevat bewerkingen van gedichten van de grote Chinese dichter Li Tai Po, die, wat het bezingen van “Wein, Weib und Gesang” betreft, de beroemde Omar Khayyam naar de kroon steekt.’ Van Breen oordeelt: ‘Minder geslaagd, maar misschien ben ik te subjectief in mijn oordeel. In ieder geval mag het benijdenswaardig heten, wanneer men zich in een tijd van zwaarwegende problemen als de onze, met hart en ziel kan overgeven aan de liederen van deze Chinese epicurist.’⁴⁶⁶

5.6. JOHAN W. SCHOTMAN

In 1927 verschenen onder de titel *Der geesten gemoeting* in een monumentale uitgave ‘vier morgenlandse Dromen in stanza’s’ van Johan W. Schotman (1892-1976). Het bandontwerp en de typografie van dit als Chinees blokboek uitgegeven werk waren in handen van de architect H.Th. Wijdeveld. Bij diens krachttoeren verbleekten de oorspronkelijke Chinese illustraties van Moh Tim Pei. Schotman bewerkte twee Japanse en twee Chinese legenden tot lange epische gedichten, waarin het filosofische gedachtengoed van beide culturen een belangrijke plaats heeft. In 1931 verscheen een nieuwe bundel van Schotman, *Cloisonné*, ‘een cyclus China-verzen’, uitgevoerd als een Chinees blokboek en met een bandontwerp van P.A.H. Hofman in geel, zwart en rood.

De schone droom

Aan een Sinoloog

Gij maalde’ ’t alles als een schone droom
van mist-omdreven, bergige verschieten,
van heilige tempelen, waarin Wijzen vroom
een vreemdling taoïsties leutren lieten,

een China sierlijk-licht als bamboesprieten,
sterk en eerwaardig als een cederboom,
een lofflik China zonder nare nieten,
dat zich liet proeven als gelei-met-room...

Maar zó vónd ik het: ménsen, beestig wreed,
vals en omkoopbaar, hatende en verachtend
èn 't vreemde èn 't meerdere, àlom ondelgbaar leed,
moord en verwoesting, wilkeur recht verkrachtend:

Kindren, onmondig, waanwijs, arrogant,
knoeiziek verdóend dit eens zoo machtig land!⁴⁶⁷

In deze bewoordingen tekende Schotman in *Cloisonné* de botsing tussen het China zoals hij dat uit de boeken van Henri Borel (de sinoloog aan wie het vers werd opgedragen) had leren kennen en de werkelijkheid zoals hij die ondervond tijdens zijn verblijf in China. Van 1921 tot 1923 was hij werkzaam als arts van een hydrografisch expeditieteam op het eilandje Hsilien-tao (Xi Lian Dao) voor de Chinese oostkust. Over deze periode handelt het eerste deel van zijn prozatrilogie *Het vermoldde Boeddhabeeld*, 'een reis naar de verborgenheden ener vreemde werkelijkheid', getiteld *Het eiland der zwevende arenden* (1927).

Vanaf 1923 tot 1927 was Schotman als arts in dienst van het met westerse hulp uitgevoerde Lung Hai-spoorwegproject gestationeerd in Haichow (Haizhou), in het noorden van de provincie Kiangsu. De aanleg van de spoorweg, de ontwikkeling van het omliggende gebied, idyllische uitstapjes en contacten met lokale aanzienlijken, beschreven in *Het pulverend land der eeuwen* (1929), werden langzamerhand overschaduwd door het groeiende Chinese wantrouwen tegenover de vreemdelingen, schermutselingen tussen warlords en roversbendes en de chaotische situatie na de opstand in Shanghai van 1925 en de verovering van dezelfde stad door de Zuidelijke legers in 1927. Deze onzekere tijd, waarin het besef groeit dat het de verkeerde kant uitgaat in China en veel westerlingen, waaronder Schotman, zich door de nader komende oorlogsdreiging genoodzaakt zien het land te verlaten, vond zijn weerslag in *De dans der demonen* (1930).

Het drieluik is een merkwaardige mengeling van reportage, autobiografie en filosofische en psychologische observaties, geschreven in fijn-voelend stemmingsproza, een nuchtere verslagstijl of in maagomkerend realistische schilderijen uit de school van Jacobus van Looy (1855-1930) en Herman Heijermans (1864-1924). Het laat zich lezen als een indringende documentaire en als het verslag van een cultuurschok die jaren duurde, van een geleidelijke assimilatie en verwijdering.

Bewonderend schrijft Schotman over de schoonheid en grootsheid van de natuur en vol mededogen, afschuw en afkeer over het armoedige bestaan van de gewone Chinezen en de rijkdom van het decadente, corrupte, zichzelf ten koste van de arme bevolking verrijkende, door opiumgebruik verzwakte mandarinaat. Zijn visie op China is pessimistisch: het land wordt achterlijk gehouden door uitzuigers en profiteurs, die listig gebruik weten te maken van de westerse vernieuwingen en investeringsdrang. De warlords en de communistische agitatie spelen handig in op de angst voor vreemdelingen en staan gemeenschapszin en moderne ontwikkelingen in de weg. China is een vermolmd Boeddhabeeld, dat alleen in ruïnes, decadente resten mandarinaat, geïsoleerd levende monniken en schaarse intellectuelen nog iets van de oude hoge beschaving toont.

De kritieken op het eerste deel brachten Schotman ertoe een verdedigend en verklarend voorwoord te schrijven bij het eerste vervolg. Hij pretendeert geen wetenschappelijke verhandeling te schrijven, geen sinologische studie, maar een ‘letterkundig impressionistisch werk’, de subjectieve beschrijving van ‘de naar dichterlike aanvoeling neigende, wijsgerig-geschoolde, maar toch exact-krities gebleven Westerse psyche, in wisselwerking met het Oosten, zich daartoe eerst vrijmakend van het westen om zo ook dat zuiverder te kunnen waarderen, en dan ziende eerlijk, met liefde maar ook met bezonnenheid, den Oosterling: zeer ménselik, met veel moois, maar ook met veel verkeeds, en bovenal: moeizame zoekers naar den rechten weg, evenals wij, maar anders door wording en milieu.’ Hij keert zich tegen Borel: ‘zoals Borel China had gezien en beschreven, was dichterlike droom. Zoals Borel China zag, zo zien ook oppervlakkige Amerikaanse dichters het. Omdat Borel door China’s verleden is verblind, juist door zijn sinoloog-zijn het heden onzuiver ziet.’⁴⁶⁸

In *Cloisonné* bundelde Schotman zowel de twee eerder verschenen bewerkingen van Chinese legenden als oorspronkelijke gedichten en vertalingen. De legenden ‘Nju Ying’ en ‘Yueh Lahn’ zijn gebaseerd op korte beschrijvingen van Chinese volkslegenden. De eerste vertelt het verhaal van de dochter van een klokkengieter, die door in de gloeiende klokspijs te springen zichzelf opoffert om de klok zuiver te stemmen en zo haar vader redt van de gramschap van de keizer. De tweede behandelt de romance tussen een rijke, al als bruid verkochte koopmansdochter en een arme klerk. Het verhaal is gesitueerd in het Willowpattern Teahouse in de Chinese stad van Shanghai. Om deze gegevens bouwde Schotman lange epische gedichten vol Chinese couleur locale en toepassing en uitleg van ideeën van Laozi en Confucius. Hij verzet zich achterin *Cloisonné* tegen kritieken waarin zijn legenden vertalingen werden

genoemd. ‘De gedichten groeiden uit eigen aanschouwen en uit een innige vertrouwdheid met Taoistise en Confucianistise wijsheid en mystiek. Wil men hier van vertalingen spreken, dan moet men ook Shelley’s *Prometheus Unbound* en Keats’ *Isabella* een “vertaling” noemen!’⁴⁶⁹

Schotman rechtvaardigt ook zijn werkwijze achterin de bundel: ‘Achter deze legenden leven werelden van gevoelens en gedachten. Elk woord erin heeft vaak diepen zin, die misschien alleen de kenners van Chinese mystiek en Chinese wijsbegeerte er ten volle uit zullen kunnen halen. Ik heb met opzet een streng gebonden vorm gekozen, ik heb mij aan een traditionelen versvorm vastgelegd, hiermee geheel handelend in Confucianistischen stijl. Het is volkomen onjuist, Chinese verzen te willen vertolken naar de regellose wijze van Herman van den Berghs *Nieuwe Tucht*. Chinese poëzie kent een uitermate strenge symmetrie, een dwingende rhythmiek, grote gebondenheid van vorm en klank, daarbij is zij diepzinnig en vol toespelingen op klassieke teksten, en daardoor bijna onvertaalbaar. Toen ik deze gedichten schreef, koos ik met opzet een vorm, waarin deze eigenaardigheden van Chinese kunstaanvoeling tot zijn recht zouden kunnen komen.’⁴⁷⁰

Het is de eerste keer dat een Nederlandse dichter een expliciet verband legt tussen de door hem gekozen vorm en die van de Chinese poëzie.⁴⁷¹ Dat leidde tot een vermenging van de praktijken die Bethge en Klabund propageerden. Bethge gebruikte een strikte ritmiek, terwijl Klabund het belang van rijm benadrukte. Klabunds werkwijze lag overigens dicht bij wat Herman van den Bergh voorstond. Schotman lijkt met zijn verdediging te reageren op de kritiek van Slauerhoff op *Der geesten gemoeting*, waarin de geest van Van den Bergh goed te herkennen is. Slauerhoff schreef onder meer:

Wij leeren er [in *Der geesten gemoeting*] Schotman kennen als een filosofisch dichter of een dichterlijken filosoof, naar men wil. De moderne geconcentreerdheid van zeggings, de snelheid van verstempo is hem geheel vreemd. Hij houdt van lange perioden, ontplooit zijn beeldspraak ampel en laat niets te raden over. Het is geen toeval dat hij een voorkeur heeft voor de zwaar gebouwde achtregelige strophe (de geheele bundel is er op gebouwd), solide en hecht; alleen in het laatste der vier gedichten [‘Yueh Lahn’] wordt het rythme kort en huppelend. Deze soort strophen zijn als geschapen om gedachten te bevatten. Ze zijn zwaar en groot en bieden toch een groot gemak, als buikige vazen die veel kunnen inhouden. [...] Sensueele en heftige aandoeningen daarentegen vormen hun vers zelf. Zij breken de strophen, verstooten het rythme en bemeesteren hijgend hun eenigen eigen vorm, voor velen soms niet herkenbaar. Hier in deze breede rustige verzen volgt men de beschouwingen des dichters in onverstoorden rust.⁴⁷²

De oorspronkelijke verzen in *Cloisonné* beschrijven stemmingen en indrukken, die

nauw aansluiten bij wat Schotman in *Het vermolmd Boeddhabeeld* beschreef. De feeërieke schoonheid van het eiland van de zwevende arenden, de Chinese avond en het Nai-Nai Shan-gebergte, de blakerende hitte van de Chinese lente, vaak bevindelijke beschrijvingen van graven, cicaden, rovers, een blauwe mantel, een Kwan-Yinbeeldje, schaakspelers, de dadeloosheid van de ‘oud-Chinees’ versus de dadendrang van de ‘jong-Chinees’ en de Chinese fluit. Daartussen vallen het eerder geciteerde gedicht ‘De schone droom’ en het volgende als zeer directe ontboezemingen op.

Echo

Lente...?

De pokken en de diphtherie,
typhus, roodvonk, dysenterie,
pest, cholera en kala-azar,
en al dat nare rotgelazer,
al die gedierten uit de hel
gedijen hier kwaadaardig-wel:
het zijn al huiden in faëenza!...
Bij Paracelsus! ik verlång
naar Holland's voorjaarsinfluenza!⁴⁷³

Onder de vertalingen zijn slechts twee Chinese gedichten – een uit de *Shijing* en ‘Maannacht’ van Yuan Mei (zie Bijlage 21). De overige drie zijn bewerkingen van verzen over ‘Palankijndragers’, ‘Indise wevers’ en ‘Rondtrekkende zangers’ naar *The Golden Threshold* (1905) van de Indiase dichteres, politica en onafhankelijkheids-activiste Sarojini Naidu (1879-1949).

Cloisonné ontsnapte niet aan de kritische aandacht van Slauerhoff. Andermaal stoort hij zich aan de geciseleerdheid van de verzen. ‘We hadden ze liever ongeciseleerd en ongeciviliseerd gehad (want China is toch een au fond wel beschaafd, maar toch ook weer zeer barbaarsch land, nietwaar?)’. Slauerhoff is evenmin gelukkig met de ondertitel ‘China-verzen’. ‘Want onder China-verzen moet men niet verstaan verzen die in China gemaakt zijn. [...] Dat Schotman bepaalde stemmingen in China heeft beleefd, is nog geen reden om ze China-verzen te noemen. [...] het zijn stemmingsverzen die niets specifiek Chineesch hebben.’ Daarentegen ‘vinden we eenige uitstekende vertalingen. Vooral ‘Maannacht’ kan wedijveren met het beste uit *Die chinesische Flöte* van Bethge. De andere vertalingen zijn zeer fijn gezien, maar hebben een hinderlijk nadrukkelijk rythme. [...] Overigens valt het te betreuren, dat Schotman niet meer heeft vertaald; misschien had hij daarbij zijn eigen

gewichtige preoccupaties wat vergeten, en hadden wij menig vers in het Nederlandsch kunnen genieten, dat nu in de gesloten schatkamer van den *Sji King* en andere rijke verzamelingen liggen blijft, ontoegankelijk.' Wederom spreekt Slauerhoff zijn voorkeur uit voor de legende 'Yueh Lahn', waarin de zwaarwichtigheid, het rijm en een zwaar ritme afwezig zijn. 'Zuivere beschrijvingskunst vind ik het sterkste en zuiverste element in zijn werk.'⁴⁷⁴, schrijft Slauerhoff nadat hij de volgende strofe uit 'Yueh Lahn' heeft geciteerd:

Met de brede, vreemd gesplitste
boeg op de eindeloze deining
bruisend vallend, druipend rijzend,
en de morgenwind de witte
rietdoorribde zeilen spannend
dat de dunne masten trillen,
danst door 't licht hun ranke sanpan
ver en vredig eiland tegen.

5.7. J. SLAUERHOFF

In 1928 publiceerde J. Slauerhoff (1898-1936) onder het pseudoniem John Ravenswood de verzenbundel *Oost-Azië*. Daarin bundelde hij gedichten die grotendeels waren gebaseerd op indrukken die hij had opgedaan tijdens zijn reizen als scheepsarts in dienst van de Java-China-Japan Lijn. Naast deze gedichten over Japan, Korea, China en Macau bevatte het boekje drie vertaalde Chinese gedichten. Twee jaar later verscheen zijn bundel *Yoeng poe tsjoeng*, waarin naast oorspronkelijke gedichten over China een flink aantal vertalingen waren verzameld. De titel stond in Chinese karakters op het rode omslag.

