

DR. VICTOR E. VAN VRIESLAND

Het werkelijkheidsgehalte in de letterkunde

QUERIDO

'Een belangrijk middel om zich van den eigenlijken aard van een letterkundig kunstwerk bewust te worden, de structuur ervan te doorgronden, het wezen ervan te benaderen, is, na te gaan hoe de schrijver zich verhouden heeft tegenover de werkelijkheid en wat deze voor hem heeft betekend.' Dit heeft Victor E. van Vriesland anno 1930 geschreven in het opstel 'Slauerhoff's romantische werkelijkheidszin'. Het is opgenomen in *Onderzoek en vertoog*, de tweedelige verzameling van Van Vrieslands briljante en belangrijke essays en kritieken. Nu hebt u in handen *Het werkelijkheidsgehalte in de letterkunde*, Van Vrieslands nieuwe boek over het onderwerp dat, zoals hierboven is aangetoond, hem ruim dertig jaar geleden al heeft beziggehouden en dat, naar *Onderzoek en vertoog* op allerlei plaatsen bewijst, hem ook later niet heeft losgelaten. *Het werkelijkheidsgehalte in de letterkunde* is een breed opgezet vertoog over de letteren van West-Europa en hoe het werkelijkheidsgehalte dat nu eens hoog dan weer laag is, hier van de stromingen kenmerkt. Het geschrift is de literatuurgeschiedenis van ten naaste bij de laatste eeuw – zónder het administratieve bijwerk, dat u had kunnen vervelen, en mét de spirituele draad, die u van fenomeen naar fenomeen, van figuur naar figuur aandachtig houdt.

Band en omslag Helmut Salden

Gebonden f 14,90



HET WERKELIJKHEIDSGEHALTE
IN DE LETTERKUNDE

DR. VICTOR E. VAN VRIESLAND
HET WERKELIJKHEIDSGEHALTE
IN DE LETTERKUNDE



AMSTERDAM
EM. QUERIDO'S UITGEVERIJ N.V.
MCMLXII

Copyright 1962 by Em. Querido's Uitgeverij N.V., Amsterdam. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm, of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever. No part of this book may be reproduced in any form by print, photoprint, microfilm or any other means without written permission from the publisher.

Een gedeelte van dit boek is geschreven in opdracht van het Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen

VOORBERICHT

In dit boek heb ik getracht een vergelijkend-litterairhistorische bijdrage te leveren tot de theoretische literatuurkunde.

Dit hield in, dat verschillende kanten der letterkundige verschijningsvormen van steeds weer dezelfde probleemstelling uit moesten worden belicht.

Twee nadelen waren dientengevolge niet te voorkomen: een zekere eenzijdigheid in het benaderen van de behandelde periode der literatuurgeschiedenis louter als verduidelijking van een methodologie, en een zekere herhaling in de beschrijving der verschijnselen, die nu eenmaal verwant zijn.

Dit element van herhaling werd versterkt door de omstandigheid, dat ik een reeks wetenschappelijke voordrachten, ex artikel 183 n.o.w. aan de Rijksuniversiteit te Leiden gegeven, in dit geschrift tot uitgangspunt nam, uitwerkte en uitbreidde.

Die bijna onvermijdelijke, zij het genuanceerde herhaling, welke dus oorspronkelijk mede didactisch geboden was, kan inmiddels ook voor de algemene lezer van dit werk wellicht de ontleding van de niet altijd eenvoudige psychologische en creatieve structuren gemakkelijker toegankelijk maken. Zij zou de indruk van omslachtigheid kunnen maken en het ware mogelijk geweest haar weg te werken. Maar het enkele malen ongeveer eender formuleren van dezelfde processen en geesteshoudingen betreft telkens ander materiaal. Het betreft telkens iets andere – op andere litterairhistorische verschijningsvormen gedane – toepassingen. De schrijver meende hierdoor de uitdrukking van zijn bedoeling concreter en nauwkeuriger te kunnen benaderen.

Een ander door de hierboven genoemde basis van deze studie veroorzaakt gevolg is, dat er meer en vooral in ruimer mate litteraire citaten als toelichtend voorbeeld in worden aangehaald, en biografische bijzonderheden verstrekt, dan strikt genomen voor het betoog vereist zou zijn. Het geschrevene

zal echter daardoor misschien levendiger en aanschouwelijker worden.

Dit is des te meer gewenst omdat ik hoop dat ook buiten vakkringen enige aandacht en belangstelling voor mijn zienswijze te vinden zullen zijn.

V. E. v. V.

I

Het is een eigenschap van het denken, dat het veralgemeent; het denken is zelf een soort van generaliseren. De taal, die het instrument van het denken is, is dat ook. Op deze wijze wordt door het denken en door de taal de werkelijkheid vervalst, gelijk reeds Henri Bergson heeft aangetoond. Ditzelfde geldt voor de literatuurbeschouwing.

In de literatuurgeschiedenis en de literatuurkunde is het gevaar van onwetenschappelijkheid groot. Want haar object is een kunst. Elk kunstwerk is een in zichzelf besloten eenheid, een in zichzelf voltooide microcosmos, het is uniek en onherhaalbaar. Zodra de beschrijving der feiten en der verschijnselen (het zuiver fenomenologische terrein) verlaten wordt; zodra richtingen en scholen, het geestelijk milieu, onderlinge beïnvloeding, maatschappelijke achtergronden en dergelijke waarden aan de orde komen, ontstaat het gevaar dat de theoretische veralgemening en abstrahering aan iets van het wezenlijke voorbijgaat of tekort doet.

'Les formules générales,' zegt C. A. Sainte-Beuve, 'n'attestent qu'une vue et un vœu de certains esprits; il est mieux d'en être sobre et de ne les faire intervenir qu'à la dernière extrémité.'¹ Het afzonderlijke geschrift is altijd gecompliceerder dan het theoretische schema. Beter dan over een stroming, een litteraire school of een richting, kan men zich dus een begrip vormen over het œuvre van één auteur; beter dan over dat œuvre over één werk daaruit; beter nog over één pagina; over één regel; over één concreet woord. Men zij dus gewaarschuwd met betrekking tot de relatieve onwetenschappelijkheid van een beschouwing als die in dit boek zal worden gehouden.

Wie de letterkunde theoretisch beoefent moet er zich bij neerleggen, dat de rijke verscheidenheid en wisseling van de werkelijkheid der litteratuur vereenvoudigd wordt en daardoor vertekend. Door steeds vernieuwd contact met de concrete realiteit der litteratuur zal die vertekening steeds weer gecorrigeerd moeten worden. Ook bij de beschouwing van littera-

tuur denken we nu eenmaal schematisch en in categorieën. De neiging, om de veelheid der letterkundige verschijningen overzichtelijk te maken, te overzien, dwingt ons deze te herleiden tot enkele grondvormen en geregeld, al is het onder steeds weer andere vormen en namen, terugkerende vaste figuren. Wij hebben dus het onvermijdelijk subjectieve van onze indelingen te aanvaarden, maar moeten wel ervan bewust blijven, dat de bewijsbaarheid eraan ontbreekt.²

2

Een goed uitgangspunt om het wezen van letterkundig werk te onderscheiden is de vraag naar zijn werkelijkheidsgehalte. De filosofische vraag, wat hier onder werkelijkheid verstaan moet worden, kan en moet daarbij buiten beschouwing blijven; in de gedachtengang, die ik hier zal ontwikkelen moet ik het recht opeisen naïefweg alles werkelijk te noemen waarvan we het gevoel hebben dat het aan iets buiten ons eigen ik beantwoordt. Het is dus niet wijsgerig, maar zuiver praktisch en methodologisch, dat ik een onderscheid zal maken tussen de werkelijkheid van de ervaarbare, zichtbare wereld, (de berekenbare wereld van de exacte wetenschappen), en de, in wezen natuurlijk even reële werkelijkheid van de verbeelding, de droom, de drift of de ethica.

De grondstelling van deze studie is, dat de verhouding tussen het reproducerend en het producerend element bepalend werkt voor de aard van een litterair kunstwerk.

Deze vraag naar de houding en de verhouding ten opzichte van de realiteit doet in de geschiedenis van de letterkunde altijd weer dezelfde tegenstelling onderkennen: realisme en romantiek; – een tegenstelling, die ook buiten het litteraire de mens naar aanleg en temperament psychologisch is ingeschapen. De tegenstelling berust op het gehalte aan werkelijkheid van het litteraire kunstwerk en is naar mijn opvatting de kern van de gehele litteratuurwetenschap en van het gehele letterkundige onderzoek. Het spreekt vanzelf, dat uit

deze indeling nooit een waardebepaling mag worden afgeleid. De tegenstelling betreft uitersten die in zuivere vorm nooit voorkomen, alleen vermengd en gecombineerd, soms zelfs innig samengesmolten.³ De vraag is slechts, welke van de twee neigingen domineert, en in welke mate. De door mij niet literatuur-historisch maar esthetisch gebruikte termen beantwoorden niet aan een werkelijkheid maar aan een werkmethode.