Slauerhoff had al eerder van belangstelling voor China blijk gegeven. In zijn werk is een geleidelijke ontluistering van de mythe van het sprookjesachtige China te zien, die overeenkomsten vertoont met de ontwikkeling in Schotmans werk. Het gedicht 'Jeugdherinnering' geeft een eerste kennismaking weer.

Jeugdherinnering

Dit was mijn eerste visie op de tropen:
Een gladde plaat boven de schoorsteenmantel,
Daarop, om lange palm, laag bladgekantel,
Een tijger sloop, de oogen bloedbeloopen.

Daarvoor, 'n Chinees in geel gekleed op 'n theebus,
Met plat gezicht, hangsnor en scheve oogen;

Op 't deksel stond een onoplosbre rebus:
Karakters van onmetelijk vermogen.

Daar staarde ik op en voelde mij rampzalig;
Chinees en palmboom deden mij wegdroomen
Naar verre landen, meer dan Verne-boeken.

't Ouderlijk huis was soms zoo duf en stug.
'k Wist niet dat ik heusch wel in de Oost zou komen
En even hard mijn lot er zou vervloeken.⁴⁷⁵

In zijn vroege verzen droomde Slauerhoff weg naar verre landen en beschreef hij ook het sprookjesrijk China. Hij vertaalde de cyclus 'Extrême-Orient' van Albert Samain, waaronder ook het gedicht (zie Bijlage 22) waarvan eerder het origineel werd geciteerd.

De invloed van Franse decadente auteurs blijkt verder uit het gedicht 'Chineesche dans', een voorbeeld van erotisch exotisme, opgenomen in Slauerhoffs debuutbundel *Archipel* (1923).⁴⁷⁶ De Chinese danseres is een Salomé-figuur, die zich in een wervelende dans ontdoet van haar rode gewaad.

Een aardige indruk van Slauerhoffs veranderende visie op het Hemelse Rijk geeft het gedicht 'Chineesch landschap', dat in januari 1924 werd gepubliceerd in het eerste nummer van *De Vrije Bladen*. Na zijn reizen langs de Chinese kust van 1925 tot 1927 bundelde Slauerhoff het vers in *Oost-Azië* (1928) maar verwijderde hij het 'Chineesch' uit de titel. In de bundel 'echte' Chinese gedichten *Yoeng poe tsjoeng* (1930) nam hij het niet op.

Landschap

Sprietbruggen, dun als riethalmen, schichten
Over breedglimlachende rivieren.
Ranke vrouwtjes beschrijden ze beschroomd,
't Zacht gewaad angstvallig langs de zijden
Strakhoudend, dat geen windvlaag 't doet uitslaan:
Als vlinders dwarrelden ze op door 't ruim,
Ontredderd meegevoerd, ver van huis.
Visschers wachten met loodrechte spies,
Of forellen zich blinkend verrieden in 't diep.
Jonken volgen den kronkelenden stroom,
Hoog op den spiegel, groote holle blaren.

De berg zwelt omhoog uit alle verten
Naar de opbrengst van een slanken steilen top.
Volmaakte wolken vormen een krans
Zichtbare gedachten van den goeden berggod.

Voor roode avondzon hangt de aarde,
Een groote ronde lampion, beschilderd
Met gele woestijnen, donkre valleien,
Grijze rijstvelden en groene meren,
Zacht schommelend in de blauwe hemelzaal.⁴⁷⁷

In dit gedicht is het sprookjesrijk Cathay nog in volle glorie aanwezig. Toen Slauerhoff het land zelf leerde kennen, veranderde zijn visie sterk. De harde werkelijkheid verdrong het paradijsvisioen, dat nog slechts in enkele verhalen en gedichten naar het verleden verplaatst bleef voortleven. In 1930 verscheen de verhalenbundel *Het lente-eiland*. Het titelverhaal schetst een verschil van dag en nacht tussen de arme, duistere, stinkende en overbevolkte havenstad Amoy en het schone, lichte, naar bloemen geurende en rustige eiland Kau Lung Seu. In een tuin op het eiland zweeft als een lied op de wind nog het paradijselijk verleden, dat voorgoed onbereikbaar is.⁴⁷⁸

De overige drie verhalen uit de bundel en de drie die later eraan werden toegevoegd, zijn alle in het verre verleden gesitueerd. ‘Legende van de zee’ vertelt de legende over de zeegodin A Mao (Ma Zhu) en ‘De doodstrijd van de dwaze oude, in ‘t schrijven verliefde’ beschrijft de worsteling van de oude schrijver Lo T’oen met een demon die de loop van een van zijn verhalen een noodlottige wending wil geven. De vier overige verhalen hebben de Tang-dichter Po Tsju I als hoofdpersoon. Het mandarijnen- en hofleven worden door hem verworpen. Aan het hof neemt hij afstand van de luxueuze leefwijze en als gedoemde, tevergeefs het geluk zoekende dichter leeft hij in vrijwillige of opgelegde ballingschap.

Behalve in verhalen portretteerde Slauerhoff de Chinese dichter in een aantal gedichten en vertaalde hij achttien van diens verzen. Hij maakte kennis met Po Tsju I en zijn werk via de bundels *A Hundred and Seventy Chinese Poems* en *More Translations from the Chinese* van Arthur Waley. Waley schonk uitgebreid aandacht aan de dichter, die daarvoor in literatuurgeschiedenissen en bloemlezingen niet of nauwelijks voorkwam. Slauerhoff herkende in Waleys biografische notities en vertalingen een dichter aan wie hij zich verwant kon voelen. Door zijn keuze uit het biografische materiaal en de gedichten en de bewerking daarvan, vervormde hij Po Tsju I tot een alter ego van zichzelf. In de oorspronkelijke gedichten ‘Samenval’ en

‘Aan Po Tsju I’ verwoordde hij een vergaande identificatie.⁴⁷⁹ Die valt eveneens af te lezen uit de verhalen over Po, waarin vele gedachten, thema’s en motieven uit Slauerhoffs overige werk zijn terug te vinden.

De afwijzing van de pracht en praal van het Chinese hof- en mandarijnenbestaan en de keuze voor een realistischer kijk op het Chinese leven, beleeft Slauerhoff ondubbelzinnig in het voorwoord en de gedichten in *Yoeng poe tsjoeng*. Het voorwoord luidt:

De verzen van deze verzameling zijn uit het Fransch, Duitsch, Engelsch, of rechtstreeks uit het Chinese leven en landschap overgebracht met vermindering van de zijden gewaden, rozen, maneglans, die men in andere zoo overvloedig vindt, met een voorkeur voor de bitterheid van het leven, in China overvloediger gevonden en met meer nuchterheid beleden dan bij ons. Voor de liefhebbers van het poëtische, voor de dwepers met het Oosten is zij dus: *Yoeng Poe Tsjoeng* (van geen nut).⁴⁸⁰

Evenals Schotman keerde Slauerhoff zich tegen het clichébeeld van China, zoals dat te vinden was in het werk van Borel, in tal van (vertaalde) gedichten en zoals Slauerhoff dat eerder zelf weergaf. In *Yoeng poe tsjoeng* treffen we geen ranke vrouwengestalten, zijden gewaden, fluitspelers, spelevaarders, euforische drinkers, rozen zonder doornen en romantische maneschijn aan. Als er al stereotype elementen voorkomen – wijn, bootjes, maneschijn – dan zijn ze doorgaans verbonden met minder feestelijke gevoelens. Verval, vergankelijkheid, dood en verlatenheid bepalen de gedachten in de bundel. De meest positief gestemde propageren een bestaan van illusieloze onthechtheid of nuchtere levensaanvaarding.

Opvallend is dat in de eerste druk van *Yoeng poe tsjoeng* verzen van Li Tai Po en Tu Fu ontbreken en dat er zes van Po Tsju I zijn opgenomen. Ook in de in 1933 verschenen tweede druk is de Chinese wijndichter afwezig. Het nieuw opgenomen gedicht ‘Eenzaamheidsverlangen’ wordt toegeschreven aan ‘Tu Tu’, een naam die in de *Verzamelde gedichten* door de tekstbezorger werd veranderd in ‘Toe Foe’. De bron voor Slauerhoffs gedicht is echter niet te vinden en de strekking ervan staat diametraal tegenover die van de meeste poëzie van Tu Fu. Het aantal vertalingen naar Po Tsju I is in de tweede druk opgelopen tot veertien. Slauerhoff introduceerde zo in Nederland een daarvoor zo goed als onbekende dichter. Bethge en Klabund vertaalden beiden slechts een en hetzelfde gedicht van Po Tsju I, dat door Schürmann en Swarth naar Bethge werd vertaald als ‘De vreemdelinge’. In de tweede druk van *Yoeng poe tsjoeng* werden twee oorspronkelijke gedichten en drie vertalingen opgenomen die eerder waren gebundeld in *Oost-Azië*.

In de *Verzamelde gedichten* werd *Yoeng poe tsjoeng* door tekstverzorger Kees

Lekkerkerker nog uitgebreid met niet eerder gebundelde gedichten en met verzen uit de nalatenschap. Slauerhoff publiceerde in 1935 een vers van Li Tai Po, 'Vergankelijkheid', en tussen zijn nagelaten verzen werden nog drie vertalingen naar Li Tai Po aangetroffen: 'Ik Verkeer in weelde tusschen de bloemen met wijn' en 'De vrouwen van Yueh I en II'.

Als we de keuze van de vertaalde verzen bekijken, valt op hoe weinig die overeenkomt met die van tijdgenoten. Uitzonderingen vormen drie 'soldaten-gedichten' naar Klabund: 'Marschlied', 'De moede soldaat' en 'Epitaaf', die we al bij diverse andere dichters aantreffen. Verdere vertalingen naar Klabund of Bethge ontbreken. Maar liefst negenentwintig vertalingen gaan terug op Waley en de overige zijn gebaseerd op uiteenlopende Duitse, Engelse en Franse bronnen, die niet eerder door Nederlandse dichters werden gebruikt. Op deze wijze ontsnapte Slauerhoff makkelijk aan de corpusvorming die was ontstaan door de veelvuldige bewerkingen naar Bethge en Klabund.⁴⁸¹

Vergelijken we Slauerhoffs vertalingen met de gebruikte bronnen dan valt op dat hij de gedichten behalve door de keuze ervan ook door de bewerking binnen zijn eigen thematiek betreft. In veel gevallen verzwaart hij de toon van de gedichten en af en toe werkt hij het in zijn ogen te veel aan stereotype Chinese couleur locale weg. Een voorbeeld kan de vergaande bewerking illustreren.

Reizend naar Njoe Tse Wang

Weinig slaap en lange wacht na middernacht,
Reizen en staren in den zwarten nacht.
Een strand ligt blank in de maan, zelf in wolken
Onzichtbaar, nimmer door den wind ontbloot.
De zeilen kraken hard en stijf bevroren.
De golven zoeken winterslaap, ijsschotsen
Brijzelt de boeg, wij voeren veertig dagen
Door nevelen en nog geen Njoe Tse Wang.⁴⁸²

*On the way to Hang-chow:
anchored on the river at night*

Little sleeping and much grieving, – the traveller
Rises at midnight and looks back towards home.
The sands are bright with moonlight that joins the shores;
The sail is white with dew that has covered the boat.
Nearing the sea, the river grows broader and broader:
Approaching autumn, the nights longer and longer.

Thirty times we have slept amid mists and waves,
And still we have not reached Hang-chow!⁴⁸³

De verzwarende accenten die Slauerhoff in deze bewerking naar een vers van Po Tsju I aanbracht zijn talrijk. Zijn de zeilen bij Waley bedauwd, bij hem kraken ze, 'hard en stijf bevroren'. Nadert bij Waley de herfst, bij Slauerhoff is het hartje winter. De reis duurt geen dertig maar veertig dagen en Waleys reiziger werd een wachtlopende zeeman. De nadruk verschuift van de lengte van de reis naar de barre weersomstandigheden. De door Waley zorgvuldig uit het Chinees overgenomen parallelconstructies in de regels 3-4 en 5-6 en de verdubbelingen in regel 5 en 6 zijn bij Slauerhoff verwaterd of verdwenen. Het meest opvallend is echter de veranderde titel. Die biedt tevens de sleutel tot Slauerhoffs wijzigingen: Njoe Tse Wang (Niuzhuang) was een van de noordelijkste steden op de route van de Java-China-Japan Lijn. Zijn ervaringen tijdens een winterse reis zette hij om in dit gedicht, waarin hij zich verbeeldt dat hij de reis met een hem zo geliefd zeilschip maakt.⁴⁸⁴

Ook naar de vorm drukte Slauerhoff een eigen stempel op de gedichten. Waley schreef vrije verzen, gebruikmakend van gevarieerde ritmische patronen en subtiële klankeffecten als klinker- en medeklinkerrijm. Slauerhoff blijft af en toe dicht bij de traditie dan zijn progressieve voorbeeld (bv. in 'Chrysanten in den oostelijken tuin', 'Zuidland', 'In Hsien Yang', 'Op den herbergmuur' en 'Lao Tse'). Hij gebruikt gevarieerd eindrijm en regelmatigere ritmische patronen, zonder zich slaafs te binden aan ritme- en rijmconventies. Evenals in zijn overige dichtwerk veroorlooft hij zich allerlei vrijheden, waardoor zijn verzen tussen de traditionele vormen en het vrije vers zweven. Veel vertalingen naar Waley bleven vrije verzen. Opmerkelijk daarbij is dat Slauerhoff af en toe klank- en ritmepatronen overneemt uit zijn bron of dergelijke effecten op andere plaatsen in het gedicht aanbrengt om verwante patronen uit de brontekst te compenseren.⁴⁸⁵

Slauerhoff komt in vergelijking met Eekhout en Schotman naar voren als de meest vormbewuste dichter en zijn vertalingen naar de vrije verzen van Waley laten duidelijk zien hoe hij traditie en vernieuwing op een eigenzinnige wijze verenigt. Naast herkenning en geestverwantschap is het vormtechnische aspect een belangrijke factor in zijn vertalingen van Chinese gedichten.

De weinige kritieken op *Yoeng poe tsjoeng* vertonen grote verschillen in waardering en invalshoek. A. Defresne (1893-1961) besprak de bundel in *De Groene Amsterdammer* van 19 juli 1930 en was niet onverdeeld enthousiast.

De meeste gedichten zijn niet meer dan de taalkundig al of niet volmaakte mededeeling van een verdrietje, een angstje, een wijsgeerige gedachte van geringe beteekenis en dergelijke categorieën meer. Merkwaardig is, dat de meeste van deze anoniem zijn. Zijn die soms rechtstreeks uit het Chineesche landschap geschreven? Van sommige dezer gedichten heeft de gedachte zoo weinig beteekenis, is het verdriet, de haat, de angst zoo zwak, dat er van den inhoud niets overblijft en het versje ten ondergaat in volstrekte nutteloosheid.

Van die gedichten, waarvan de precieusheid breekt om de leegte van den inhoud, zijn ook een deel anoniem. De derde categorie zijn de sterke gedichten, de groote verzen vol ontroering van schamperheid, haat, leed, bitterheid, angst en sarcasme. Deze gedichten hebben wat men zou kunnen noemen eene groote perspectivische kracht. Het is alsof zij tot één punt toegespitste levens zijn. Deze zijn allemaal geteekend. Dit is ook merkwaardig. In Fransche, Duitsche en Engelsche vertalingen heb ik er vele kunnen terug vinden.

E. du Perron (1899-1940) betrok *Yoeng poe tsjoeng* in zijn beschouwing over het belang van de dichter, die hij als ‘Gesprek over Slauerhoff’ publiceerde in *De Vrije Bladen* van december 1930 en januari 1931. Hij schreef:

Slauerhoff is geen sinoloog, al is hij enige malen in China geweest, en de al te strakke armoede van andere vertalingen uit het Chinees mist men bij hem. Ik herinner mij dat hij een tijdje lang rondtrok met twee bundels Engelse vertalingen van een zekere Arthur Waley, die ik ook weleens doorgebladerd heb en die mij op een enkele uitzondering na eigenlijk onuitstaanbaar van droogheid leken, maar die hij wist om te werken tot sobere en toch savoureuse verzen, waaruit later dit *Yoeng poe tsjoeng* werd samengesteld. Het lijkt mij zeker dat het ‘Marschlied’ waar ‘Sji King’ onder staat en dat ongetwijfeld tot het allerbeste behoort in de bundel, niet erg veel met het oorspronkelijke meer te maken heeft. Zij die geen kenners zijn van Chinees, prefereren waarschijnlijk dan ook de verzen die het meeste van de modellen moeten verschillen. Dit bundeltje is voor mij trouwens als een poëtische voorhal van het bundeltje Chinese verhalen *Het lente-eiland*, waarin eigen herinneringen gevolgd worden door geheel opgewerkte Chinese motieven die ik op het laatste verhaal na niet buitengewoon vind.⁴⁸⁶

In de *NRC* van 1 januari 1931 schreef Victor E. van Vriesland (1892-1974) over de Chinese verhalen en gedichten. Hij wijst op de tegenovergestelde opinies van Defresne en Du Perron en herleidt die tot het volgende verschil van invalshoek: ‘Al naar gelang hetgeen men in poëzie in de eerste plaats ervaart, den toon of den “inhoud”, zal men respectievelijk aan de min of meer oorspronkelijke, of aan de naar bestaande Chineesche gedichten bewerkte verzen de voorkeur geven.’ Over de oorspronkelijke verzen merkt hij op: ‘Blijkbaar volgt uit het mystificeerende, voor Slauerhoff zoo karakteristieke regeltje over de vertaling “uit het Chineesche landschap”, dat hij sommige dezer gedichten, naar we wel mogen aannemen, zonder

bepaald Chinees voorbeeld in denzelfden trant geschreven heeft als de wél vertaalde. Wij moeten daarbij erkennen dat ze toch geen “pastiches” werden.’ Van Vriesland vindt *Yoeng poe tsjoeng* binnen Slauerhoffs werk slechts aan *Oost-Azië* verwant en is het met Du Perron eens, op grond van de overeenkomst in sfeer, toon en schrijfwijze met een bundel niet-Chinese verzen van Ossip Kalenter, dat het ‘Chineesch-achtige karakter’ van de verzen uit *Yoeng poe tsjoeng* weinig essentieel is. Een met ‘Dr.’ (J.W. Schotman?) ondertekende recensie in het tijdschrift *China* van oktober 1930 beweert het tegendeel van Van Vrieslands laatste stelling. Over verhalen en gedichten schrijft Dr.: ‘Slauerhoff op zijn best! En China? Waarachtig, China niet zooals hij het ziet door zijn eigen bril, donkergrijs of lichtroze – wat interesseert ons dat tenslotte! Ook geen valsche sentimentaliteit, noch critisch geleuter over hoe het zou kunnen zijn; simpel van schildering, maar treffend! [...] Toen ik de boekjes dichtsloeg, [ontsnapte] me een: “Ja, China...”’.

5.8. WILLEM DE MÉRODE

Zonder ooit in China te zijn geweest, kon de protestantse dichter Willem de Mérode (1887-1939) zich in de eenzaamheid van zijn Eerbeekse boerenwoning uitstekend inleven in de Chinese poëzie, die hem vertrouwd werd uit een aantal uitgaven van Duitse nadichters. Hij publiceerde twee bundels oorspronkelijke poëzie, *Chineesche gedichten* (1933) en *Ruischende bamboe* (1937), gebaseerd op Chinese motieven. De eerste bundel verscheen als bibliotheek uitgave in de vorm van een Chinees blokboek. De tweede druk (1936) had een rood omslag met als illustratie een lampion die zweeft tussen een volle maan en bamboebladen. De tweede bundel werd eveneens uitgegeven als Chinees blokboek, met als omslagillustratie door de wind bewogen bamboestengels.

De boeken waaraan De Mérode zijn Chinese motieven ontleende zijn bewaard in zijn bibliotheek, die werd ondergebracht aan de Vrije Universiteit te Amsterdam. Daaronder bevinden zich de vertalingen van Bethge en Klabund naast de *Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten* (1922) en *I Ging, das Buch der Wandlungen* (1924) van Richard Wilhelm, *Die chinesische Dichtung* (1908) van Otto Hauser, en *Dichtung und Weisheit (Zhuangzi)*, vertaald door Hans Stange. Verder bezat De Mérode Slauerhoffs *Yoeng poe tsjoeng* en de Nederlandse vertaling van Laozi's *Tau Teh Tsjing* (1910) door J.A. Blok.

Hans Werkman publiceerde in 1979 een uitgave van de twee Chinese verzenbundels, *Chinees gedichten*, waarin hij De Mérodes werkwijze analyseerde, diens bronnen aanwees en de gedichten in het verdere oeuvre plaatste. Hij ziet een

belangrijk verschil tussen beide verzamelingen. In *Chineesche gedichten* (1933) overheerst de melancholie, waarin De Mérode zich sterk verwant kon voelen met de Chinese dichters. ‘Het ene grote thema van de bundel is in één adem: liefde en vergankelijkheid. De melancholie speelt er een grote rol bij.’⁴⁸⁷ Het grondthema spreekt ook uit de twee motto’s naar Laozi die de bundel openen: ‘Wien de hemel beschermen wil, geeft hij de liefde’ en ‘Vanaf hun hoogsten bloei worden de dingen oud’. De voornaamste bronnen waren Bethge, Klabund en Wilhelm. *Ruischende bamboe* (1937) is veel filosofischer van strekking en vertoont vooral de invloed van Laozi en Zhuangzi. De Mérode herkende in hun werk gedachten die verwant zijn met de christelijke mystiek, waarin hij goed thuis was.

In een essay getiteld ‘Willem de Mérode als mysticus’, verschenen in het De Mérode-nummer van *Opwaartsche Wegen* van augustus/september 1939, omschreef P.J. Meertens (1899-1985) het mystieke verlangen als volgt: ‘de innigste vereniging van de grond der ziel met de Godheid, een volkomen op- en ondergaan van de menselijke persoonlijkheid in de Godheid, een algehele overgave van de menselijke wil aan Gods wil, het losmaken van de ziel van de banden van het aardse, het “ledig zijn”, teneinde op te stijgen tot de gemeenschap met God.’⁴⁸⁸ Meertens wees in zijn artikel op de invloed van de oosterse mystiek uit het werk van Omar Khayyam, van wie De Mérode honderd kwatrijnen vertaalde en publiceerd in de bundel *Omar Khayyam* (1931). Werkman wijst daarnaast op de invloed van de Tao: de aanvaarding van het enige onveranderlijke: de wet der veranderlijkheid. Door absolute dadenloosheid komt de mens tot de Tao, waarin aarde en hemel harmonisch zijn verbonden, tegenstellingen zijn opgeheven en alles stil en eeuwig is. De Mérode noemt de toestand waarin de mens dit evenwicht bereikt ‘het stille midden’, maar staat niet onkritisch tegenover dit passieve evenwicht. Deze gemoedstoestand kan leiden tot een lusteloze negatie van het leven; tot onvruchtbaarheid. In een van de gedichten uit *Ruischende bamboe* werkt De Mérode deze kritiek treffend uit door tegenover het stille midden de taoïstische gedachte van de voortgang der geslachten en het belang dat de Chinees hecht aan mannelijk nageslacht te stellen:

Kinderloos

Ik vloek de goden, want ik heb geen zonen.
Mannen verheugen zich in ’t eeuwig leven
van hun geslacht en hopen weer te keren
al is ’t na duizend of tienduizend jaren
in ’t manlijk lichaam eens nakomelings.
De hemelheren in het stille midden

kennen geen lust, en telen zich niet voort
in liefdesspel dat eensklaps dood en leven
wegslingert in 't oerdonker van de chaos
voorbij de stille eeuwige eunuken,
wier stom jaloers-zijn mij geen zonen gunt.⁴⁸⁹

Een ander opmerkelijk verschil tussen de beide bundels is de overdaad aan chinoiserie-attributen in *Chineesche gedichten* tegenover de betrekkelijke soberheid van couleur locale in *Ruischende bamboe*. De eerste sluit in uiterlijkheden dicht aan bij het dromerige Cathay uit de achttiende-eeuwse chinoiserie. De zoon des hemels, mandarijnen, haarvlechten, waaiers, zijden gewaden, kraalgordijnen, rijstpapier, lampions, lettertekens, jade, fluitjes, bruggetjes, bloesemtakken, maneschijn en schalen wijn zorgen voor een Chinese vernislaag, zoals ook Werkman constateert. De basistrek in de verzen is echter melancholie en niet de verheerlijking van een paradijs van geluk, lust, gratie en zalig nietsdoen. Het zachtaardigst is de melancholie in het openingsgedicht, dat ook het meest een chinoiserie lijkt:

De brug

Ik heb het fluitje aan mijn mond gezet.
Mijn vingers overtrippelen de gaten.
Buiten mijn tuin ligt de rivier gebed
in maanlicht, en er rijst een brug van jade.

Een brug van jade overspant het licht,
mollig van schaduw aan haar eene zijde.
Een smalle schaduw schuifelt in het licht,
en buigt zich over en staart in het wijde.

Zij staart naar 't overhangen van een boom,
en hoort een fluiten uit het lover glijden.
Dromerig fluit ik naar de lichte stroom.
Dromerig staart zij, dromen wij dan beiden?⁴⁹⁰

In veel andere gedichten is de melancholie bitterder en overheerst een bijna cynische levensaanvaarding. Enkele oorlogsverzen ontbreken ook in deze eerste bundel Chinaverzen niet ('Oorlog' en 'De held'). Ouderdom en vergankelijkheid zijn belangrijke thema's in de overige verzen. Een duidelijk voorbeeld vormt het gedicht waarmee de bundel besluit:

De roos

Rijk en luchthartig heeft de roos gebloeid.
Haar zijden prachtgewaad was snel versleten.
Van een berooid hart wil geen mens meer weten.
't Verhaal van armoe heeft nog nooit geboeid.

Wie wandelt door een leeggewaaide hof?
Wie plukt zich een boeket van dode rozen?
Trots dorens wordt een jonge knop gekozen.
Men waagt zijn bloed niet voor dor hout en lof.

IJdel en droef was dit vervoerend blozen,
ons nu ontslapen zorgen nutteloos.
En wie dit als zijn levenslust verkoos,
heeft niets dan wonden en verdriet gekozen.⁴⁹¹

In *Chineesche gedichten* bundelde De Mérode twintig gedichten die hij schreef van 21 tot 26 juli 1932. Hij bood ze Willem Kloos aan voor publicatie in *De Nieuwe Gids* en in de begeleidende brief schreef hij: 'Het zijn geen vertalingen, die toch niets anders zijn, dan vertalingen van vertalingen, maar oorspronkelijke gedichten op Chineesche motieven. Voorzoover ik uit de vertalingen die ik ken, kon navoelen hebben de chineezers een zekere droogheid (misschien bij oppervlakkige beschouwing nuchterheid te noemen?) in hun verzen. En dat heb ik getracht te behouden.'⁴⁹² Die droogheid is inderdaad een wezenlijk kenmerk van De Mérodes Chinese gedichten. Daarnaast valt hun formele eenvoud op. In 'De roos' is elke regel van de eerste twee strofen een aparte zin en hebben de twee zinnen in de laatste strofe een duidelijke cesuur aan het eind van de regel. In 'De brug' vallen de veelvuldige woordherhalingen – letterlijk of licht gevarieerd – op (een brug van jade, het licht, schaduw, staart, fluiten, dromerig) en het overhevelen van een element uit de slotregel van een strofe naar de beginregel van de volgende strofe (een brug van jade; staart in het wijde – Zij staart). In de andere gedichten komen deze verschijnselen met grote regelmaat terug, naast herhaalde regels – soms gevarieerd – die het vers enigszins het karakter van een ballade geven en veel gevallen van rijk rijm (herhaling van hetzelfde rijmwoord). De twee laatste kunstgrepen zijn overvloedig aanwezig in het gedicht 'De keizer' (zie Bijlage 23).

Het lijkt of De Mérode zich voor dit vers sterk liet inspireren door wat Klabund en in diens kielzog Eekhout over de levensloop van Li Tai Po vermeldten in het nawoord bij de aan diens poëzie gewijde bundels. Twaalf van de twintig verzen uit *Chineesche gedichten* zijn rijmloos maar vertonen verder veelvuldig dezelfde

vormgevingsbijzonderheden. In hoeverre De Mérode op de hoogte was van de vormtechnische kanten van de Chinese poëzie is niet bekend. Het opvallende streven naar formele eenvoud en de veelvuldige herhalingen vinden echter behalve in de oude westerse volkspoëzie hun pendanten in de *Shijing*, terwijl de gedachten- of zinseenheid per regel en het veelvuldig gebruik van dezelfde rijmklank belangrijke vormkenmerken uit de latere Chinese poëtische traditie zijn. Werkman ziet de gedichten als een spel ‘met de plastische en ritmische mogelijkheden van de Chinese lyriek’.⁴⁹³ Hij citeert uit een brief van De Mérode aan K. Heeroma van 13 januari 1934: ‘De Chineesche gedichten zijn inderdaad met opzet en bewust als oefening geschreven. Ik telde: hoeveel heb ik er? O zooveel, nu nog een paar, dan is het wel een boekje. Ik wou eens zien, welk resultaat het had als ik de nuchtere chinesesche motieven tot gedichten kon vereenigen, inplaats van zooveelste rangsche vertalingen te geven.’ Na het bovenstaande lijkt aan het spel met de beeldende en ritmische mogelijkheden het experimenteren met eenvoud in vormgeving en taalgebruik te moeten worden toegevoegd. De laatste experimenten werkten door in De Mérodes latere werk, zowel in *Ruischende bamboe* als in *Eenvoudige gedichten* (1935), *Kaleidoscoop* (1938) en *Spiegelbeelden* (voor het eerst postuum gepubliceerd in 1979).