Richard Brinkmann in zijn 'Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts' (Tübingen 1957) bewijst op onweerlegbare wijze de onbestaanbaarheid van 'zuiver' realisme aan de vorm-analyse van een rijk en omvangrijk materiaal.⁴

3

De historische beweging van het Realisme vindt men voor Frankrijk verdienstelijk beschreven in Albert Thibaudet: 'Histoire de la littérature française', derde deel (La génération de 1850).

De term Romantiek is gebruikelijk voor een bepaalde periode in de literatuurhistorie, ontstaan in opstand en reactie tegen het Classicisme. De feiten zijn overbekend:

In Duitsland gebruikt Friedrich von Schlegel de term al ongeveer in 1797 als karakteristiek voor de nieuwe beweging. Samen met zijn broer August Wilhelm gaf hij in Jena het tijdschrift 'Athenaeum' uit, dat een belangrijke rol vervulde bij de opkomst van de Duitse Romantiek. Bijzonder lezenswaard is ook het geestige en nog steeds boeiende 'Die romantische Schule' van Heinrich Heine, dat hij in 1833 heeft voltooid maar waar hij nog twee jaar aan heeft verder gewerkt. Ik verwijs ook naar Ricarda Huch: 'Die Blütezeit der Romantik' (1899) en 'Ausbreitung und Verfall der Romantik' (1902). In Frankrijk is F. R. Chateaubriand aan het begin van de eeuw de grote voorloper. Stendhal gebruikt het woord Ro-

mantiek in 1818; het duikt ongeveer tegelijkertijd in Engeland op. De Franse Romantische school vormt zich in 1823 in de kring rondom Charles Nodier, en nog doelbewuster in de zogenaamde tweede Cénacle in 1829.⁵

Aan dit litterair-historische tijdvak van de Romantiek en de groepen schrijvers, wier generatie haar vormden, herinner ik alleen, om er mij in zeker opzicht van te distanciëren. Als ik de term romantiek gebruik, slaat hij niet terug op de geschiedenis maar bedoel ik een theoretisch begrip. Ik gebruik het woord in een globale betekenis. Tegenover de evenmin historisch opgevatte term realisme drukt romantiek, nu met een kleine letter geschreven, typologisch gesproken een streven (of een neiging) uit naar een begrenzen, vertekenen, bestrijden of ontvluchten van de werkelijkheid.

4

Het romantisch streven is niet aan een tijd gebonden. Het historische en het theoretische begrip romantiek hebben sommige trekken gemeen en vallen soms enigszins samen, maar lang niet altijd. We zien de romantische vermindering van het werkelijkheidsgehalte van de litteraire verschijningsvormen in sommige tijdvakken internationaal en algemeen optreden. Maar het is gevaarlijk, aan de verleiding toe te geven, uit dergelijke perioden een cyclische afwisseling te willen construeren. 'De periodiseering der geschiedenis' zegt prof. dr. J. Huizinga, 'is, hoewel onmisbaar, van ondergeschied belang, altijd onnauwkeurig en zwevend, steeds tot zekere hoogte willekeurig.'⁶

Ik hoop in dit werk na te gaan, waarop in de praktijk van de letterkundige ontwikkeling sedert ongeveer in Nederland de beweging van Tachtig de romantische en de realistische houding neerkomt, ook tegen de achtergrond van de buitenlandse litteraire situatie. Dit betreft dus een vergelijking van de *richtingen*. De comparistiek van de *genres* of die van de *stof*, die vaak als een nuttige wetenschap wordt beschouwd, zal hier

niet worden toegepast, tenzij soms om hulplijnen te trekken. Bovendien moet ik nog een ander voorbehoud maken. Navolging en beïnvloeding zijn niet belangrijk op en om zichzelf: dat zou neerkomen op het kinderachtig futiele spelletje, te vragen, wie de eerste is geweest. De literatuurvergelijking kan alleen van belang zijn om bij overeenkomst na te gaan, welke gelijkgerichte oorzaken gemeenschappelijk waren. Er bestaat intussen natuurlijk het overnemen van een nieuwe literaire techniek.⁷ André Jolles zegt, dat de literatuurgeschiedenis zich erin dient te verdiepen wat de vormen waarmee ze zich bezighoudt *op zichzelf* betekenen en in hoever ze, onafhankelijk van de kunstenaar en van het afzonderlijke kunstwerk, een *eigen* leven hebben en zich naar eigen wetten ontwikkelen.⁸ Dit kan zo zijn, maar juist bij het onderzoek naar die eigen wetten zal de grootste nadruk moeten vallen op de gemeenschappelijke oorzaken. Die zijn vaak te zoeken in buitenliteraire factoren, zoals het geestelijk en maatschappelijk milieu, politieke spanningen, en zelfs invloeden als die van de film. Steeds weer opnieuw zal men daarbij doordrongen worden van het diepe inzicht: 'vorm en inhoud (...) zijn één (...)'.⁹

5

Ik kom nu terug op de grote algemene tegenstelling realisme – romantiek. Het realisme richt zich niet in de eerste plaats op wat verschijningen van de zichtbare wereld tot gemeenschappelijkheid verbindt. Het neemt tegenover die gemeenschappelijkheid of gemeenschap geen stelling en zo het dat al doet, staat het er achterdochtig en skeptisch tegenover, zo niet vijandig. Het realisme richt de aandacht op de losse, afzonderlijke verschijningsvormen. Het werkt zonder voorkeur of vooropgezet plan bij de weergeving van de veelheid der zinsindrukken of gemoedsbewegingen. Bij die richtingen, die tot het realistische type zijn te herleiden, zijn de door de zichtbare buitenwereld opgewekte beelden, impressies en ge-

voelens overheersend, ofwel de psychologische waarneming van mensen.

Het realistische streven wil uitbeelding, het romantische beschouwing. In de romantiek is de verschijningsvorm in de wereld niet op zichzelf van belang, hij is een teken: zijn functie is, iets anders dan zichzelf uit te drukken. Het objectiverende element vermindert.

De tegenstelling realisme – romantiek is bruikbaar om allerlei moderne richtingen in de letteren te doorlichten en te verhelderen. In het verdere zal dit nog worden verduidelijkt. Het onderscheid gaat dieper dan een artistiek stijlverschil. Er is natuurlijk wel degelijk een verschil in vormgeving, in literaire techniek, maar dat berust op een psychisch verschil. Het is gebaseerd op aanleg en temperament, hoewel het anderzijds ook samenhangt met maatschappelijke en andere tijdsinvloeden.

In de romantische stromingen dient de buitenwereld als middel om uit te drukken wat de auteur wil uitspreken. Het realisme en daarmee verwante richtingen beelden het afzonderlijke gegeven uit, met een uitsluitende en persoonlijke aandacht voor de dienende en juiste weergeving daarvan. De romantici en hun moderne geestverwanten willen geen aparte details uitdrukken, maar een samenhang van onderwerpen, een samenvattende idee. Zij staan vrijer van de zichtbare werkelijkheid. De keuze van het onderwerp wordt van belang. Het karakteristieke detail verliest de waarde die het had in het realisme en naturalisme (termen die ik hier even door elkaar gebruik; later zal ik het onderscheid uiteenzetten).

De romantiek richt zich altijd tot een gemeenschap, al hoeft dat de maatschappij of de samenleving niet te zijn of de mensheid. Die gemeenschap, die communicatie, zoekt ze bijvoorbeeld ook met één mens, met het verleden, met God, met het nationale of sociale, met een verbeelding, een idee of een stelsel. Wat het realisme juist zorgvuldig uit zijn gevoelswereld tracht te weren: het collectieve, de traditie, de idee van het religieuze of nationale of socialistische, de ideologische of de idealistische benadering, – dat is juist het uitgangs-

punt van de romantiek. Dat uitgangspunt is dus altijd iets algemeen, terwijl het realisme voortkomt uit het individuele dat van het algemene afwijkt: uit het persoonlijke zien, het zien met eigen ogen en voor eigen rekening, het zien van de wereld: als nieuw! ('Een nieuwe lente en een nieuw geluid.')

6

In en door het realisme raakt de mens los van zijn bindingen; het individu vereenzaamt. Het realisme maakt de dingen en de gevoelens en de mensen los uit hun verband, om ze op zichzelf, en om zichzelf te bekijken. Circa vijftienveertig jaar geleden heb ik dit ongeveer als volgt geformuleerd: 'Wat men korthedshalve is overeengekomen realisme te noemen, als verzamelnaam voor alle verwante stromingen als impressionisme, naturalisme enz., kan als een streven naar het objectieve worden verklaard (dat uiteraard in zijn absolute menselijk-psychologisch onbereikbaar blijft, doch dit worde hier buiten beschouwing gelaten). In een overwegend realistische periode is "het vertrouwen in de natuur grooter dan in de gemeenschap" en wordt "elk waardeverschil van de indrukken" genivelleerd. (Willem van Konijnenburg: "De waarde der impressionistische schilderkunst").