De *Chineesche gedichten* werden door de kritiek over het algemeen gunstig ontvangen. Willem Kloos sprak van ‘prettige want psychisch fijne, vlug-luchtige verzen’ uit een ‘mij natuurlijk wildvreemd-geblevene Oost-Aziatische taal’. De Mérode noemde hij ‘een ongemeen subtiel Dichter van de bovenste plank’. K. Heeroma (1909-1972) vond de verzen prachtig en subliem, maar kon er op het eerste gezicht ‘geen spoortje Kristelijkheid’ in ontdekken. Na nadere beschouwing schreef hij: ‘De Mérode heeft nu in de trant en met de beelden der Chinese dichters een reeks Nederlandse verzen geschreven, waarin heerlijkheid en vergankelijkheid van de gewaarwording vorm krijgen zonder veel metafysise achtergrond. Altans het lijkt mij toe, dat De Mérode hier zuivere gewaarwordingskunst heeft willen geven met in zichzelf een minimum van bespiegeling.’ Maar Heeroma toont met enkele citaten aan dat er toch een levensbesef in de verzen te vinden is, want ‘de zuiverste gewaarwordingskunst verraadt bij nadere beschouwing wel degelijk verband met een achterliggende geestelijke structuur, zelfs al ziet de dichter geheel af van bewuste bespiegeling.’ S. Vestedijk (1898-1971) roemde in de verzen de verzorgde stijl. C.J. Kelk (1901-1981) was minder positief en vond dat De Mérode er niet erg in was geslaagd de verzen een Chinees karakter te geven, ‘omdat [...] het vreemde, bedwelmende of verrukkende aroma zoo pijnlijk gemist wordt, dat deze poëziesoort

eigen is.⁴⁹⁴

De twintig gedichten die samen *Ruischende bamboe* vormen, schreef De Mérode op 3 en 4 april 1937. Behalve de filosofische verdieping en de soberheid van Chinese attributen (tegen twaalf gedichten met Chinese couleur locale in de eerste bundel zijn er hier zes te vinden) vallen ook hier weer vormtechnische bijzonderheden op. Nog slechts twee gedichten rijmen ('Dood' en 'Geboorte') en er zijn maar vijf verzen met een regelmatige strofenverdeling. De overige lopen ononderbroken door, met uitzondering van 'Geboorte', waar de twee laatste regels door interlinie zijn gescheiden van de eerste dertien. De taoïstische gedachten dat niets bestaat buiten zijn tegendeel en dat slechts in het besef van de onveranderlijke wet dat alles voortdurend veranderlijk is het Ene, de Weg, Tao, zich openbaart kregen gestalte in talrijke paradoxen, antitheses en parallellen in gedachte en zinsbouw, die een wezenskenmerk van de filosofische teksten van Laozi en Zhuangzi en van de Chinese poëzie vormen. Veel van de in de *Chineesche gedichten* gesignaleerde vormkenmerken zijn hier minder nadrukkelijk aanwezig. Rijm en rijk rijm ontbreken vrijwel, terwijl de gedachteneenheid per regel en de woordherhalingen minder regelmatig voorkomen. Via een vereenvoudigde vormgeving in de *Chineesche gedichten* lijkt De Mérode gekomen tot een geminimaliseerd gebruik van poëtische vormgevingsmiddelen. De invloed van de teksten van de Chinese filosofen, die in vertaling vaak korte prozagedichten lijken waarin een thema in aforistische zinnen met een zelfde grammaticale opbouw op vele manieren wordt gevarieerd, lijkt onmiskenbaar. De Mérode verwerkte in deze vorm de taoïstische gedachte dat het ene tegelijk het andere is en niet zonder zijn tegendeel bestaat in het volgende vers:

Eenheid

Hoe helderder licht, hoe duisterder.
Hoe duisterder, hoe meer sterren.
Hoe meer sterren, hoe groter heelal.
Hoe groter heelal, hoe leger.
Hoe leger, hoe stiller.
Hoe stiller, hoe nader het midden.
Hoe nader het midden, hoe meer leven.
Hoe meer leven, hoe sterker hart.
Hoe sterker hart, hoe aardser.
Hoe aardser, hoe verder van het midden.
Hoe verder van het midden, hoe duisterder.
Hoe duisterder, hoe dichter bij de zon.
Donker en licht, aarde en hemel is één.⁴⁹⁵

De bundel besluit met een pittoresk gedicht waarin het taoïstische stille midden positief wordt gewaardeerd. Het wordt weliswaar ‘schriklijk’ genoemd – voor hen die aan de vreugden van het aardse leven hechten? – maar het rust ‘als een vreugde’ in de ik-figuur, de dichter die van dood en liefde zong.

Het lied

Verre geliefde, die straks tot mij komt,
de thee damp, eet de verse bamboespruitjes,
geniet de lente met een helder bloed.
Mogen de geuren van de keizersthee
u lentes liefdesduizeling verlenen.
Zie, uit de harde oude bamboestaven
sneed ik mijn fluiten, om van dood en liefde
een melodie te blazen onder 't ijle
gezag dat in uw jeugdig hart begint.
Rondom de afgrond leid 'k uw jonge leven,
tot aan de grens van 't schriklijk stille midden,
dat als een vreugde midden in mij rust.⁴⁹⁶

Ook *Ruischende bamboe* werd positief ontvangen door de critici. Garnt Stuiveling (1907-1985) schreef: ‘Zelden werden in onze taal verzen geschreven, waarin de sfeer der groote Chineesche dichters zoo zuiver werd vastgelegd. Geen verweekte romantiek, zooals zoo vaak ten onrechte wordt gemeend, doch een kristalheldere, zuivere teederheid, die tot innige muzikaliteit wordt in een meestal rijmloos vers. Wanneer men dan bedenkt dat de muzikaliteit van een gedicht in belangrijke mate juist door het rijm wordt bepaald, zal men begrijpen hoe groot de technisch-poëtische vaardigheid van den dichter moet zijn die zonder rijm een zoo tintelend muzikaal gedicht kan schrijven als De Mérode in den bundel *Ruischende Bamboe* deed. Het is een kostbaar boek, het werk van een zeer bijzonder dichter.’ Veldijk noemde de verzen ‘prachtig van beelding, taalkunst en sfeer’. Evenals Menno ter Braak (1902-1940) herkende Veldijk De Mérode duidelijk in zijn exotische vermomming. Ter Braak: ‘Deze Chineesche bundel met prachtige voorbeelden van zijn geraffineerd dichterschap, is toch een facet van zijn wezen.’ P.H. Ritter jr. (1882-1962) waardeerde de bundel, maar met het nodige voorbehoud: ‘Men kan deze verzen majesteitelijk noemen, roerloos en vol van ingetogen zwier. Het schijnt echter of de wijsheid hier het hart verdrong. Tevergeefs zal men zoeken naar aandoening en melodie.’

Een interessante kritiek op De Mérodes bundel verscheen in *Opwaartsche Wegen* van april 1938. In zijn ‘Poëziechroniek’ zette G. Kamphuis (1906-1998) een flink aantal factoren die aan de toenmalige interesse voor de Chinese poëzie ten

grondslag lagen op een rij:

Het vertalen van gedichten kan men nog als een louter technische zaak zien. Het dichten in een bepaalden trant van uitheemschen oorsprong veronderstelt echter een behoefte in andere culturen als 't ware onder te duiken, het vreemde met het eigene te meten, te vermengen wellicht, of ook als vermomming te gebruiken [...].

In den bundel *Ruischende bamboe* nu geeft De Mérode een voortreffelijke creatie van zijn Chineesche rol. Hij heeft zich geheel in de poëzie van het Hemelsche Rijk (waar het thans zoo weinig hemelsch toegaat) ingeleefd. De kenmerken van deze dichtkunst, zooals wij die leerden onderscheiden uit allerlei Engelsche, Fransche en Duitsche vertalingen, vinden wij hier terug: een 'statische' levensbeschouwing, de zeer concrete visie op de werkelijkheid, welke in deze wereldbeschouwing een wezenlijk element is, een krachtige aardschheid, kalme pracht en spiegelende diepzinnigheid, die alle dingen in een vroom deterministische wetens- en gevoelsrust opneemt. De middelen om dit tot uitdrukking te brengen, gebruikt de dichter voortreffelijk; zie b.v. reeds dadelijk de rust der eerste drie, niet rijmende (zooals alle verzen in dezen bundel), naast elkaar neergezette regels van het eerste gedicht, zeer reële constateeringen, die geen spanning door tegenstellingen van beeld of rythme oproepen, maar in horizontale, doch sierlijke vastheid den lezer oogenblikkelijk in de bedoelde sfeer plaatsen. [...]

In het creëren van een rol zijn twee factoren werkzaam. Het zal niet verwonderen, dat ondanks het overtuigend Chineesche element (de meeste, vooral Duitsche vertalers vereuropeïseeren deze poëzie te veel door er een Westersche, meer bewogen, soms romantische tragiek in te leggen) toch ook De Mérode zelf duidelijk te herkennen is. [...]

5.9. VOORLOPIGE BALANS

De vertalingen van Bethge betekenden het beginpunt van een vrij snel groeiende aandacht voor Chinese poëzie in Nederland. Ze vormden de bron voor de bundels vertalingen van Schürmann en Swarth en bleven een vast referentiepunt voor vertalers en critici. De vertalingen van Klabund werden later ontdekt en richtten de aandacht op de oorlogspoëzie en op de figuur van Li Tai Po. Ook deze voorbeelden vonden ruime waardering en navolging en bleken meer dan Bethge tot de verbeelding van jonge auteurs te spreken. Het werk van Slauerhoff en Schotman reageert op een eenzijdig geromantiseerd en pittoresk beeld van China, zoals dat was aan te treffen in de vertalingen van Bethge, in mindere mate in die van Klabund en in het werk van Henri Borel en de Nederlandse vertalers. Schotman en Slauerhoff benadrukten de harde realiteit van het contemporaine China, die ze uit eigen waarneming kenden.

Het werk van de Nederlandstalige bewerkers en vertalers van Chinese poëzie en de kritiek daarop zoals die hierboven werden behandeld, vertonen enkele algemene karaktertrekken die de betekenis van de Chinese gedichten in de Nederlandse letterkunde tussen 1916 en 1940 weergeven. Aspecten die over het algemeen positief werden gewaardeerd zijn: nuchterheid, helderheid, het directe beeld (zuivere

beschrijvings- of gewaarwordingskunst), de sfeer, de aanvaarding van het (bittere) leven, hetzij in kalme berusting, hetzij in een intense omhelzing. Over de uitdrukkelijk Chinese couleur locale en het ontbreken van direct verwoorde aandoening en emotie zijn de meningen verdeeld. Over het algemeen scheidt het verschil in waardering de ouderen van de jongeren. Die scheiding laat zich in uitersten omschrijven als een voorkeur voor persoonlijke impressie en emotie en een idyllisch chinoiseriebeeld (het plaatje om het aantrekkelijke van het plaatje) tegenover de voorkeur voor een directer, objectiever beeld, waarin de rol van de nadrukkelijk aanwezige lyrische ik sterk is beperkt en de ‘betekenis’ van het beeld impliciet aanwezig is. De vertalingen spelen bij de tweede groep, de jongere dichters, een belangrijke rol: als gedicht zijn ze geen directe zelfexpressie maar een beeld voor een gemoedstoestand of levensbesef, een vermomming of masker geleend van een dichter uit een andere cultuur en gebruikt om de eigen gemoedsbewegingen te objectiveren.

In formeel opzicht blijkt men zich weinig tot niets gelegen te laten liggen aan de kenmerken van de Chinese poëzie – het zou op een enkele gelukkige vondst na ook onmogelijk zijn –, maar in het zoeken naar een adequate vorm valt het veelvuldig experimenteren met niet-klassieke vormen op: rijmloosheid, vrije verzen, vrije strofenbouw. Hierin sloten een aantal vertalers aan bij de poëtische praktijk die was gegroeid uit een reactie op de vormveronachtzaming van de Kloosepigonen en uit de interesse voor moderne, expressionistische poëzie onder jonge dichters. Slauerhoff en De Mérode toonden zich in hun Chinese verzen het principieelst betrokken bij het zoeken naar nieuwe vormen.

Li Tai Po komt naar voren als onbetwist de grootste Chinese dichter. Behalve voor zijn werk bleek er een grote belangstelling voor de Chinese oorlogsverzen te bestaan, voor een deel beïnvloed door het drama van de Eerste Wereldoorlog. Slauerhoff vestigde sterk de aandacht op Po Tsju I en richtte de aandacht in plaats van op de algemeen bekende Duitse vertalers Bethge en Klabund op de Brit Waley. Schotman en De Mérode toonden belangstelling voor de Chinese filosofie. Opmerkelijk is dat de grote productie aan vertaalde en bewerkte Chinese gedichten zich vrijwel uitsluitend beperkte tot auteurs uit de Tangdynastie. De herddichters en bewerkers kenden (vrijwel) geen Chinees en waren aangewezen op de keuzes van eerdere vertalers, terwijl in de vertalingen van sinologen de Tangdichters eveneens veruit het sterkst vertegenwoordigd waren.

Uit de keuze en bewerking van gedichten en motieven blijkt een duidelijk verband met het levensgevoel en de thema's van de Nederlandse vertalers en bewerkers. Dit kenmerk, gecombineerd met de aandacht voor de vorm, de nuchterheid

en het direct beeldende leidt tot de gedachte dat het de dichters niet zozeer om het vertalen van Chinese poëzie op zich ging, maar eerder om de exploratie van nieuwe mogelijkheden op het gebied van vorm, toon en beeldgebruik. Dat drie van de meest vertaalde en bewerkte gedichten – ‘Het lot der mensen’, Het paviljoen van porselein’ en ‘De moede soldaat’ – geen Chinese gedichten zijn laat zien hoe sterk het chinoiserie-element een herkenning was van het China zoals men dat als overgeleverd beeld kende en wenste te zien.

5.10. *DE VERDERE CHINAMODE*

De bundels van Eekhout, Schotman, Slauerhoff en De Mérode verschenen in een periode waarin ook andere schrijvers zich met China, de Chinezen en de Chinese literatuur bezighielden. Velen waagden zich aan een paar vertalingen of oorspronkelijke gedichten. Daarnaast verscheen in allerlei tijdschriften een toenemend aantal artikelen over China: geïllustreerde reisreportages, verhandelingen over kunst, cultuur, geschiedenis, politiek en handel, opstellen over Chinese filosofen en dichters. De lezer raakte zo vertrouwd met figuren als Laozi, Confucius en Li Tai Po en vormde zich een beeld van het Chinese leven: diners, begrafenissen, trouwerijen, pagodes, jonken, vlechten, afgebonden voetjes trokken in woord en beeld aan zijn ogen voorbij. Verder verschenen er in de jaren twintig en dertig in beperkte mate vertalingen van Chinese prozawerken, van Duitse, Franse en Engelse reisboeken en romans over China en enkele kinderboeken over jonge Chineesjes.⁴⁹⁷

De Chinees werd als pindakoekjesverkoper zelfs een regelmatige verschijning in het Nederlandse straatbeeld. Via de krant en het bioscoopjournaal bleef de Nederlander op de hoogte over de slechte maatschappelijke en de chaotische politieke toestand in China. Het venster op het oosten dat in woord, beeld en werkelijkheid in de eerste decennia van deze eeuw voor de Nederlander werd geopend, leidde tot een grote diversiteit van literaire uitingen. Ze zijn in een aantal, soms curieuze categorieën te verdelen. Samen kunnen ze enigszins een beeld geven van de uitgebreidheid van de Chinarage die in de periode van het verschijnen van de eerder behandelde bundels woedde.

De verbrede belangstelling voor China in de eerste veertig jaar van de twintigste eeuw in Nederland, verruimde het blikveld sterk. Ten opzichte van de voorafgaande periodes lijkt er een soort inhaalmanoeuvre te hebben plaatsgevonden. Daarbij moet echter wel worden bedacht dat de belangstelling rijkelijk gekleurd was door het enthousiasme over de eerste kennismaking met iets anders en nieuws. Gedegen kennis en begrip van de Chinese cultuur waren nog zeer schaars en had ondanks de

inspanningen van pioniers als Borel en J.J.L. Duyvendak nog maar een geringe uitstraling buiten de universiteitsmuren. Niettemin legde de golf van belangstelling de basis voor een andere kijk op China: het negatieve beeld uit de negentiende eeuw verschoof naar de achtergrond (verdwijnen deed het niet) ten gunste van een meer realistische kijk op mens en cultuur, die kon leiden tot een gevoel van betrokkenheid bij het Chinese leven, waardering voor de cultuur en hier en daar tot de overwaarderende vertekeningen die we uit de achttiende-eeuwse chinoiserie kennen.

5.10.1. OOGGETUIGEN

Naast Henri Borel en Johan W. Schotman deden andere Nederlandse reizigers direct verslag van hun ervaringen. De sinoloog J.J.L. Duyvendak (1889-1954) was een aantal jaren als leerling-tolk werkzaam bij het Nederlands gezantschap in Peking en publiceerde in *China tegen de westerkim* (1927) ervaringen en inzichten opgedaan tijdens deze periode, waarin er een voortdurende politieke onrust heerste, veroorzaakt door de elkaar bestrijdende warlords. Het boek bevatte een interessante primeur voor die tijd: het hoofdstuk getiteld 'Een letterkundige renaissance', dat de recente breuk met de klassieke poëtische taal door jonge Chinese dichters die in de spreektaal schreven tot onderwerp had. Een dergelijk contact met contemporaine literaire ontwikkelingen in China was uiterst zeldzaam in die tijd en het zou nog ruim zestig jaar duren voor er een geregeld contact onstond met eigentijdse Chinese auteurs.

In 1930 werd Duyvendak de opvolger van J.J.M. de Groot als hoogleraar Sinologie te Leiden, waar hij in hetzelfde jaar het Sinologisch Instituut oprichtte. Hij was medeoprichter van het tijdschrift *China* (1926), 'orgaan van de Nederlandsche Chineesche Vereeniging', dat zowel bijdragen op het gebied van cultuur en wetenschap als op het gebied van politiek en handel bevatte, en zich richtte op een breed publiek. Behalve gerenommeerde sinologen als Duyvendak en R.H. van Gulik, werkten ook schrijvers als Schotman en Slauerhoff aan het blad mee.

In 1935 keerde Duyvendak terug naar China en maakte er een rondreis, waarover hij *De hangende drievoet* (1936) schreef. Hij berichtte over de ontwikkelingen onder het Guomindang-bewind: onderwijsverbetering, vrouwen-emancipatie (zoals onderwijs voor meisjes en de afschaffing van de gebonden voetjes – tot zijn vreugde zag hij studentes die in shorts een 'lustige partij tennis' speelden), wegeaanleg, en schreef over een bezoek aan de voor het publiek opengestelde Verboden Stad in Peking, aan de grotten van Datong en Loyang en over het armoedige boerenbestaan in het Chinese binnenland. Naast deze reisverslagen publiceerde Duyvendak tal van wetenschappelijke studies en artikelen over de

Chinese geschiedenis, cultuur en filosofie.

J. Slauerhoff publiceerde in diverse bladen reisbeschrijvingen, waarin het leven in havensteden langs de Chinese kust als Amoy, Shanghai, Dairen en Port Arthur wordt beschreven. Ze werden postuum gebundeld in *Reisbeschrijvingen* (1981). Behalve het al genoemde 'Het lente-eiland' is ook het verhaal 'Such is life in China' uit de bundel *Schuim en asch* (1930) grotendeels gesitueerd op het eiland Kau Lung Seu (Gulangyu), voor de kust van Amoy. Het laatste verhaal tekent het lege bestaan van de westerse kolonie op het eiland (hier Sjin Nan Foe genoemd) en vormt een scherp contrast met het paradijsverhaal 'Het lente-eiland'. Een groot deel van de inspiratie voor zijn Chinese romans, *Het verboden rijk* (1932) en *Het leven op aarde* (1934), deed Slauerhoff op tijdens zijn reizen als scheepsarts van de Java-China-Japan Lijn (1925-1927). De eerste roman is hoofdzakelijk gesitueerd in de Portugese kolonie Macao aan de Chinese zuidkust. In de tweede worden onder meer de havensteden Amoy en Shanghai (hier Tai Hai genoemd) en het binnenland langs de Yangzi beschreven. Slauerhoff schreef romans en geen documentaires, maar veel van het tussen 1925 en 1927 actuele leven in China is in zijn boeken terug te vinden.⁴⁹⁸

De dichter Willem Brandt (1905-1981) vertrok in 1927 als journalist naar Nederlands-Indië, waar hij tot zijn repatriëring in 1955 bleef. Hij toonde belangstelling voor het leven en de cultuur van de talrijke Chinese gemeenschap in gedichten uit zijn bundels *Oostwaarts* (1937) en *Tropen* (1938), en publiceerde later een bundel vertalingen van Chinese poëzie, *Hart van jade* (1959). Zijn belangstelling ging aanvankelijk uit naar het China dat Borel in Nederland had geïntroduceerd: godenbeelden, tempel, jonk, bruid, begrafenis. Later brengt de Japanse aanval op Shanghai hem de harde werkelijkheid onder ogen. Brandt combineerde nuchterheid en vergankelijkheid rijkelijk met romantische schilderachtigheid in de afdeling 'Chineesche tempel' uit *Oostwaarts*. Het aardigste voorbeeld van deze vermenging is het gedicht 'Chineesche begrafenis' (zie Bijlage 24).

Alfred A. Haighton (1886-1943), vriend van Willem Kloos en na diens overlijden in 1938 redacteur van *De Nieuwe Gids*, maakte in 1925 een reis naar China. In een bundel *Verzen* (ca. 1927), opgedragen 'Aan Willem Kloos, den grooten Dichter, den nobelen Mensch, den vereerden Meester', bundelde hij een aantal berijmde reisimpressies, waaronder enkele gesitueerd in Shanghai en Tientsin. Aan de Longhuapagode bij Shanghai wijdde hij een gedicht dat een aardige impressie van de gemoedsgesteldheid van de reiziger geeft en waarin het westerse electrische licht de mysterieuze dreiging van de Chinese nacht lijkt te kunnen bezweren (zie Bijlage 25).

5.10.2. VERTAALDE GEDICHTEN

Voor de dichters die zich incidenteler met China en zijn poëzie bezig hielden, lijkt in grote lijnen hetzelfde te gelden als voor hun eerder behandelde collega's: ze vertaalden omdat ze zich verwant voelden met het levensgevoel in het gedicht of omdat het naar vorm en toon uitdaagde tot herdichting in een zelfgekozen vorm. Ook bij hen blijken Li Tai Po en de oorlogsgedichten favoriet en zijn Bethge en Klabund de meest nagevolgde voorbeelden.

Opmerkelijk is de eensgezindheid bij de keuze van te vertalen gedichten. Zo vertaalden P. van Renssen (1902-1936) en J.A. Rispens (1889-1962) na Schürmann, Swarth en Eekhout elk nogmaals het gedicht 'In den vreemde' van Li Tai Po.⁴⁹⁹ G. Kamphuis zette zich na Schürmann, Swarth en Eekhout nogmaals aan de bewerking van 'De vrouw voor den spiegel' van Tschan-Jo-Su, evenals Bertus Aafjes (1914-1993).⁵⁰⁰ Kamphuis boog zich na Schürmann, Swarth en Eekhout eveneens over 'De geheimzinnige fluit' van Li Tai Po.⁵⁰¹ Het oorlogsvers 'Afscheid' van Li-Oey in de versie van Bethge werd na Schürmann en Swarth nog eens vertaald door Van Renssen en in de versie van Klabund (die het aan een onbekende dichter toeschrijft) door A. Marja (1917-1964).⁵⁰² 'De moede soldaat', al vertaald door Grauls, Burssens, Eekhout en Slauerhoff, werd later nog bewerkt door Gerard den Brabander (1900-1968) en Theun de Vries (1907-2005).⁵⁰³

Tussen de 'incidentele' vertalingen vallen die van Anton van Duinkerken (1903-1968) en Albert Helman (1903-1996) als origineel op. De eerste publiceerde in *Lyrisch labyrinth* (1930) een vertaling naar Li Tai Po, waarvoor geen bron is te vinden:

Afscheid

Verblijf geen half jaar in dezelfde stad;
kent gij haar ligging, vestingwerk en schat,
weet gij hoe er de mannen schreien
en hebt gij daar der vrouwen lach begroet,
zo zult gij welgemoed
van al die dingen scheiden.

De stad, waarin gij vrienden of misschien een lief verlaat
wordt tot een onvergankelijk geluk dat met u gaat.

Soms wekt mijn ziel een lied dat lag verholten
van toen het in zo'n stad voor 't eerst gezongen werd
en 'k weet: mijn voeten dolen
onder een hemel, die de steden overstert.

Albert Helman droeg in 1930 zes vertalingen bij aan *De Gemeenschap*. Hij ontleende ze aan *La flûte de jade* van Franz Toussaint.⁵⁰⁴ Aan zijn bewerkingen vallen, behalve de keuze, de soberheid en de eenvoud van vorm op. Een gedicht van Wang Tch'oung Ling, 'Baadsters', valt wat uit de toon met zijn lotusbloemen, badende meisjes en maneschijn. Ter illustratie van de soberheid en eenvoud, die enigszins aan Slauerhoff doen denken, een vers van Tou Fou (Du Fu):

Respijt

Lentegeuren en felle zon
dringen tot in mijn schuilhoek door.
't Is het uur dat de schipper zijn avondrijst kookt.
De musschen schelden, een wagen knarst...
Ik drink, en mijn zorgen zoeken 't gezoem
van insecten in de stoffige tuin.⁵⁰⁵

Een aardige illustratie bij de gedachte dat de vertalers verzen kiezen die dicht bij hun eigen levensgevoel, toon en thematiek liggen, wordt gevormd door de keuze van drie dichters die over het algemeen tot een jongere generatie worden gerekend. Bertus Aafjes vertaalde als 22-jarige in 1937 een flink aantal Chinese verzen.⁵⁰⁶ Hij blijkt zeer aangesproken door de weemoed en het broze, tedere en vrouwelijke van de verzen die het dichtst bij de chinoiserie komen en sluit in zijn keuze aan bij het soort verzen dat bekend was geworden via de bundels van Schürmann en Swarth. Aafjes ontleende zijn gedichten evenals Helman aan Toussaint, die in zijn keuze van verzen dicht bij Bethge staat, maar in Nederland nog weinig was vertaald. De titels van de gekozen gedichten spreken voor zich: 'Vroege amandelbloei', 'Eenzame dronk in het maanlicht', 'Bij de bron der perzikbloeisels', 'De chrysanthemen', 'Herfstavond in de bergen', 'Diep in de nacht', 'Tussen lotusbloemen' (hetzelfde gedicht als 'Baadsters' van Helman), 'In de lente', 'Het oeverloze meer' en 'Vrouw voor de spiegel'.

Aanzienlijk anders, 'bitterder', was de keuze van Gerard den Brabander en A. Marja. De laatste vertaalde vier oorlogsgedichten naar Klabund ([Klacht der garde], 'Het masker', [Epitaaf] en 'Afscheid') en de eerste, eveneens naar Klabund, 'De moede soldaat', 'De jonge soldatenvrouw' en drie verzen naar Li Tai Po: 'Herberg in de lente', 'Afscheid' en 'Si-Schy'.⁵⁰⁷

5.10.3. PINDACHINEZEN

Chinese scheepsarbeiders (waterchinezen), veelal stokers en kolentremmers, hadden zich vanaf het eind van de negentiende eeuw in Engelse havensteden een semi-

permanent onderkomen verworven. Als goedkope arbeidskrachten knapten ze het vuile werk op. Toen in 1911 een internationale zeelieden- en havenarbeidersstaking uitbrak, haalden Nederlandse scheepvaartmaatschappijen Chinezen uit Engeland. Enkele honderden werden er aan het werk gezet en in Amsterdam en Rotterdam vonden ze een onderkomen in logementen. Tijdens de Eerste Wereldoorlog werd hun aantal flink uitgebreid met Chinezen die in Duitse dienst hadden gewerkt. Maatregelen van de Engelse immigratiedienst en vakbonden leidden in 1919 tot een flinke beperking van het aantal Chinese zeelui in Britse dienst. De werkelozen beproefden hun geluk in Nederland. Ze leefden in afwachting van werk in zogenaamde boardinghouses in Rotterdam (Katendrecht) en Amsterdam (Binnenbantammerstraat). Aanvankelijk vonden ze snel werk en hun aantal groeide gestaag.⁵⁰⁸

Toen in 1929 de economische crisis uitbrak, zetten veel maatschappijen hun Chinese arbeiders op straat. Om in hun levensonderhoud te voorzien zetten enkele ondernemende Chinezen vanaf 1931 netwerken van pindakoekjesverkopers op. De pindamannetjes verbreedden hun werkterrein van Rotterdam en Amsterdam naar andere steden, waardoor het pindamannetje een breder bekende verschijning werd.