In een romantisch tijdvak daarentegen heeft de vorm slechts waarde als middel en niet om zichzelf wil. Niet wordt meer gestreefd naar objectieve weergeving zonder onderscheid van gegeven. De keuze van het onderwerp wordt belangrijk, en het karakteristieke, het individueel-bijzondere, verliest zijn vroegere waarde en wordt slechts in zo ver voorwerp van belangstelling als het in zijn concreet plastische zintuiglijkheid grondslag is tot het technisch uitdrukkingsmiddel. De romantiek is gemeenschapskunst in dien zin dat ze het algemene geeft van een tijd of een groep. Daarom is romantische kunst altijd subjectief. De eigenheid, de persoonlijkheid, de individuele oorspronkelijkheid rangschikken de indrukken der zinnen volgens een bepaalden constanten maatstaf. Ro-

mantiek styleert, of althans zij geeft de dingen niet zoals de zinnen ze overdragen, realistisch, maar zij schift ze tot alleen het meest essentiële overblijft. Zo schept de romantiek een nieuwe, en nieuwdoorvoelde, conventie. De constante elementen die den stijl vormen liggen in den gemeenschapszin.

Twee factoren zijn het vooral, wier krachtsverhouding het karaktertype of den toestand van een mens bepalen: het ontvangende en het scheppende. "De eigenheid," zegt Van Konijnenburg (o.c.) "is het blijvende deel in de wisselende gemoedsstemmingen, welke ons door de verandering der zinsindrukken ten deel vallen... Hoe sterker de eigenheid, hoe geringer de invloed der zinnen... De eigenheid is de onveranderlijkheid in onze natuur, de eenheid, en sterker dan de zinnen zijnde, beïnvloedt zij deze; zij zal den indrukken een trek van gemeenschap geven, hun hare originaliteit schenken. Daarentegen zal de indruk bij een zwakke eigenheid weinig of geen verandering ondergaan, maar als volledige indruk, dus impressionnistisch, in ons blijven voortleven." Zo zal dan, naar mate in een kunstwerk de persoonlijkheid sterker is dan de impressionnabiliteit, het romantische over het realistische, de inhoud over den vorm, de beschouwing over de uitbeelding domineren.

Wanneer de conventie ener romantische periode leugen geworden is, wanneer ze geworden is de uiting van een gemeenschapszin, die voor de besten van een jonger geslacht niet meer waar is, ontstaat bij dezen als reactie daartegen de realistische levensopvatting, die dus uit den aard der zaak individualistisch zal zijn.

Het realisme, dat immers een streven naar het objectieve, een terugkeer tot de natuur is, toetst verbeelding en droom, de subjectieve inzichten van de voorafgaande romantische periode aan de werkelijkheid; evenals alles wat leven heeft, draagt het echter de voorwaarden tot eigen ondergang in zich: op zijn hoogtepunt, supreem doorgevoerd, schept het de kiem en zelfs de grondslagen voor nieuwe romantiek en nieuwen gemeenschapszin. Doordat het afbreekt, bereidt het

voor. Zo kan het realisme tegelijk de critiek op de voorafgaande, het paedagogicum der volgende romantiek heten.

Het is romantisch, een niet geheel ervaren volheid van gevoel uit te willen drukken, en haar zo althans in het woord, in den volzin ("phrase") te beleven. Deze romantiek nu is ons allen ingeschapen, en een van de verderfelijste krachten die de menselijke samenleving beheersen is het verstarde en dode woord. Het leven heeft minder tegenstellingen, meer overgangen. Hier echter overheersen en verzwakken wil en neiging de waarneming. Gevoel wordt bespiegeld, bespiegeling wekt en richt het gevoel; en de spiegel is door instinctieve affecten en bewuste wilsspanning beademd.

Deze gevoelens zijn echt, maar aesthetisch; zij zijn echt als een aesthetisch gevoel, en dus als levend levensgevoel niet onbedorven. Dit romantisme, door infantiele en primitieve bestanddelen ondermijnd, keert zich tegen zichzelf, omdat het tezeer het contact met de buitenwereld heeft verloren ten gunste van een onvruchtbaar gemijmer.¹⁰

7

Een van de kenmerken van de cultuur is haar continuïteit. Hoe groot en hoe abrupt ook de litteraire vernieuwingen zijn geweest, na deze kortsluiting wordt de stroom toch doorgegeven en het element van vernieuwing en opstandigheid is in zekere zin een voortzetting van een oude traditie, omdat vernieuwing en opstandigheid zich steeds weer hebben voorgedaan.

De menselijke geest is als het ware een basispatroon dat tot op zekere hoogte betrekkelijk vaste en weinig veranderlijke wetmatigheden volgt. Een van de steeds terugkerende overwegingen van die geest is het streven naar –, en de vlucht uit de werkelijkheid. Dat en niet anders zijn realisme en romantiek. Deze dialectische tegenstelling komt in talloze variaties voor maar heeft dezelfde ondergrond.

Na elke romantische stroming of periode volgt weer een rea-

listische, die rationalistisch is en de rede weer in ere herstelt. Voor dit realisme is de romantische verbeelding leugen geworden. Het is een conformisme, een dode, niet langer doorleefde traditie. Het is dus een conventie, want conventie is dode traditie. Uit kritiek op die conventie, uit reactie daartegen ontstaat dan als nieuwe zienswijze, nieuwe levensinhoud, nieuwe werkwijze het realisme. Het heeft de neiging waarheidlievend tot de natuur terug te keren. Het vindt genot in de plastische uitbeelding van een wereld die het weer met onbevangen, jonge ogen scherp en persoonlijk, als nieuw wil zien. In plaats van een totaalheid, een orde der dingen, krijgt het detail weer de aandacht, het losse detail, een veelvormigheid van details naast elkaar. En ook de tijd, de tijdsduur, de continuïteit valt uiteen in losse momenten: het ogenblik wordt belangrijker dan de relatie van een be-loop.

Droom, stelsel, gedachtenontwikkeling, idee bepalen de afwijking van de werkelijkheid, die de romantiek onderscheidt van het realisme. De gevoelens, de driften, de meningen van de kunstenaar, worden in het realisme als *object* aan een getrouwe *weergeving* dienstbaar gemaakt; in de romantiek komen zij *zelf* als *subject*, als de eigenlijke hoofdzaak *aan het woord* en op de voorgrond en bepalen er het wereldbeeld.

De zintuiglijkheid van de realistische kijk, de volheid en bontheid van het sensitief ondergane leven, leiden tot verzadiging. Dit doet een romantische tegenstroom ontstaan, een periode waarin het accent wordt verlegd naar een meer samenvattende, synthetische visie en naar geestelijke spanningen.

Het feest der zintuigen, de kracht om de persoonlijke beschouwing uit te schakelen, duren niet lang. De tijd komt dat het oog van de kunstenaar vermoeid van waarnemen raakt, zijn geest leeg en ontmoedigd wordt. Hij heeft niet genoeg levenskracht meer, altijd in zich te blijven opnemen en het opgenomene zo getrouw mogelijk weer te geven. Dan worden wereld en natuur niet zorgvuldig en nauwkeurig meer bekeken. De schrijver vertrouwt, dat ervaring en herinnering

hem materiaal genoeg geven. Het kan hem ook niet meer schelen of iets 'echt gebeurd' is of waar zou kunnen zijn. De werkelijkheid is hem overbekend. Hij keert zich af van de wereld en vanuit die afkeer komt hij tot inkeer in zichzelf. Hij gaat nu niet meer uit van de geziene beelden maar van de geweten, verbeelde of gedroomde voorstellingen.

De werkelijkheid wordt dan gewijzigd volgens zijn emoties, neigingen en meningen. Tot op zekere hoogte is dat ook wel bij de realist het geval, want volkomen objectief zijn is natuurlijk niet mogelijk; – maar in de romantiek wordt de deformatie van de werkelijkheid uitgangspunt.

De romantiek doet de voorstellingen omtrent de dingen afwijken van het oorspronkelijk ervaringsbeeld of gezichtsbeeld. Maar die voorstellingen verstarren zonder de voortdurende correctie en controle van de ontvankelijke zinswaarnemingen. Men noemt dat verstarringsproces stijl.