Enkele sociaal bewogen schrijvers vereeuwigden de pindachinees en diens harde bestaan. Dominee E.L. Smelik (1900-1985) schreef in 1932 het gedicht 'Pinda-Chineez', dat werd gebundeld in *Christelijke dichters van dezen tijd. Nieuwe bundel* (1939) en Gerard den Brabander dichtte in de zomer van 1933 'Pindaman', een gedicht dat in mei 1939 verscheen in het tijdschrift *Werk*:

Pindaman

Hij is zo onaanzienlijk en zo geel;
zijn ogen staan zó hulpeloos in zijn lach,
dat ik hem dit stil en bescheiden deel
van onze wereld niet misgunnen mag.
Van waar kwam hij? Uit welke vreemde tijden
behield hij dit pretentieloos gebaar?
Hij laat het leven langs zijn vingers glijden
en grijpt niet éénmaal toe. Hij glimlacht maar

en wacht verlamd en met een blind vertrouwen
de tussenkomst van iets almachtigs – God?
en glimlacht om zijn fatalistisch lot,
dat geen gebaar te vroeg zal openvouwen.⁵⁰⁹

De protestantse schrijver G.J. Peelen legde een diepgaander belangstelling voor de Chinese gemeenschap aan de dag. Hij verkende Katendrecht en documenteerde zich

over het leven van de Chinese bevolking daar om een reportage-achtige roman te schrijven, *Delistraat*, 'Roman uit de Chinezenwijk van Katendrecht' (1938). In november 1935 publiceerde hij in *Opwaartsche Wegen* een gedicht dat een eerste introductie van zijn onderwerp biedt (zie Bijlage 26).

In zijn roman beschrijft Peelen de vrijwel tevergeefse pogingen van dominee Pronk om in een tijd van economische crisis onder de Chinezen uit de Katendrechtse Delistraat het Evangelie te brengen. Ze ontvangen hem niet onvriendelijk, nemen zijn bijbeltjes en propagandalectuur beleefd in ontvangst en blijken na verloop van tijd zijn verhalen in enkele trefwoorden te kunnen reproduceren. Echt contact krijgt hij echter niet, laat staan dat hij hen wint voor de Heer. Ze vragen zich af wat er achter zijn belangstelling schuilt: is hij een informant van de politie? Deze vraag klemmt te meer omdat er behalve de wellicht de interesse van de politie wekkende pindakoekjesverkoop, smokkel, Chinese kansspelen en illegale Chinezen ook opium wordt verhandeld.

Het beeld van de Chinezen is een herkenbaar stereotype: het zijn ondoorgrondelijke, voortdurend glimlachende arme stakkers, die een aandoenlijk pidgin-Engels spreken. Ze potten hun schaarse verdiende geld op om naar hun familie te sturen, verliezen het bij het kansspel of geven het uit aan opium. Hun armoede maakt ze het gemakkelijke slachtoffer van uitbuitende boardingmasters, pindakoek- en opiumhandelaren. In de opiumroes en het kansspel kunnen ze hun ellende tijdelijk vergeten en zich weer even in eigen land wanen. Ze leven hun ellendige bestaan in kalme emotieloosheid en behouden daarbij een gracieuze waardigheid.

Voor daadwerkelijke hulp in de vorm van voedselverstrekking blijken ze dankbaar, maar zonder zich verder in de christelijke propaganda te interesseren. Dominee Pronk moet in plaats van met bekeerde Chinezen genoeg nemen met de eenvoudige dankbaarheid van hongerigen en armen. Hij twijfelt aan het nut van zijn werk maar put kracht uit de gedachte dat juist in de havensteden, waar buitenlandse zeelieden kennismaken met alles wat de westerse cultuur biedt, van prostitutie en alcohol tot moderne techniek en communistische propaganda, het Evangelie – dat in hun eigen land door zendelingen op grote schaal wordt gebracht – niet mag ontbreken.

Als tijdsdocument meer dan als roman is *Delistraat* een aardig boek. Het beschrijft de leefomstandigheden van de eerste Chinezen in Nederland en documenteert het contemporaine beeld van de plotseling een realiteit geworden Chinese medemens. Het fictieve maar eveneens documentaire karakter van het boek benadrukte Peelen in een 'Waarschuwing van den schrijver': '*De personen*, die in mijn roman hun rol spelen, zijn volkomen *fictief*. Wèl heb ik getracht de *toestanden* op

Katendrecht zóó getrouw weer te geven, als mij maar mogelijk was, èn door persoonlijke waarneming tijdens herhaald verblijf daar, onder zeer deskundige leiding en voorlichting, èn door bestudeering der daarover bestaande publicaties [...]’.

Dat de pindaman een bekende verschijning was, blijkt uit het in 1932 en daarna buitengewoon populaire lied ‘Pinda pinda lekka lekka’ van Willy Derby (1866-1944). De tekst ervan werd zelfs in gedrukte vorm op straat verkocht met twee extra coupletten die niet op de plaatopname voorkomen (zie Bijlage 27; de extra coupletten staan cursief).⁵¹⁰

Vele decennia later keerde de Chinese pindaverkoper als romanfiguur terug in *De Chinese knoop* (2005) van Cherry Duyns. In 2000 verscheen *Het huis van Han – Honderd jaar Chinese geschiedenis in Nederland*, een boeiende geschiedenis van de Chinese gemeenschap in Nederland, gebaseerd op talloze gesprekken met bewoners van Katendrecht en de Binnenbantammerstraat, geschreven door de schrijfster en cineaste Karina Meeuwse, die over hetzelfde onderwerp de filmdocumentaire *Oostenwind, de geschiedenis van Nederlandse Chinezen* (2000) maakte.

5.10.4. OORLOG

Het feit dat men in Nederland goed geïnformeerd raakte over de barre omstandigheden in China, weerspiegelt zich in de jaren dertig in het werk van enkele schrijvers. Een grootscheepse anti-Japanse boycot en schermutselingen te Shanghai leidden in januari 1932 tot een Japanse aanval op de stad en bloedige oorlogshandelingen. De ter plaatse vertegenwoordigde westerse mogendheden vreesden het ergste en eisten veiligheidsgaranties van Japan voor hun concessies. Nadat er een wapenstilstand werd gesloten bleef het onrustig. De journalist-schrijver W.A. Wagener (1901-1968) publiceerde in 1933 de roman *Sjanghai*, waarin hij deze actuele gespannen situatie in de reportagestijl van de *Nieuwe Zakelijkheid* beschreef: koel en zakelijk, in een snelle afwisseling van verschillende gezichtspunten, gebruikmakend van concrete informatie (krantenberichten, telegrammen, rapporten, politieke stukken, verslagen van vergaderingen en gesprekken) en een gevarieerde typografische presentatie die aan de opmaak van kranten en reclamedrukwerk doet denken, wordt een beeld gegeven van de koortsachtige activiteit die op hetzelfde moment op verschillende plaatsen in de wereld wordt ontplooid rond het conflict in Shanghai. De aankomst en het verblijf in de stad van enkele Europeanen die nietsvermoedend hun bootreis naar China waren begonnen en daar in de oorlogschao's terecht komen zorgt voor een rode draad door de roman. In *Sjanghai* overheerst objectiviteit en een koele waarneming, al is de toon hier en daar scherp cynisch en

wordt Chiang Kai-shek regelmatig in een soort kinderlijk leesplankjesproza ten tonele gevoerd:

tsjang kai-sjek is een sji-nees
tsjang kai-sjek heeft een paard en zit daar op
tsjang kai-sjek zit recht te paard
het tuig van het paard
de teu-gels van het paard
een paard heeft een kop
tsjang kai-sjek draagt een u-ni-form
tsjang kai-sjek is ge-ne-raal
een ge-ne-raal is dap-per
een ge-ne-raal heeft zijn va-der-land lief⁵¹¹

Minder afstandelijk werd gereageerd op het nieuws van de aanval op Shanghai van september 1937. Chiang Kai-shek was kort tevoren door medegeneraals van de Guomintang gedwongen tot samenwerking tegen Japan met de door hem bloedig vervolgde communisten. Japan beantwoordde deze pactvorming vrijwel onmiddellijk met een grootscheeps offensief, waarvan de aanval op Shanghai een van de eerste acties vormde. Willem Brandt publiceerde in zijn bundel *Tropen* (1938) twee verzen naar aanleiding van de Japanse agressie. Voor het eerste zie Bijlage 28.

De Vlaamse dichter Marnix van Gavere (1897-1974) schreef een reeks 'Elegieën' naar aanleiding van het geweld in de wereld, waaronder er een aan Shanghai was gewijd. Ze werden gebundeld in *Het eeuwige rijk* (1942).

Elegie VII

[...]
Dat Shanghai laait en brandt,
en uw vrouw sterft, en uw kind sterft,
en een andre bom hun lichaam kerft,
het is niets in de wereld, kleine Chinees...
Maar in 't laaien en branden van Shanghai
brandt en laait het dorp waar ik woon,
en sterft mijn vrouw en sterft mijn kind,
en stort mijn huis te pletter...⁵¹²

De betrokkenheid bij de oorlogs- en leefomstandigheden in China, die ook al bij Schotman en Slauerhoff voorkwam, komt in de jaren dertig ook naar voren bij de communistische schrijvers Jef Last (1898-1972) en Theun de Vries. De eerste publiceerde in het eerste nummer van het tijdschrift *Links richten* (september 1932)

een vertaling van een gedicht geschreven door de Rus Tichon Tsjerilin naar aanleiding van een bericht in de *Pravda* over de terechtstelling op bevel van Chiang Kai-shek van 25 Chinese communisten te Shanghai. In het eerste nummer van *Politiek en cultuur* (1938) verschenen vier oorlogsgedichten vertaald door Theun de Vries: een anoniem 'strijdlied van de Chinese revolutie', twee verzen uit de *Shijing* ('De soldaat op mars' en 'De vermoeide krijgsman') en 'De rijkard ziet het winterdorp' van Po Tsju I. De drie oude verzen laten zich zowel toepassen op de feodale toestanden onder de keizers als op de actuele situatie. In hetzelfde nummer verscheen in vertaling het artikel 'De toekomst van China' van Edgar Snow, de journalist die aan de zijde van Mao een belangrijke westerse spreekbuis voor het communistische kamp was. Deze publicaties lijken de eerste tekenen van een langduriger belangstelling voor de Chinese communistische revolutie en toekomststaat. De burgeroorlog en de politieke situatie in China werden beschreven in een documentaire studie van Kwee Kek Beng, *China in den storm* (1938).

5.10.5. VREEMDE OOSTERLINGEN

Nu Kwee Kek Beng twee maal is genoemd, eerst als schrijver van een boek over Li Tai Po en hierboven als auteur van een studie over het eigentijdse China, dient te worden stilgestaan bij een andere Chinese gemeenschap die in de periode tussen de twee wereldoorlogen ook langzaam in Nederland vertegenwoordigd raakte: de Chinezen uit Nederlands-Indië. Naast de in China geboren immigranten (totoks) die in groten getale naar Nederlands-Indië kwamen, woonde en werkte er al sinds eeuwen een groot aantal Chinezen van gemengd bloed, de peranakans.⁵¹³ Het Nederlandse onderwijs voor Chinezen in Indië was lange tijd beperkt geweest tot zendingsscholen waar men bekeerlingen hoopte op te leiden. In 1854 hadden de Chinezen in Indië de status gekregen van 'vreemde oosterlingen', die hen gelijkstelde met de inlandse bevolking en lager stelde dan de Europeanen.⁵¹⁴ Dat had als reactie een resinificatie van het Chinese bevolkingsdeel tot gevolg gehad, die naar het eind van de negentiende eeuw door de Nederlands overheid als een potentieel gevaar werd gezien. Daarnaast was toen in de koloniale politiek de ethische richting in opkomst, die aanstuurde op de status van Nederlands onderdaan voor de peranakans en Nederlands onderwijs voor hen bepleitte. In 1908 werd de Hollands-Chinese school opgericht met het doel een Nederlands opgeleide Chinese elite te creëren en in 1910 werden de peranakans Nederlands onderdaan. In 1917 werd vervolgens de Hollands-Chinese kweekschool opgericht om de vernederlandsing in het onderwijs verder te ontwikkelen.⁵¹⁵ Kwee Kek Beng (1900-1975) behoorde, samen met Nio Joe Lan (1904-1973) en Tjan Tjoe

Som (1903-1969), tot de vroegste lichting Chinese intellectuelen die publiceerden in het Nederlands.⁵¹⁶

Na de middelbare school konden peranakan-kinderen in Nederland gaan studeren mits daarvoor geld en goede aanbevelingen beschikbaar waren. In de jaren twintig en dertig kwamen er gemiddeld zo'n dertig peranakan-studenten naar Nederland, voornamelijk om exacte vakken te gaan studeren. Een van hen was de sinologiestudent Tjan Tjoe Som, die voorzitter werd van de Chinese Studentenbond Chung Hwa Hui, in 1949 in Leiden cum laude promoveerde en daar in 1950 benoemd werd tot bijzonder hoogleraar in de Chinese wijsbegeerte. Een van de eerste vrouwelijke studenten was Anny Tan (1917-2007), die van 1935 tot 1939 wiskunde studeerde in Utrecht.⁵¹⁷ Deze studenten waren een stuk minder zichtbaar dan de pindachinezen en lieten weinig tot geen sporen na in de literatuur. Niettemin wist de opmerkelijke detectiveschrijver Mr. A. Roothaert (1896-1976) er een te portretteren. In *Chinésche Hand-wassching* (1934) komt de zesentwintigjarige rechtenstudent Ting-Yi-Tsjing voor, die als procureursklerk werkt op een Antwerps advocatenkantoor. 'Met een aanbevelingsbrief van Roelof Tan was hij zich komen aanbieden, het kleine Chineesje van Medan, dat juist geslaagd was voor zijn kandidaats-examen.'⁵¹⁸ Omdat hij Chinees en Nederlands spreekt blijkt hij al spoedig een onmisbare schakel in het onderzoek. Actueler kon het niet.

De komst van de Hollands-Chinese scholen bracht in Nederlands-Indië vanaf de jaren twintig ook langzamerhand een stroom van lesboeken en algemenere boeken op gang waarin Chinese onderwerpen aan bod kwamen. Veel titels verschenen bij de educatieve uitgevers Wolters en Noordhoff uit Groningen. Het voert hier te ver om deze stroom nader in kaart te brengen, maar de vermelding is op haar plaats. Kwee Kek Beng behoorde tot de eerste schrijvers van dergelijke uitgaves, evenals J. Moerman Jz., die 'omdat de H.C.S. wel zéér stiefmoederlijk bedeed is met leesboeken, die rekening houden met den aard der leerlingen' onder meer een verzameling Chinese sprookjes, mythen en sagen publiceerde: *Van goden en menschen. Oude verhalen uit een oud land voor de hoogste klassen der Holl. Chineesche scholen* (2 delen, 1931). S. Franke (1880-1957) werd bekend met het kinderboek *Kantjil het dwerghertje* (1936), waarin de Chinese leefwereld in en om het Chinese kamp van Batavia wordt getekend. Een deel van de publicaties richtte zich eveneens op de Nederlandse lezer, zoals blijkt uit *De Chineezers in Nederlandsch Oost-Indië* (2 delen, 1933-1934) van Moerman en *Vreemde oosterlingen* [1941] van Gerard Jansen, dat eveneens vrijwel geheel is gewijd aan de Chinese gemeenschap in Indië.