In de romantische stijl hebben de beelden van de natuurlijke wereld geen belang op zichzelf, maar alleen als uitdrukking van geestelijke intenties. De zichtbare wereld wordt alleen in haar sprekendste trekken weergegeven, afgekort en globaal samengevat; ze is een pro-memorie post geworden.¹¹

8

De door mij als werkmethode bij het literatuuronderzoek bij voorkeur gebruikte onderscheiding romantiek–realisme is in hoge mate vergelijkbaar met een tweedelige grond-indeling van de menselijke geestesstructuur, en daarmee van de menselijke beschaving, aangewend door prof. dr. K. A. H. Hidding.¹² Hidding betoogt ongeveer het volgende: 'Tegenover het participerende denken staat het objectiverende denken, tegenover het totalitaire het critische, tegenover het monistische het dualistische, al naar gelang de mens zich identiek met of gescheiden van de werkelijkheid acht en al dan niet bewustzijn met zijn vereenzelvigd. De eerstgenoemde groep van denkwijzen kan men, in het algemeen gesproken, als con-

servatief beschouwen, de tweede als revolutionnair, deze termen in de eerste plaats cultureel genomen, maar dan natuurlijk ook min of meer in staatkundigen zin. Hoewel er altijd strijd is geweest tussen de dragers van deze tegengestelde geestesstructuren, een strijd die "in de modernste vormen van godsdienst, wetenschap, kunst, wijsbegeerte, politiek of economie nooit tot rust komt", zijn beide denkvormen correlaat, onderling afhankelijk en, anthropologisch gezien, in den mensengeest één, zodat zij samen gaan. Juist doordat zij nooit onvermengd voorkomen, ontstaan de spanningen die het menselijk geestesleven dynamisch en levend houden.'¹³

Wanneer de geest zich onbevredigd gaat voelen doordat hij niet zijn neiging tot *bespiegeling* kan volgen wijl zijn hele bewustzijn gericht is op *weerspiegeling* van de waargenomen wereld, ontstaat een romantische gesteldheid. Deze ontstaat niet enkel uit de vermoeidheid van oog en zinnen. Zij kan ook voortkomen uit overmaat van emotie of uit eigenzinnige, eenzijdige wilsspanning van de geest. Romantiek is daar waar de gevoelsrichting of de intellectuele opvatting met haar spanningen de natuurvormen aantast. Het duidelijkst wordt dit zichtbaar in stromingen als het expressionisme, het unanimisme, het simultaneïsme; in figuren als Paul van Ostayen, Bertolt Brecht, Jules Romains, John dos Passos en H. Marsman.

De romantiek zoekt de eenheid en ervaart het wereldbeeld als eenheid. Toen Albert Verwey zich van 'De nieuwe gids' had afgewend en na lang zwijgen zich in de bundel 'Aarde' op zijn ware natuur bezon en zich vernieuwde, dichtte hij:

*Als 'k u zo lief niet had, mijn aarde, zou ik
Zo niet begeere' u in een droom te viëren,
Maar al uw steden en al uw revieren,
En bos en berg graag in één beeld beschouw ik.*¹⁴

Romantiek ontstaat uit een volheid, een overvloed. Het leven, niet het waarnemen ervan, is er centraal gesteld. Realisme komt voort uit een tekort, een opvatting dat het leven gecompenseerd moet worden door de kunst, dat literatuur een alibi is voor een ontoereikend leven. Willem Kloos zegt:

De Ménsch moet dóodgaan eer de Kunstnaar lééft.

Daar heeft Kloos ook zelf naar geleefd, evenals bijvoorbeeld Paul Verlaine en velen van de zogenaamde 'poètes maudits'. In het bedoelde gedicht zegt Kloos:

*Ja, 't hárt moet sterven in veel dónkere dagen
Van tránen en lijfs-pijn en bitter klagen
En véél ontzetting, waar het lijf in beeft:
De Ménsch moet dóodgaan eer de Kúnstnaar lééft.¹⁵*

Schiller, die weliswaar een Romanticus was, schrijft in dezelfde geest in 'Die Götter Griechenlands':

*Was unsterblich im Gesang soll leben
Musz im Leben untergehn.*

Jacques Perk roept in 'Δεινὴ Θεός' tot de Schoonheid:

*Wie éénmaal U aanschouwt, leefde genoeg:
Zoo hem de dood in dezen stond versloeg...
Wat nood? Hij heeft genoten 't hoogst genot!*

De classicist August von Platen in 'Tristan' (1825):

*Wer die Schönheit angeschaut mit Augen
Ist dem Tode schon anheimgegeben.*

In tegenstelling tot de realistische houding is de romantiek

een bijprodukt, een versiering van een leven dat veel belangrijker is dan de schone letteren. De neo-romanticus Albert Verwey en zijn school, waarover ik nog uitvoerig zal handelen, beschouwt, met een absoluutheid als alleen bij Goethe voorkomt, het dichterschap als een natuurlijk uitvloeisel van een harmonisch en evenwichtig leven. Voor hem zijn kunst en leven één. Niet uit zelfbehoud alleen, maar door een uit zelfstrijd gegroeide, diepe overtuiging omtrent het wezen van de poëzie, wendde hij zich af van de Tachtigers en hun zelfvernietigingsneigingen en hun levenswijze. In de sonnettenreeks 'Van het leven'¹⁶ roept hij uit:

*De toorn krieuwt in mijn keel: ik kàn 't niet smoren,
't Verdriet niet kroppe', als 'k zuiplappen en vraten
Zie worde' uit kunstnaars, die hun kunst vergaten,
Hun lijf stuk-fuiven en hun ziel vergoren.*

Kloos repliceert in een sonnet dat als volgt eindigt:

*Rekendet ge óók uit de óórzaak onzer feilen?
Hoor dit: Wij hebben ijzersterke magen;
Eens zwakling's ziel moog in zijn roes verstuiven,
Wij rollen voort in dronkene productie;
En ddárom, vriendje, wou ik je éven vragen:
Zoudt ge ook niet zélf een héel klein beetje fuiven,
Was maar uw maag wat steviger van structie?'¹⁷*

De Romantiek (hier bedoel ik de historische richting, zo meesterlijk beschreven in Heine's 'Die romantische Schule'), de historische Romantiek kwam in reactie tegen de classicistische, rationalistische achttiende eeuw. Het realisme gelooft aan vakmanschap, aan ambacht en aan het zoeken van een techniek, die, esthetisch genuanceerd en gedifferentieerd, een

zo adequaat mogelijk uitdrukkingsmiddel is. Romantiek gelooft meer aan inspiratie. Het onbewuste is voor haar de bron van alle kunst. In 'Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit' vertelt Goethe dat hij soms slaapwandelen dichtte en in het donker naar zijn lessenaar liep om een gedicht op te schrijven. Soms werd hij door het krassen van zijn pen wakker en nam daarom liever potlood. Een van de laatste bundels van Leo Vroman heet: 'Uit slaapwandelen'. Het creatieve proces van de inspiratie uit het onbewuste heeft Albert Verwey symbolisch verbeeld in zijn gedicht 'De forellenvisser':

*Ge zijt uit op de vangst van de grote Forel
En ge vangt hem, half in slaap.*¹⁸

De technische verfijning van de literaire expressiemogelijkheden die zich voordoet in het realisme, wordt veroorzaakt door een meer objectief psychologische en visuele aandacht. Die aandacht immers wordt verplaatst en ze wendt zich af van de gemakkelijk en natuurlijk te vatten en uit te drukken sentimenten (de gewone, algemeen bekende, soms zelfs alledaagse, collectieve gevoelens) van de romantiek, -: gevoelens betreffende liefde, dood, mensheid, moraal, eer, historie, familie, God, vaderland. Die aandacht wordt overgebracht naar de meer zeldzame, bijzondere, individueelste gevoelens. Het vinden van begrip en weerklank bij een uitgebreid lezerspubliek is dan ook meestal in een realistische periode moeilijker dan in een romantische.

De romantiek is niet altijd bang voor gemeenplaatsen. 'Algemeen-menselijk' is een typisch romantische term. Het realisme zoekt de allerindividueelste expressie. Van de romantiek daarentegen is traditie de kracht en ze heeft een zeker wantrouwen in de rede. Intuïtie en instinct worden er meer vertrouwd en gewaardeerd. Intellectuelen zijn er dus weinig populair, evenmin als het type van de intellectueel persona grata is in fascistische of communistische bewegingen. In de romantiek is het heden hard en onverdragelijk vergeleken bij 'betere tijden', die in verleden of toekomst, of in legenden ge-

projecteerd worden. De zintuiglijke werkelijkheid is er drog-beeld, dat als zodanig onderkend moet zijn om het ware wezen van de dingen te benaderen, de als het ware voorgeschreven verplichte gevoelens, de taboes van de conventionele moraal, de mysterieuze huiver voor het demonische en irrationele, die niets is als een geloof in, en een zwak voor, datzelfde demonische en irrationele.¹⁹

Het romantische denken bedrijft struisvogelpolitiek aan de werkelijkheid. Het kan daardoor weerloos maken tegenover de eigen tijd, en dat kan politiek gevaarlijk zijn. De rede, die in het realisme besloten ligt, vindt haar bestaan in een vrijheid, die geen constante weerkeer der verschijnselen, of overlevering los van de eigen tijd kent, maar zich steeds opnieuw tegen bedreiging en drang van buiten moet verdedigen. De consequenties hiervan heb ik beschreven in 'De vergeten man'.²⁰

De realistische kunstenaar raakt los, niet van de werkelijkheid, maar van zijn verbinding met de andere mensen: de individu vereenzaamt. Hij maakt de dingen en de menselijke gevoelens los uit hun verband, om ze op zichzelf en om zichzelf te bekijken. Bij dit alleen-maar toekijken verdwijnen de ethica en de religie uit de literatuur. Wat in de romantiek aan morele waarden op de gewetens drukt, maakt plaats voor een pessimistisch en skeptisch gekleurd, tot niets verbindend estheticisme.²¹ Het realisme kent geen 'littérature engagée'.

II

In tegenstelling tot het eenheidsstreven van de romantiek ontstaat een desintegratie van de zichtbare wereld, die uiteenvalt in losse fragmenten en ogenblikken. Er ontstaat een behoefte, ook de hevigste emoties ijskoud waar te nemen en te analyseren, om ze des te overtuigender en nauwkeuriger uit te beelden. In de realistische kunstenaar komt soms een schizoïde gespletenheid tot stand, meesterlijk geformuleerd door Paul Bourget met de term: 'se sentir sentir'. Het resul-

taat is een zekere persoonlijkheidsverdubbeling. De realistische neiging, onbewogen toe te kijken, ook waar het 't eigen 'ik' betreft, zonder eigenlijk emotioneel ten volle deel te nemen aan het leven, – deze uitschakeling van het 'ik' leidt tot het verschijnsel dat in de psychologie en de psychiatrie 'depersonalisatie' heet. De Romanticus Heine, die evenals de Romanticus Alfred de Musset al realistische trekken vertoont, schreef in het 'Buch der Lieder' een gedicht dat een toestand van depersonalisatie weergeeft:

*Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen,
In diesem Hause wohnte mein Schatz;
Sie hat schon längst die Stadt verlassen,
Doch steht noch das Haus auf demselben Platz.*

*Da steht auch ein Mensch und starrt in die Höhe,
Und ringt die Hände vor Schmerzensgewalt;
Mir graut es, wenn ich sein Antlitz sehe –
Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt.*

*Du Doppelgänger, du bleicher Geselle!
Was äffst du nach mein Liebesleid,
Das mich gequält auf dieser Stelle
So manche Nacht in alter Zeit?*

Depersonalisatie is ook het hoofdmotief van de 'Nuit de Décembre' van Alfred de Musset, met de steeds terugkerende dubbelganger:

*Au coin de mon feu vint s'asseoir
Un étranger vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère.*

De grote realist Gustave Flaubert noemt hem kunstenaar, voor wie 'les accidents du monde, dès qu'ils sont perçus, apparaissent transposés comme pour l'emploi d'une illusion à décrire, tellement que toutes les choses, y compris son exis-

tence, ne lui semblent pas avoir d'autre utilité'.²² En in zijn 'Journal'²³ zegt hij: 'Moins on sent une chose, plus on est apte à l'exprimer comme elle est...' Toen zijn 'L'éducation sentimentale' verscheen, schreef Edmond Scherer in 'Le temps': 'Nous voyons passer devant nous des personnages, des scènes, mais comme au hasard. On dirait une suite de médaillons, une collection de photographies, (admirables épreuves, il est vrai, découpées dans la réalité à l'emporte-pièce, d'une pleine lumière), mais dont chacune est là pour son compte.'²⁴

Deze gedetacheerde houding vindt men ook in de laatste strofe van een van de 'Stances' van Jean Moréas²⁵:

*Laisse les uns mourir et vois les autres naître,
Les bons ou les méchants,
Puisque tout ici-bas ne survient que pour être
Un prétexte à tes chants.*

Het 'se sentir sentir' van de depersonalisatie ontmoeten we ook in de 'Notes sur la vie' van Alphonse Daudet²⁶: 'Homo duplex, Homo duplex! La première fois que je me suis aperçu que j'étais deux, à la mort de mon frère Henri, quand papa criait si dramatiquement: "Il es mort! il es mort!" Mon premier *moi* pleurait et le second pensait: "Quel cri juste! Que ce serait beau au théâtre!" J'avais quatorze ans. Cette horrible dualité m'a souvent fait songer. Oh! ce terrible second *moi* toujours assis pendant que l'autre est debout, agit, vit, souffre, se démène! Ce second *moi* que je n'ai jamais pu ni griser, ni faire pleurer, ni endormir! Et comme il y voit! et comme il est moqueur!'

In zijn 'Studiën van de Tachtiger beweging' beschrijft Frans Coenen als volgt de werkwijze van Lodewijk van Deyssel in 'Menschen en bergen': 'In zich zelf teruggetrokken, is er voortdurend zelfonderscheiding der persoonlijkheid. Een waarnemend Ik registreert de gewaarwordingen...'²⁷

In het oeuvre van A. Roland Holst is herhaaldelijk sprake van de ontmoeting met een alter ego, die hij in de spiegel of in een

gehallucineerde ruimte ontmoet. Het komt steeds als hoofdmotief in zijn werk terug. Deze persoonlijkheidssplitsing is aangrijpend uitgebeeld in het gedicht 'De nederlaag' uit de bundel 'De wilde kim'²⁸:

*Neervlagend kwam een herfstdag om zijn eenzaam einde,
toen, bovenaan een plek waar het oud duin omheen
ervan te weten leek en de zee vlakbij dreunde,
hij, die ikzelf had kunnen zijn, aan mij verscheen.*

*In het afdalen stond hij stil; ik zag het stralen
in zijn wijde oogen van een licht dat ik verloor.
Toen zag hij mij en bleef mij in het verder dalen
aanzien, en tot vlak voor mij liep hij zwijgend door,
en stond weer. Boven woei een voortijd door het leege
nalicht; maar het werd donker, stil, onzegbaar laat,
beneden tusschen hem en mij; nog nat van regen
glinsterde zijn ruig haar, en aan mijn koud gelaat
voelde ik zijn adem, want hij bracht zijn hoofd naar voren
alsof hij niet gelooven kon dat ik het was,
en keek, en ik kon zien dat hij mijn hart kon hooren;
en toen hij, ziende dat ik wist dat hij het was,
spreken ging, greep ik zijn handen en wilde smeeken;
maar in een steile plotselinge laag van kou
stokte mijn stem; ik liet hem los en hij ging spreken:*

*'O, gij, die van neerslachtigheid en van berouw
de heldere geboren vijand aan mijn zijde
waart, en had kunnen blijven, gaande tot het eind
met ons ontembaar heimwee als een vrijgeleide
door die verduisterden, en die mij hier verschijnt
onthelderd, – wat hebt gij gedaan? Liet gij u tegen
mij maken? en door hén? (...)'*
(...)

*Hij zweeg. De lange vlogen van den avond namen
boven ons toe. 'Maar waarom liet gij mij dan vrij?'
riep ik uit, toen ik zag, dat hij zich van mij wendde.*

*En hij: 'Gij zijt van mij naar slavernij gevlucht;
en nooit, tenzij de wanhoop zelf met zijn ellenden
mijn baan breekt naar uw roepend hart, kom ik terug'.*

*Donker viel de wind binnen; meeuwen schreeuwden; droomen
waren weer droomen, leege droomen; ik beklom
langzaam hetzelfde duin vanwaar ik was gekomen,
en zag ten top nog eenmaal naar den einder om:
(...)
(...) en dalend naar waar ze aan mijn oog ontkwamen
hervond ik de eerste boomen der bekende streek,
het pad; de weg; 't gehucht; het leege huis; de kamer,
en de deur, die dichtwoei; stilte; de vale blik
der ramen, en recht tegenover hen de hooge
spiegel, met nog laat licht; in het ontzettend glas
een hoofd; en mijn koud hoofd ervoor, en toegebogen
alsof het niet gelooven kon, dat ik dat was.*

In het toneelspel 'Paddenstoelen' van Willem Schürmann²⁹ zegt een van de personages, een schilder: 'Toen mijn vader stierf, stonden wij met z'n vieren aan z'n ledikant, m'n twee zusters, m'n broer en ik... die anderen huilden zoo... Ik keek... Ik geloof dat hij maar drie kinderen had... en één artiest... Ja, dit is onze roeping: de dingen zien en die weer-geven! -'

In 1920 schreef ik een in de bundel 'Voorwaardelijk uitzicht' opgenomen 'Strofe', waarin uitdrukking wordt gegeven aan een daarmee verwante gesteldheid van de geest³⁰:

VOORREDE

*O de dans buiten en boven het leven.
Meedoen de kleine gebaren en smarten en ziekten,
Maar daarboven, alleen in de koude sferen,
Dansen, dansen in onverschilligen dwang
Naar onbekende wetten. En niets kan storen
- Ondanks het wezenloos ritueel der wereld -*

*Den dans in de klare stilte en de stille koude
Buiten en boven het leven: geheime dans.
O Schoonheids geheime wil, door ons nooit te weten,
O Schoonheids wil die ons koud maakt en onbewogen,
En stil en eenzaam onttrokken aan aardsch meedoogen,
Door goddelijk vuur streng en machtig gericht.*

In 1951 publiceerde ik een gedicht getiteld 'Depersonalisatie'³¹:

*Wat is het lot van dat, wat in mij denkt
En als een vreemde, maar toch met mijn oogen,
Mijn wereld ziet en meeleeft onbewogen
Alles wat mij beweegt, verrukt of krenkt?*

*De ander in mij is niet door mij te kennen
Maar kent mij goed, en van kind af het langst,
Toen zijn bestendigheid een zeekren angst
Mij gaf, totdat ik me aan hem ben gaan wennen.*

*Nog, nu ik, oud en bitter, mij bezin,
Moe en wanhopig, met het eind voor oogen,
Rust hij in mij steeds even onbewogen,
Doodstil en helderziend, als in 't begin.*

*Maar iets als leedvermaak komt nu terecht
Van hem naar mij, en in mijn zwaarste nachten
Hoor ik zijn stem, zwijgend dwars door mijn klachten:
Dit had ik je toch altijd wel gezegd!*

De romantiek wortelt vaak in traditie. Maar er komt een ogenblik, dat de traditie in een volk niet meer echt leeft en niet meer als levend wordt gevoeld. Dan verwordt de traditie. In de literatuur komt dan het ogenblik dat een nieuw realisme de conventie, die zwakke plek van een ondergaande

romantiek, aanvalt en vernietigt, om voor zichzelf de lucht te zuiveren.

Die situatie ontstond met de beweging van Tachtig, die globaal gesproken een realistische beweging was. Ik weet, dat de meningen daarover verschillen en kom hierop terug.

De poëzie van een vorige generatie, van H. Tollens, Nicolaas Beets, J. J. L. ten Kate, Bernard ter Haar, P. A. de Genestet en van mindere goden als M. G. L. van Loghem (Fiore della Neve), de Gids-redacteur Corn. Honigh en anderen, werd verachtelijk domineespoëzie genoemd. Tot deze dichters behoorden verder nog (om alleen Noord-Nederlanders te noemen), de in die tijd gewaardeerde W. J. Hofdijk, mr. A. Boggaers, Ant. de Rop, H. J. Schimmel, Marie Boddaert, Willem Messchert, C. E. van Koetsveld, W. J. van Zeggelen, Antheunis, Boele van Hensbroek, J. J. A. Goeverneur, Jan Pieter Heye, C. P. Tiele, mr. Joan Bohl, E. Laurillard. De lijst is niet volledig. Hoe kort die tijd, betrekkelijk, achter ons ligt, kan ik realiseren wanneer ik bedenk dat ik van hen Marie Boddaert, E. Laurillard en Boele van Hensbroek nog persoonlijk ontmoet heb.

Dat dergelijke poëzie voorgedragen, bewonderd, ja uitbundig geprezen werd, ook door de voorlichters van het publiek³², stak de jongeren van Tachtig. Deze jongeren hadden, zegt Kloos in een brief, 'de hoog-doend scherpe, alles-afkeurende aanvallen te lezen, waarmede het nú beroemde eerstlingswerk der Tachtigers telkens en telkens weer ontvangen werd'.³³

Het is duidelijk dat Verwey, Kloos, Frederik van Eeden en Jan Veth 'Een liefde in het zuiden' van Van Loghem voor ogen hadden, toen zij de dwaas-romantische 'Julia, een verhaal van Sicilië' rijmde, dat bij Gosler in Haarlem verscheen en volgens hun verwachting overal gunstig werd besproken. Door mr. H. Cosman in 'De spectator', Smit Kleine in 'Nederland', Van Loghem in 'De Amsterdammer', Gosler in 'De leeswijzer', en verder in 'Europa', 'De tijdspiegel' en verschillende dagbladen. De afstraffing volgde in 1886: Toen publiceerden Kloos en Verwey de brochure: 'De onbevoegd-

heid der Hollandsche literaire kritiek', waarin zij de waarde-loosheid aantoonde van het prul, dat ze op een paar regen-achtige middagen onder uitbundige vrolijkheid in elkaar hadden geflanst.

De realistische tegenstroom, met een uiterst nauwkeurige waarneming en een adequate stijl, waarin ieder woord gezien, gevoeld en verantwoord was, ontstond niet tegen de grote voorgangers uit de bloei van de Romantiek als Cd. Busken Huet, E. J. Potgieter, Multatuli, R. C. Bakhuizen van den Brink, maar tegen de kleine, zoveelste-rangs epigonen. Tegen hun duffe onechtheid stelden de Tachtigers de onvermoeide hartstocht en de onverzadigbare honger naar het werkelijke, het zichtbaar-werkelijke, dat zij wilden weer-geven. Ook het lelijke werd zonder weerzin, kritiek of commentaar uitgebeeld. Voor hen was alles mooi wat waar is. En voor Tachtig betekent 'waar' niet: droom, verbeelding, overdenking, maar 'waar' betekent: natuurgetrouw.

De waarheid van de Tachtigers was subjectief en individueel. Ze geldt niet voor de anderen, ze is duister voor de lezers, het is de diepste zielswaarheid... van één mens.

Perk eindigt een van zijn sonnetten³⁴ met deze terzine, die men de geloofsbelijdenis van Tachtig zou kunnen noemen:

*Maar wie, wat menselijk waar is, zelf ontgint,
Voelt zich aan zich door zich alleen verbonden,
En weet dat hij voor zich slechts waarheid vindt.*

Meer duidelijk parodistisch dan de 'Julia' mystificerend was, was wat Van Eeden deed onder de naam Cornelis Paradijs. De zogenaamde domineespoëzie van de oudere generatie, die het zo goed wist, vertoonde dat soort van toastende welsprekendheid, die Verwey bracht tot de uitspraak: 'wie rhetorica schrijft, liegt.' Deze burgerlijk-conformistische dichtkunst wilde de lezer stichten. De poëzie moest een diepe zin hebben, men hoorde graag een huiselijke toon van 'dierbaarheid'. De verzen van die generatie, met hun sentimentele anekdotes, gemeenplaatsen, genrestukjes met aandoenlijke strekking en

treffende tafereeltjes, zaten vol onnatuurlijke, verwrongen, vage wendingen en gezwollen stijl, volook met forse effecten, omdat de beeldspraak bedacht was, ondoorvoeld en ongezien. Hoofdzaak waren stichting en vermaak van de lieve lezer, de conventionele vaste onderwerpen, de slap-religieuze frases, de volkomen stereotiepe beeldspraak, de dorre fatsoensmaatstaven, de afgesleten kwasi-gevoeligheid, de lieve aandoenlijkheid der situaties, het onechte van de karakters, de overal eendere zoetelijke zinswendingen, stijlbloempjes en uitdrukkingen.

13

Deze conventie in de litteratuur berustte op het in een bepaalde situatie reageren met het bepaalde daaraan beantwoordende, vastgestelde en door iedereen verwachte sentiment, zich uitend in vaste uitdrukkingen. Tegenover die vaste uitdrukkingen hebben de Tachtigers een uiterst persoonlijke taal geschapen. De gewelddadige directheid van de expressie breekt de syntactische samenhang van de taal stuk. In een versje van Herman Gorter komt geen enkel werkwoord voor behalve het als adjectief gebruikte perfectum³⁵:

*De stille weg
de maannachtlichte weg –*

*de boomen
de zoo stil oudgeworden boomen –
het water
het zachtbespannen tevreë water.*

*En daar achter in 't ver de neergezonken hemel
met 't sterrengefemel.*

De taal van de Tachtigers moet zo nauwkeurig mogelijk de precieze indrukken van de zintuigen vertolken. Daartoe worden allerlei nieuwe woorden, woordcombinaties en woord-

koppelingen gemaakt (vooral in het proza), die het gewone publiek van de literatuur vervreemden, en waardoor een groot deel van het Tachtiger proza, als de Nieuwe-gidsbeweging voorbij is, verouderd aandoet.