In de Nederlands-Indische literatuur waren Chinezen uit de Indische maatschappij sinds Multatuli's *Max Havelaar* (1860) regelmatige verschijningen. Ze werden over het algemeen niet al te positief getekend en verschenen onder meer als steenrijke handelaars, woekeraars, gokkers, opiumverslaafden, smokkelaars, zeerovers, dieven, bedelaars, outcasts en 'stille plunders'.⁵¹⁹ Boeken waarin ze een prominentere rol spelen gaan vaak over opiumgebruik. Het flagrantste voorbeeld vormt *Baboe Dalima. Een opiumroman* (1886) van M.T.H. Perelaer (1831-1901).⁵²⁰ Het is een Multatuliaanse aanklacht tegen het opiummisbruik in Indië en tegen het falende regeringsbeleid op dat gebied. Het biedt een ontluisterend beeld van menselijke depravatie: opiumkitten en verslaafden worden zeer gedetailleerd beschreven en het systeem van de opiumpacht wordt in al zijn mensonterende consequenties getekend. Het gouvernement en rijke Chinezen die de opiumhandel in pacht hebben en daarnaast een bloeiende illegale opiumhandel drijven profiteren van de situatie waarvan Chinezen als de hoofdfiguren Baboe Dalima en Lim Ho het slachtoffer worden.⁵²¹

Positief getekende Chinezen zijn te vinden in *Het land van herkomst* (1935) van E. du Perron, waarin Du Perrons alter ego Arthur Ducroo in zijn Indische jeugdherinneringen vertelt over zijn Chinese baboe Salima en over de Chinezen met wie zijn vader contact heeft. Uitgesproken positief is het beeld van de titelheldin in de roman *Fa. De roman van een Chinese in het oude Batavia* (1947) van S. Franke. De roman beschrijft het leven van de Chinese Fa, die met haar zoontje tijdens de Chinezenmoord (1740) in het Chinese Kamp van Batavia uit haar brandende huis gered wordt door Jan Willems, koopman uit een oud Batavia's geslacht, schepen van de stad en vriend van haar echtgenoot, de grote zakenman en kapitein-Chinees Hong Tsjie, die bij de aanval op het huis wordt vermoord. Willems neemt Fa en haar zoon in huis en na verloop van tijd trouwen de twee en krijgen ze een zoon. Interessant in de roman is de beschrijving van de Chinese leefwereld van Fa, haar devotie aan Kwan-Yin en haar respect voor de keukengod, haar aanpassing aan Willems' omgeving en haar terugkeer naar het Chinese kamp en haar Chinese wortels na diens overlijden. Terug in haar oude omgeving werkt ze zich op tot een belangrijke handelsvrouw.

5.10.6. CHINESE WIJSHEID

Temidden van alle belangstelling voor China, de Chinees en de Chinese poëzie neemt de interesse voor de filosofie een opmerkelijk kleine plaats in. De gedachten van Confucius, Laozi, Zhuangzi en Mengzi lijken zich, gezien de buitenlandse voorbeelden, uitstekend voor vertaling te lenen, maar in Nederland bleek men maar

beperkt geïnteresseerd. Het schrijven van inleidende en populariserende artikelen liet men graag aan wetenschapsmensen als Borel en Duyvendak over. Er verschenen wel enige uitgaven rond Laozi, een vertaling van Confucius en een klassiek werk over kinderliefde.⁵²²

Van invloed van de Chinese filosofen is in de jaren twintig en dertig niet veel te merken. Schotman en De Mérode vormen uitzonderingen op deze regel. Er is wel gewezen op een taoïstische invloed in *Narrenwijsheid* (1925) van J.C. van Schagen (1891-1985). De schrijver zelf wees later op de invloed van de *Daode jing* op zijn pantheïstische wereldbeeld en op het taoïstische begrip 'Wu Wei' (niet-handelen), maar wees daarnaast nadrukkelijk op de invloed van Spinoza's pantheïsme.⁵²³ Met name op grond van zijn roman *Het leven op aarde* is ook Slauerhoff in verband gebracht met de Chinese filosofie.⁵²⁴ Hij vertaalde tevens twee bekende relativiserende gedichten over het taoïsme van Po Tsju I ('Taoïsme' en 'Lao Tse').

Lao Tse

'Die het weten spreken niet,
Die spreken weten het niet.'
Deze woorden, werd mij verhaald,
Zijn door Lao Tse uit de stilte vertaald.
Hoe weten wij dat hij wist?
Twaalf boeken schreef de wijze.
Heeft hij zich dus vergist,
Die ons het pad zou wijzen?⁵²⁵

De bekende vlinderdroom van Zhuangzi, verwerkt in een al even bekend gedicht van Li Tai Po, lag ten grondslag aan een oorspronkelijk gedicht uit de bundel *Verzen* (1932) van Theun de Vries:

De vlinder

Ik lag en droomde en in mijn uiterst dromen
werd ik een vlinder, dansend op zijn rondvlucht,
trillende in den warmen wind, voluit
naar vlinderluim en lust, niets anders dan
een vlinder is: wat vleugels, licht en stuifmeel.

Maar plots ontwaakte ik tot mijn vorig zelf.

Een mijmering neemt overhand op mij:
ben ik een vlinder die zich mensch verbeeldde?
ben ik een mensch, die zich als vlinder dacht?

Dit echter weet ik: tusschen vorm en vorm
is onderscheid, en tusschen mensch en vlinder
afstand en grens – *Die heb ik overschreden*.⁵²⁶

Albert Helman bewerkte hetzelfde gegeven tot het legende-achtige verhaal ‘Het nieuwe leven’, gebundeld in *Hart zonder land* (1929). Verder zijn dergelijke referenties aan Chinese denkers schaars en lijken de dichters genoeg te hebben genomen met de voorstellingswereld van de dichters.

Parodieën op de Chinese wijsheid werden geschreven door F. Bordewijk (1844-1965), die in 1940 aan *De Gids* een keuze ‘uit de leerspreuken van Hong’ bijdroeg. De verheven verwoording van platvoerse en weinig sympathieke gedachten die voldoen aan een op egoïstische overwegingen gebaseerde logica bevestigen het bekende negatieve clichébeeld van de Chinees: een ondoorgrondelijk wezen, dat achter hoffelijkheid en ceremonieel zijn nietsontziende wreedheid, sluwheid, leedvermaak en egoïsme verbergt. Enkele voorbeelden:

Indien een ongeval op de verkeersweg u het verlies kost van beide benen, prijs u gelukkig zo gij naast u liggende de metgezel van uw tocht ontwaart, – over zijn volle lengte in twee delen gesneden.

Niet zonder grond kan twijfel rijzen aan de juistheid der stelling dat hij die veroordeeld werd tot de dood in de zwaaiende kuip met uitgehongerde ratten een volkomen vertroosting putten kan uit de voorlezing van het vonnis vanaf een rol van smetteloos velijn, – of door een scherprechter met welluidende stembuiging.

Indien gij, aan ’s Keizers gastmaal van onduldbare krampen bevangen, genoodzaakt zijt u over de vloer te kronkelen als een aardworm, – verzuim niet tevens luidkeels te verzekeren dat, gedreven door een ijver van heilige onweerstaanbaarheid, gij den Potentaat hulde betoont volgens een voor deze gelegenheid door u bijzonderlijk uitgedachte rite.⁵²⁷

5.10.7. *CURIOSA*

Niet iedereen verdiepte zich in Chinese dichters, de actuele politieke situatie in China of het lot van de pindachinezen. De namen van verre havens en daarmee geassocieerde exotica leenden zich uitstekend voor de uitdrukking van een vaag Fernweh in aan Van Ostaijen en Jan Engelman (1900-1972) herinnerende litanische klankgedichten. Chinese (haven-)steden duiken dan ook vaak in dergelijke verzen op, naast Spaanse en Zuid-Amerikaanse havens en onmiskenbare favorieten als Yokohama, Singapore en Zanzibar. Dat dit soort ‘name-dropping’ vaak gepaard ging met bizarre exotismen moge blijken uit de volgende voorbeelden. In de bundel met de

veelbelovende titel *De zoon van het Hemelsche Rijk* (1930) nam Willem ten Berge (1903-1969) een gedicht (zie Bijlage 29) op dat kan dienen als een beknopte topografie van China en dat rijkelijk schatplichtig lijkt aan Van Ostaijens 'Melopee'.

Ernest Michel (1899-1960) publiceerde in *Aristo* van oktober 1930 het gedicht 'Zeventien', waaruit hier enige fragmenten:

'k Zit te droomen op het eiland van Formosa
bij een geele lampion –
Heet je niet Dolorosa,
of Rosa-mimosa, mijn mooie roos van Rotterdam?
Ik ben naar Peking gegaan met de paardetram van Yokohama.
'k Zocht in de encyclopaedie van Zanzibâr
de roode kleur van je roode haar.
Ik vond je namen in de parelmoeren telefoontabèl van
Tien-tsin...
[...]
Mijn kindje, ik kocht in 't pyramieden paviljoen
een roode papaver van het fijnste popeline-perkament
voor 't morgentoilet van je herfstig haar;
een spiegeltje van Philipopel
en een philipopeline sjaal.

En verder – 'k geef het je te raden –
een héél klein Kindje-Jezus van jade,
naakt en niet groter dan een garnaal.

Ook van de Chinese zeeman die een westerse haven aandeed ging de bekoring van de onbekende verte uit. A.W. Grauls – eveneens gevoelig voor exotische namen – gaf in 'Chinaman' (zie Bijlage 30) een aanzienlijk zorgelozer beeld van diens bestaan dan Den Brabander en Peelen. De aantrekkelijkheid van wat van ver kwam werd wel zeer hooggestemd verwoord in een gedicht (zie Bijlage 31) uit de bundel *Reven* (1931) van de Vlaamse dichter Jan Vercammen (1906-1984).

5.10.8. DIVERSEN

Een aantal literaire werken laat zich wel in de Chinamode plaatsen maar staat in hun genre alleen. Zo schreef Marianne Philips (1886-1951) *Jacht op de vlinder* (1932), een sprookjesachtige vertelling gebaseerd op Chinese stof. De Chinarage inspireerde de dichter Jan Engelman tot een 'speelse chinoiserie-bewerking' van *Turandot* van Carlo Gozzi. Het stuk, getiteld *Prinses Turandot*, werd op 19 en 21 oktober 1934 opgevoerd door het Groningse Studenten Corps Vindicat Atque Polit, onder regie van Johan de Meester jr. en met muziek van Alex de Jong.

Eveneens verbonden aan de Chinamode lijkt de uitgave van plaatjesalbums die over China gaan. In Nederland gaf N.V. Stoomtabaksfabriek Th. Niemeijer uit Groningen in 1929 het 'Niemeijeralbum' *Japan en China* uit, waarvan de plaatjes via de aankoop van pakjes tabak bijelkaar konden worden gespaard. In Batavia verscheen *China, het Rijk van het Midden*, geschreven door A. Zimmerman, met 50 kleurenplaatjes en 16 zwart-wit platen naar oorspronkelijke aquarellen van Julius Wentscher, uitgegeven door N.V. Cultuurmaatschappij Goalpara.

Een aparte categorie vormde het opkomende genre van de misdaadroman dat ook in het Nederlands de Chinese onderwereld als inspiratiebron ontdekte. Jan Campert (1902-1943) schreef samen met Ben van Eijsselseijjn (1898-1973) de detective-roman *Het Chineesche mysterie* (1932). Mr. A. Roothaert (1896-1967), vooral bekend geworden als auteur van *Doctor Vlimmen* (1936), schreef de succesvolle misdaadroman *Chinésche hand-wassching* (1934), waarin moordenaars en handelaars in blanke slavinnen opereren vanuit een Chinese wasserij annex restaurant. Roothaert, die van 1931 tot 1935 advocaat was in Antwerpen, gaf een buitengewoon eigentijds en realistisch beeld van het Antwerpse Schipperskwartier waarin hij zich beroepshalve bewoog. Het leverde hem na de Tweede Wereldoorlog felle beschuldigingen van anti-semitisme op. Ook de Chinezen beschreef hij met een weinig politiek correcte pen, maar dankzij zijn behoefte de lezer nader over het vreemde volk en zijn leefwijze te informeren biedt de roman een mooie staalkaart van de vroege 'receptie' van de Chinees in Nederland en Vlaanderen. Als voorbeeld een restaurantscène, gadeslagen door de Nederlandse advocaat Van Dam (zie Bijlage 32).

5.11. DE TWEDE WERELDOORLOG

Het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog betekende zowel in Duitsland, Frankrijk en Engeland als in Nederland een einde van de China-hausse. Begrijpelijkwijls had men in de jaren 1940-1945 minder belangstelling voor de politieke en maatschappelijke ontwikkelingen in het Hemelse Rijk. Aan vrije nieuwsgaring was geen denken en de realiteit van het hier en nu was van groter belang. Het eigentijdse China verdween uit het gezicht, maar de Chinese klassieke poëzie en prozaliteratuur behielden althans in Nederland en Vlaanderen enige aantrekkingskracht: als vluchtmogelijkheid en tijdverdrijf. Vertalen bleek een aangename hobby en in Vlaamse legale en Hollandse legale en illegale publicaties verschenen in de loop van de oorlog de nodige Chinese verzen en prozawerken in vertaling.

Het illegale tijdschrift *De schone zakdoek*, dat van april 1941 tot maart 1944

verscheen in een oplage van 1 exemplaar en onder redactie stond van Theo van Baaren (1912-1989) en Gertrude Pape (1907-1988), publiceerde regelmatig vertaalde poëzie en wijdde daar in 1942 een dubbelnummer aan. C. Buddingh' (1918-1985) was een van trouwe medewerkers aan het blad. In maart 1942 (jrg. 1, nr. 12) gaf hij een eerste blijk van belangstelling voor China in een gedicht, getiteld 'Fata morgana', dat sterk aan Slauerhoff, met name aan diens bundel *Eldorado* en de Chinese romans, doet denken.

Fata morgana

Ik zou ergens in China willen wonen,
diep in de binnenlanden, waar geen mens
zich nog gewaagd heeft, bij de ijle grens
waar land en lucht voorgoed zijn saamgekomen.

Waar de natuur nog maagdlik is gebleven,
maar onherbergzaam als een arendshorst;
daar zou ik tronen: een hooghartig vorst,
maar zonder onderdanen om mij 't leven

lastig te maken; slechts een vrouw zou soms
uit een veraf, omneveld bergkamp komen,
maar na een enkele nacht weer spoorloos heengaan.

Daar zou 'k, van iedre aardse band verlost,
eindlik gelukkig leven, zonder dromen,
alleen met wind en rotsen nog gemeenzaam.

Aan het vertalingennummer van *De schone zakdoek* (jrg. 2, nr. 17/18, aug./sept. 1942) droeg Buddingh' drie Chinese verzen bij en twee gedichten die vrije bewerkingen van Chinese gedichten van Klabund zijn. Hij vertaalde als eerste na Slauerhoff bewerkingen van Waley en sloot in keuze en werkwijze bij zijn Nederlandse voorganger aan. Niet alleen vertaalde hij een vers van Po Tsju I en een van Tao Tsjen, hij trok de teksten ook sterk naar zichzelf toe en hanteerde de vrije en de gebonden vorm zoals het hem het best uitkwam. Ook Buddingh' kiest voor de bitterheid van het bestaan. In het gewone woord en de weemoedige humor is al iets van zijn latere eigen toon te vinden.