De taalvernieuwing van Tachtig, die gedeeltelijk een taalverkrachting was, was typisch een symptoom van het loslaten van de traditie. In de poëzie streden de Tachtigers (als critici en in de praktijk van hun gedichten) tegen de zogenaamde 'dichterlijke taal' van hun tijd (zoals later de Forum-generatie, met J. Greshoff, zou strijden tegen de zogenaamde 'dichterlijke taal' van de epigonen van de generatie van 1910).

De Tachtigers hadden te vechten tegen de moraliserende kansel- en redenaarsstijl; tegen de overdrachtelijke uitdrukkingen, die niet gezien of doorvoeld waren; tegen de stereotiepe benamingen, de ongeziene beeldspraak. Voorbeelden: 'des levens morgenrood – blos der jeugd – rozen op de kaken – vleugelen der verbeelding – lentedos der natuur – balsem op de wonde – gouden zonneschijn – herfst des levens – zilte nat – vlammend dichtvuur – de snaar die trilt – albasten hals – groene lentekleed' – enzovoort. Deze gemeenplaatsen zijn ontelbaar, evenals de gangbare stijlfiguren en de retorische vragen, de tegenstellingen, herhalingen, climaxen enzovoort, die de persoonlijke vrijheid van de dichter in zijn vers verhinderen. Verwey zegt: 'Zoolang het mooivinden van de dichterlijke taal, het in gedachte herleiden van de figuurlijke uitdrukking tot de directe, een gevoelsafpraak bleef onder de mensen, zoolang was het werk van Bilderdijk kunst.' En Van Deyssel schrijft ergens: 'Maar alle gekheid op een stokje en het stokje weg.'

Ook 'De nieuwe gids' zelf, in zijn worsteling om vernieuwing, (een heroïsche worsteling, want zij vond plaats onder het woedende hoongelach van de toen officiële kritiek), ontspoorde nog wel eens en gleed af in de zonde der ouderen. Dan had bijvoorbeeld Van Eeden het over 'een matte lach uit droeve wolkenbrauwen'.³⁶ Men kan misschien aanvoeren dat Van Eeden vooral een echt romanticus was en daarom niet tot de eigenlijke Tachtigers gerekend mag worden. Maar

dan kan men ook voorbeelden bij Kloos vinden, die, niet later maar nog in zijn jonge jaren, schrijft:

*De zon is doorgelopen,
't Gebladert glimlacht flauw.*³⁷

Versregels als deze staan niet zo ver van de parodie (eigenlijk zijn het meer pastiches) van Frederik van Eeden.³⁸ Het top-punt van hatelijkheid is, dat een versje van mr. H. Cosman en een van Tollens ongewijzigd in deze satyrische bundel zijn opgenomen en dat Van Eedens parodieën zo weinig afwijken van de bespotten poëzie, dat dit niet is opgevallen.

14

Ik zal in het volgende nagaan, waarom de beweging van Tachtig een realistische beweging moet worden genoemd, en hoe met de groep Verwey en de generatie van 1910 een romantische tegenbeweging begon die zich in de latere ontwikkeling voortzette. Dit alles ook in verband met de vroegere buitenlandse ontwikkelingen.

Waar de uitbeelding een sterker drijfveer is dan de bezinning, de *aanschouwing* sterker dan de *beschouwing*, daar ontstaat een realistische houding. De Nieuwe-gidsbeweging was van zulk een houding de nieuwe uitdrukking. Toch moet men, zoals ik reeds eerder heb opgemerkt, steeds voor ogen houden, dat deze en de romantische houdingen alleen in mengvormen voorkomen.³⁹

De beweging van Tachtig heeft de natuur opnieuw ontdekt; zij is dus extravert. Prof. dr. N. A. Donkersloot⁴⁰ acht, mijns inziens ten onrechte, de vernieuwing van onze literatuur in 1880 de uiting van een romantische beweging. Hier is naar mijn mening de hoofdgedachte fout, maar dit was in zijn dissertatie en er dient opgemerkt te worden, dat hij op later leeftijd anders hierover is gaan denken. Men moet hier goed onderscheiden: wanneer een groot dichter van liefdespoëzie

als Willem Kloos of als zijn grote voorbeeld August von Platen in de liefde vooral het ontoereikende ervaren heeft, een poging om te ontkomen aan de realiteit die zij zelf zijn, wanneer voor hen de liefde het in het leven als vervulling onbereikbare is, dan is dat ongetwijfeld een romantische trek. Maar daarom kunnen zij dat romantische gevoelsgegeven nog wel op een realistische wijze benaderen en verwerken in hun poëzie.⁴¹ Essentieel is niet het (in de conventionele terminologie) romantische *onderwerp* van dit werk, maar de innerlijke *structuur* ervan. Die structuur wordt natuurlijk weer door de aard van de dichter bepaald. Onderwerp en structuur staan hier dus tegenover elkander en in dit geval is de structuur wel degelijk realistisch.

Het de-werkelijkheid-ontvluchtend, en daardoor romantische gevoelsleven dier dagen wordt in de literatuur als een realiteit, en met een scherp gevoel voor werkelijkheid weergegeven. Reeds in 1877 wijst J. J. van Santen Kolff in 'De banier' op het ontstaan van een streven, naar waarheid leven, natuur en mens uit te beelden, zoals ze zijn, en hij noemt deze kunstuitingen realistisch. Als vertegenwoordigers van deze richting noemt hij onder andere Multatuli, Flaubert, Emile Zola, Alphonse Daudet.⁴²

Een sprekend voorbeeld van zo een schijnbare tegenspraak, van een tegenspraak alleen bij een te oppervlakkige beschouwing, is het werk van Gustave Flaubert. Zijn hele oeuvre is een steeds weer andere variatie op het thema van het afwijzen van de werkelijkheid. Naar aanleiding van Flauberts roman 'Madame Bovary' schrijft Jules de Gaultier een interessant boek, 'Le Bovarysme'.⁴³ Hij verstaat onder dit woord 'Le pouvoir départi à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est.' Dat is dus de grondslag van een breuk met de realiteit. Het werk van Flaubert lijkt, in de zin van mijn definities, romantisch. Maar dit is slechts schijn. Deze afwijzing van de werkelijkheid is met zoveel werkelijkheidszin uitgebeeld, zó objectiverend en op een afstand, is zo kritisch waargenomen, – dat de structuur van het werk duidelijk realistisch is. En daardoor is Flaubert ook een van de grote vernieuwers van

het proza of liever van de prozastijl van zijn dagen. Louis Bertrand beschrijft de methode van Flaubert aldus: '(...) l'artiste doit se borner à représenter, à refléter les formes, les faits et les idées, indépendamment de ses opinions préconçues, de ses haines, ou de ses sympathies instinctives. Et voilà déjà une première différence entre lui et les romantiques(...)'⁴⁴ Het veroordeelde Flaubert tot een levenslange slavenarbeid: het martelaarschap van de met ijzeren wilskracht nagestreefde objectiviteit. Bij hem was de schrijver 'présent partout, visible nulle part.' De schrijver wilde nergens concluderen, want dat zou de werkelijkheid hebben vervalst.

Bij de eerste ontmoeting van Kloos met Frans Erens ging het gesprek over Gustave Flaubert; ook Arnold Aletrino blijkt deze schrijver, bij een ontmoeting kort daarna, te bewonderen.⁴⁵ Dit werpt toch wel een licht op de neigingen en achtergronden van de beweging van Tachtig. Bij Flaubert is het nog niet eens zozeer de inhoud die romantisch is (nog daar gelaten de mijns inziens onweerlegbare these van Tachtig, dat vorm en inhoud één zijn⁴⁶), maar meer alleen de stof, het gegeven. Want de structuur van zijn geest en van zijn werk zijn realistisch. Flaubert zette met enorme moed, geestkracht, volharding en offerzin zijn persoonlijkheid in, want zijn realisme was een persoonlijke verovering op de gangbare romantiek. Deze crisis van de romantiek zou op een of andere manier de eeuw ook verder blijven kenmerken. Het naturalisme begon op te komen.

In het naturalisme wordt een consequente realistische benadering toegepast op de mens.⁴⁷ Deze wordt gezien als één met de natuur of met zijn eigen natuur, en met zijn omgeving. De zogenaamde natuurgetrouwheid wordt een esthetisch criterium van de nieuwe beweging. 'Het in "De nieuwe gids" verschenen fragment "Oorlog",' schrijft Frans Erens in zijn 'Dagboek'⁴⁸, 'was als aanhef bestemd van een uitgebreide

oorlogsnovelle. Doch toen ik een paar vervolgen daarvan had geschreven (...) begreep ik dat het dood werk was, omdat ik nooit een slag had meegemaakt. Daarom verloor ik het vertrouwen in dat soort werk.' In een uiting als deze voelt men de waarheidsliefde van de generatie van Tachtig en het daarmee gepaard gaande gebrek aan verbeeldingskracht.