Die vervloekte fles
Wang-Tsjj

Als ik niet slaap bedwelm ik m'aan de wijn.

Niets komt er meer van lezen of van schrijven.
Maar ach, als al mijn vrienden dronken zijn.
Kan ik dan in mijn eentje nuchter blijven?

Waley's versie is wat minder specifiek:

On going to a tavern
by Wang Chi

These days, continually fuddled with drink,
I fail to satisfy the appetites of the soul.
But seeing men all behaving like drunkards,
How can I alone remain sober?⁵²⁸

Aan nummer 21/22 (jrg. 2, dec. 1942/jan. 1943) droeg Buddingh' nog een opvallend bijgekleurde vertaling naar Waley bij (zie Bijlage 33).

Twee andere vertalers sloten voor een belangrijk deel aan bij 'het Duitse Reisgezelschap Hans Bethge en Klabund' en de voorkeuren van Schürmann en Swarth. Het sprookjesrijk China herleefde, met perzikbloesems, zijden gewaden, mandarijnen en maneschijn. In 1942 verscheen *Het porseleinen paviljoen* van de Vlaming Albert Rijckmans. De bundel, versierd met vier houtsneden van Luc De Jaegher, bevat negenenzestig gedichten, waaronder achtentwintig vertalingen naar *Die chinesische Flöte* van Bethge en vijfendertig naar Klabund. Drie gedichten zijn compilaties van elementen uit bewerkingen van hetzelfde gedicht door Bethge en Klabund. Opvallend is de totale afwezigheid van oorlogsgedichten. Rijckmans koos uit Klabunds bewerkingen de verzen die nauw aansloten bij de dromerige en pittorekse weemoed van Bethge. Li Tai Po is met eenentwintig verzen veruit de best vertegenwoordigde dichter. Rijckmans' vertalingen voegden hierdoor weinig toe aan wat sinds Schürmann, Swarth, Grauls, Burssens, Eekhout en incidentele vertalers genoegzaam bekend mocht heten. Hij vertaalde vrij getrouw, gebruikte waar mogelijk rijm en had formeel weinig verrassends of nieuws te bieden. De bundel lijkt vooral als troost, vlucht en tijdverdrijf geschreven en uitgegeven.

G.L. Tichelman (1893-1961), van 1916 tot 1937 ambtenaar bij het Binnenlands Bestuur in Nederlands-Indië, publiceerde in 1944 *Chineesch cahier*, uitgegeven als blokboek en verlucht met chinoiseristische tekeningen van Ch. Jongejans. De bundel heeft als ondertitel 'Gedichten over oorlog en vrede, vrouwen en wijn' en bevat drieëntwintig verzen. Uitgever A.J.G. Strengtholt verwachtte kennelijk een goede ontvangst van het boek, want de oplage bedroeg niet minder dan vijftienhonderd exemplaren. In een uitgebreid voorwoord, dat een compilatie van de

nawoorden van Bethge en Klabund, aangevuld met het een en ander uit een Chinese literatuurgeschiedenis lijkt, besteedt Tichelman ruim aandacht aan Li Tai Po, van wie dertien verzen zijn opgenomen.

Tichelman baseerde zich voornamelijk op Bethge en Klabund. Twee gedichten van Po Tsju I ontleende hij aan Waley. Zijn keuze heeft in vergelijking met die van zijn voorgangers weinig verrassends. Hij vertaalde echter wel een aantal oorlogsverzen, die door de tijdsomstandigheden een nieuwe actualiteit kregen. Zo ontbreken het ‘Soldatenlied’ en de ‘Klaagzang der garde’ uit de *Shijing* evenmin als ‘’s Menschen lot’ van Confucius en ‘Vloek van den oorlog’ van Li Tai Po. De gedichten over Wein, Weib und Gesang krijgen tegen dezelfde achtergrond iets van een wensdroom, een vlucht uit de werkelijkheid.

De wensdroom en de oorlogsactualiteit lijken in enkele verzen bewust dicht aan de oppervlakte gebracht. Zo moeten heel wat lezers zich hebben kunnen verplaatsen in de beleavingswereld van het volgende vers:

Warm, versch kadetje

De winter kwam met sneeuw, met ijzel en met felle kou,
De ooren en de kin zijn half bevroren, stijf en blauw.
Mijn knieën knikken, tanden klapperen, leeg is de maag.
Toen zag ik bij den koekebakker op den hoek vandaag,
Zoo uit den oven een kadetje, dampend nog en rein.
Zou iets voor mij ter wereld meer verheven kunnen zijn?
Want knaagt en rommelt niet het ingewand meest pernicious?
De geur van brood stijgt in den killen ochtend in mijn neus.
En is niet dit kadetje, warm en gaar,
Als lentewind en bloemenreuke in het vroege jaar?
Het weet van goed noch kwaad; het lekker broodje ligt daar maar
En maagden en bedienden kijken er verstolen naar.
De vuile, uitgeteerde bedelaars staan uur na uur,
Zich lippenlekkend in den Noordenwind aan den stadsmuur.
(naar Chü Hsi)

In de bundels van Bethge, Klabund en Waley (de transcriptie van de naam van de dichter doet een Engelse bron vermoeden: Qu Xi?) is geen voorbeeld voor dit vers te vinden en de dichter komt daarin evenmin voor. Schreef Tichelman een actuele hongerwinterchinoiserie?

Wie de teksten van Tichelman met zijn bronnen vergelijkt, stuit op andere bijzonderheden. Tichelman heeft een grote voorkeur voor de toevoeging van sfeertekende bijvoeglijke naamwoorden en verfraait de verzen af en toe met couleur

locale van eigen vinding. Het openingsgedicht, een bewerking van het overbekende ‘Het paviljoen van porselein’ van Li Tai Po, gaat hierin het verst. Tichelman baseerde zich op Bethge en Klabund maar dakte de paradijs sfeer sterk aan. Zijn toevoegingen zijn onderstreept (zie Bijlage 34).

Het gedicht, dat op zichzelf al exotisch genoeg lijkt, wordt nogal nadrukkelijk opgesmukt met chinoiserie-elementen. Tichelman volgt hier wel zeer sterk een neiging die bij veel herdicthters van Chinese poëzie in meerdere of mindere mate te constateren is: het bijkleuren en verfraaien van het gedicht tot een stemmig plaatje dat in de porseleinkast van de chinoiserie niet misstaat. In de andere gedichten zijn dergelijke toevoegingen schaarser maar ze blijven herkenbaar aanwezig.

Een veelzeggende dichterlijke vrijheid veroorloofde Tichelman zich in het slotgedicht van zijn bundel, ‘De jonge vrouw staat op den uitkijktoren’ naar Li Tai Po. Hij bewerkte de versie van Klabund en voegde daaraan zelf de drie voorlaatste regels toe.

De jonge vrouw staat op den uitkijktoren.
Het herfstloof waait in wervelwind van Jentschi's heuvelen,
Als bruine vogelen. De wolken hangen laag aan het zwerk.
De regens en het noodweer van den herfst
Zullen de horden der barbaren uit hun woestijnen jagen.
Het gezantschap van Han trekt door de Roode Poort.
Door duizend schedels kruipt de worm des doods.
De geur der bloemen is vergaan en ook de laatsten
Verliezen hun blaadjes. De hoop op vrede
Is een verre zoete droom...
De jonge vrouw staat op den uitkijktoren.

De onontkoombaarheid van Li Tai Po werd in 1943 nog eens gedemonstreerd in *Levensroes, verzen van Li T'ai Po*, vertaald en uitgeleid door Bert Teunis. Tussen de andere bundels Chinese gedichten valt het boekje op als zeer sober uitgevoerd: geen Chinees omslag, geen blokboekuitvoering, geen illustraties, geen Chinese karakters. De eenvoud lijkt de bedoeling van Teunis te benadrukken. Voor het eerst in Nederland presenteerde hij verzen van Li Tai Po in een directe vertaling uit het Chinees.⁵²⁹

In zijn nawoord wijst hij op de eerdere vertalingen van Chinese poëzie in Nederland, die alle uit de tweede of derde hand werden gemaakt. Weliswaar waren daar voortreffelijke bewerkingen onder, maar daarin werd de oorspronkelijke auteur geen recht gedaan. De eigenschappen van het Chinees die de dichter in staat stellen zich zeer beknopt uit te drukken, hebben geen westers equivalent. Teunis constateert

bijvoorbeeld bij Bethge 'een romantisch uitbreidende omwerking, die aan de bekoorlijke directheid van het origineel ten zeerste afbreuk doet'.⁵³⁰ Een Nederlandse bewerker als Eekhout breidde in zijn versie de tekst nog verder uit. De aantrekkingskracht van de verzen van Li Tai Po verklaart Teunis als volgt:

Zij geven blijk van een geestesgesteldheid, die ook aan onzen tijd niet vreemd is en die door sommige van onze dichters in Westerschen trant evenzeer is verwoord. Het permanente bewustzijn van de onbelangrijkheid van het individu en de vergankelijkheid van alle leven, dat als een dreigende schaduw zelfs over de hoogste vreugden hangt en dat steeds opnieuw doet zoeken naar verdoovingsmiddelen, die de gedachte daaraan voor een oogenblik moeten verdrijven, het is een gevoelen, dat niet typisch Westersch of typisch Oostersch is te noemen.⁵³¹

Teunis vertaalde slechts negentien gedichten, waarin oorlog en de wijnroes de hoofdrollen spelen. Bijna de helft van deze verzen is ook bij Klabund en vele van diens navolgers terug te vinden. Zijn pogingen om de vertalingen zo beknopt en letterlijk mogelijk te maken, leidden niet altijd tot bevredigende resultaten omdat hij zoveel mogelijk probeerde eindrijm te gebruiken. Ook de woordkeus en -volgorde doen hier en daar geforceerd of ongelukkig aan. Zo luidt het uit eerdere bewerkingen bekende openingsgedicht:⁵³²

Verbannen

Zie, voor mijn bed het maanlicht plekt!
Het is me of rijp den grond bedekt –
Ik hef het hoofd: verweg staan berge' en maan,
en neig het hoofd: naar mijn oude land m'n gedachten gaan.⁵³³

De vertalingen van Teunis tonen duidelijk het riskante van een letterlijke en beknopte vertaling gecombineerd met dwingende rijmeisen. Later zouden Jef Last en Johan W. Schotman zich met wisselend succes in directe vertalingen aan de beperkingen van het rijm onderwerpen.

Naast de poëzie verschenen er tijdens de oorlog filosofische werken, romans en een bundel verhalen. De interesse voor de filosofie en prozaliteratuur blijken knap toegenomen. J.J.L. Duyvendak publiceerde een overzichtswerk waarin de gedachten van Confucius en andere filosofen werden behandeld, *Uren met Chinese denkers* (1941). Verder verschenen er in vijf jaar bijna evenveel vertalingen van Laozi en Confucius als in de voorgaande decennia bijelkaar.⁵³⁴ Zoals al eerder bleek, zorgde de vertaalactiviteit van de Duitse sinoloog Franz Kuhn (1884-1961) voor een flinke groei

van het aantal Nederlandse vertalingen van Chinese prozaliteratuur.⁵³⁵

De componist Henk Badings (1907-1987) schreef in 1943 een reeks *Chansons orientales* voor zangstem en piano gebaseerd op vier teksten uit *La flûte de jade* van Franz Toussaint (1. 'L'indifférente' van Wan-tsi; 2. 'La jeune fille nue' van Li Chuang-kia; 3. 'Dernière promenade' van Kien Chang-wou; 4. 'Sur les bords du Jo-Yeh' van Li T'ai Po).⁵³⁶

Met de verhalenbundel *Wind in bamboestengels* (1941) keerde Johan W. Schotman terug naar het tegelijk sprookjesachtige en angstaanjagende China. Het boek, geïllustreerd met negen Chinese penseeltekeningen van Schotmans lijfillustrator Moh Tim Pei, bevat negen verhalen. Vier ervan spelen in de bekende wereld van keizers, mandarijnen, dichters en filosofen en hebben onder meer Li Tai Po en Po Tsju I als hoofdrolspelers. Andere verhalen spelen tegen de achtergrond van het roerige China van de jaren twintig dat Schotman uit eigen ervaring kende. Opmerkelijk is het verhaal 'De kameel van den pindaman', waarin een voormalige pindakoekjesverkoper uit Rotterdam terugkeert naar zijn geboorteland en tijdens de periode van Japanse agressie in Shanghai en Peking op zoek gaat naar de erfenis van zijn overleden vader: een kameel. Het blijkt een beeldje te zijn waarin een fortuin aan edelstenen is verborgen.

5.12. CONCLUSIE

Vanaf de jaren twintig waren China en de Chinees in Nederland – en in Europa – een realiteit geworden. Het beeld van het land en zijn cultuur was enorm verdiept. De Chinees had een menselijker gezicht gekregen en werd niet langer in de eerste plaats als een wijze, gracieuze mandarijn of een heidense barbaar gezien. Die beelden bleven voortleven in stereotyperingen en werden dankbaar gebruikt in films en amusementslectuur. Voor jongere dichters bleek de vertaalde Chinese poëzie een middel om een eigentijds levensgevoel te uiten en met een moderne vormgeving te experimenteren. In hun werk tekent zich een interessante strijd tussen chinoiserie en anti-chinoiserie en tussen een oude en nieuwe levensvisie en versgevoeligheid af die de vorm van een generatiekloof aanneemt, terwijl ze een fascinatie voor het Rijk van het Midden delen. Het chinoiserie-China en de Chinese filosofie boden een vluchtmogelijkheid uit de westerse werkelijkheid en tegelijkertijd een manier om die werkelijkheid langs een omweg te benaderen – met name door eigen maatschappijkritiek, onvrede, angst en gemis te projecteren en maskeren in diepgaand vertekende bewerkingen van Chinese gedichten of wijsheden, of wat daarvoor moest doorgaan. De productie op chinoiserie- en anti-chinoiseriegebied is in Nederland en

Vlaanderen, ook in vergelijking met de Franse, Duitse en Engelse buurculturen, opmerkelijk en zeer gevarieerd. Het chinoiseristische spelelement bleef zijn aantrekkingskracht behouden, maar geliedelijk raakte men ervan doordrongen dat het in het eigentijdse China anders was gesteld.

De aanwezigheid van Chinezen in Nederland, de opkomst van berichtgeving over China in de media, de verschillende Nederlanders die zelf in China werkten of het land bezochten en de gevarieerde productie van sinologen zoals Duyvendak en de jonge Van Gulik, dragen ertoe bij dat het Nederlandse Chinabeeld minder aangewezen is op buitenlandse voorbeelden en informatie, en zich langzamerhand begint te autonominiseren. Via de Komintern-adviseur Henk Sneevliet en linkse auteurs als Theun de Vries en Jef Last begint zich ook de belangstelling voor het in China opkomende communisme te ontwikkelen.