Van grote invloed op de naturalistische richting is de in 1869 voltooide 'Philosophie de l'art' van Hippolyte Taine. Deze schrijver is determinist, en het determinisme heeft begrijpelijkerwijze altijd het pessimisme in de hand gewerkt. Dat was ook het geval voor de naturalistische school, die Taines theorie van aanleg, milieu en tijdvak op de roman in toepassing wilde brengen. Deze theorie bracht mee een hardnekkige belangstelling voor de kleine feiten, de details, de authentieke gegevens, zodat een grondige documentatie werd vereist.

Op 16 april 1877 (Flaubert is dan in zijn vijfenvijftigste jaar) geven in restaurant Trappe bij de gare Saint-Lazare enkele jongeren een diner te zijner ere. Het zijn: Paul Alexis, Henri Céard, Léon Hennique, Joris-Karl Huysmans, Octave Mirbeau en Guy de Maupassant. Edmond de Goncourt en Emile Zola zijn eveneens uitgenodigd. Naar aanleiding van deze samenkomst kondigen de bladen de geboorte van de naturalistische school aan.⁴⁹

'Zola zat in die dagen in de Bibliothèque impériale, verdiepte zich in het "Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle" van dr. Prosper Lucas, de "Physiologie de l'homme à l'usage des gens du monde" (sic) van dr. Marchal, de "Physiologie des passions" van dr. Charles Letourneau en meer van dat soort; hij ontwierp stamboomen en schreef notities in den trant van: "comprendre chaque roman ainsi: poser d'abord un cas humain (physiologique); mettre en présence deux, trois puissances (tempéraments); établir une lutte entre ces puissances; puis mener les personnages au dénouement par la logique de leur être particulier, une puissance absorbant l'autre ou les autres" (Massis, "Comment Emile Zola composait ses romans", 1906). Het resultaat was de overtuiging, dat een kunstwerk zich tot op zekere hoogte

onafhankelijk van den kunstenaar ontwikkelen moet. Wanneer eenmaal wat Zola "le fait générateur" noemt, gegeven was, dan volgde de logische deductie vanzelf: "lorsque ce fait sera posé, lorsque je l'aurai accepté comme un axiome, en déduire mathématiquement tout le volume, et être alors d'une absolue vérité".⁵⁰ Men ziet, het zijn niet bepaald standaardwerken, die de jonge Zola raadpleegde, en wij kunnen alleen glimlachen over dit soort kwasi-wetenschappelijkheid. Maar later krijgt hij een veel beter boek in handen: 'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale' van Claude Bernard. Deze schrijver onderscheidt 'sciences d'observation' en 'sciences d'expérimentation' en is van mening 'que l'expérience n'est au fond qu'une observation provoquée'. Dit boek wordt tot grondslag van Zola's theoretisch geschrift van 1880 'Le roman expérimental'.⁵¹ In dit boek ontwikkelt Zola de naturalistische doctrine en bepleit het aan de werkelijke feiten ontleenen van algemene wetmatigheden zoals die van de erfelijkheid. Bij hem heeft de roman dus wetenschappelijke pretentie. Maar Flaubert had al in 1867 aan George Sand geschreven: 'Je crois que le grand art est scientifique et impersonnel'.⁵² 'Zelfs de eeuw der wetenschap vindt haar uitdrukking slechts door den kunstenaar,' zegt F. Schmidt Degener⁵³, 'ook al heeft de kunst zich niet kunnen onttrekken aan wetenschappelijke invloeden'; maar niet alleen de kunstenaar, ook de middelmatige massamens werd in die tijd geïmponeerd door 'de attitude der wetenschappelijkheid, zoo aanlokkelijk voor de kleine geesten'.⁵⁴

De ondertitel van Emile Zola's reeks van twintig romans 'Les Rougon-Macquart' luidt dan ook 'histoire naturelle d'une famille sous le second Empire'. Het beschrijvende element domineert in dit 'pessimistisch epos van de menselijke natuur'⁵⁵, met de uitvoerigheid op vergrote schaal van een bijziende blik. 'Het strikte realisme,' zegt Huizinga⁵⁶, 'komt op in het bijkomstige, in het accessoire, en kan zich op den duur daar alleen handhaven.' Zola heeft geen moeite gespaard om zich te documenteren. 'Blader het boekje van Henri Massis: "Comment Emile Zola composait ses romans" eens door en

gij zult versteld staan. Notities en plattegronden van de wijk en de straten, waar de roman speelt, over de mensen die er in werken, de kinderen die er in stoeien, over de huizen, de kerken, de kroegen, de bank van leening, over de ambachten en bedrijven, hoe een heerenoverhemd en een mousseline japon of een gordijn gesteven en gestreken worden, rekeningen en waschbriefjes, gereedschappen en technische uitdrukkingen, bijnamen van werklui, feesten en vermakelijkheden, welke liedjes er bij gezongen worden en wat zij kosten, plechtigheden en wat men er eet en drinkt, twisten en verzoeningen, hoeveel dagen in het jaar een slecht werkman werkt en hoeveel blauwe Maandagen hij houdt, hoe hij kameraden bedot, zijn vrouw in de maling neemt... en wie weet wat nog meer.⁵⁷

Het zijn deze middelen, waarmee de schrijver hoopt afstand te doen van de individuele, de persoonlijke gevoelens. Afgezien van elk waardeoordeel over het oeuvre van Zola en van het verouderde van zijn doctrine, kan men zijn respect niet onthouden aan deze man, die van nature niet gemakkelijk werkte, maar terwille van zijn overtuiging met ontembare energie de twintig delen van de Rougon-Macquart-serie voltooide en met onwrikbare regelmaat. Zijn tempo wordt 'van een gelijkmatigheid, die aan een ouderwetsche klok of aan een conscientieus ambtenaar doet denken: "J'écris chaque jour un peu, trois pages d'impression, pas une ligne de plus..."' vertelt hij (...) en die drie pagina's zijn bijna spreekwoordelijk geworden. Ten slotte berekent hij den tijd, dien hem een boek zal kosten, met de nauwkeurigheid van een astronoom en is in staat den dag en het uur, waarop het gereed zal zijn, te voorspellen.⁵⁸

Het spreekt vanzelf, dat in een dergelijke kunst de beschrijving gaat overheersen over de vertelling. Henri van Booven zegt over Jens Peter Jacobsen: 'Zijn lezen en zijn studies in

verband met “Vrouwe Marie Grubbe” waren schier eindeloos. Na zijn dood vond men verscheidene schriften vol historische en topografische aantekeningen. Een vriend vertelde van hem, dat hij Jacobsen dikwijls had zien staan voor den Nicolaijtoren te Kopenhagen, zorgzaam noterend in een zakboekje allerlei aangaande den lichtval op dien toren. Immers de zestienjarige Marie Grubbe moest vanuit haar kamerraam in Vrouwe Rigsse’s huis, op den hoek van de Ostergad, uitzien naar die kerk en Jacobsen wilde nagaan welke stemmingen gewekt werden, hetzij de toren, van dien kant uit, in zonneschijn of ander weder werd gezien. Hij maakte ook allerlei aantekeningen op kleine stukjes papier, die hij later rangschikte om ze voor zijn werk te kunnen gebruiken.’⁵⁹ Ook in de Nederlandse naturalistische roman uit de Nieuwe-gidstijd en in de tijd van de epigonen daarvan zal men zien dat het vertellende element, het eigenlijke verhaal, de handeling, stagneert en ten slotte verdwijnt.⁶⁰ Wat blijft, zijn enkel flitsen, momentopnamen. ‘Cinematograaf’ is de titel van een bundel schetsen van Gerard van Hulzen.

Het kinderlijk-vitale ontbreekt in het realisme: de geest is er decadent, de taal wordt geweld aangedaan en het organisme van de taal wordt vernietigd. De volheid en de vervuldheid daarentegen van de jeugd is in de ongescheidenheid, de eenheid van waarnemer en het waargenomene; dit participerende één-zijn is romantisch. Met desintegratie, depersonalisatie begint de intrede van het realisme: de wereld valt uiteen in subject en object. Het ‘bekijken’ wordt bewust, de wereld is niet meer een deel van onszelf maar een voorwerp ter uitbeelding.

Jacobus van Looy schildert zowel in verf als in woorden: misschien is hij daardoor de meest typische van de Tachtiger prozaschrijvers. In het boek van Gerard Brom: ‘Hollandsche schilders en schrijvers in de vorige eeuw’ (1927) wordt een goed beeld gegeven van de nauwe verwantschap tussen schilders en schrijvers in de Tachtiger jaren en hun persoonlijke vriendschap. Beiden wilden onbevangen, dus los van ervaring, traditie en herinnering, tegenover de werkelijkheid

staan. Het was hun te doen om de geziene beelden, los van de vaststaande voorstellingen en opvattingen.

De beweging van Tachtig werd voorafgegaan en begeleid door vernieuwing van onze schilderkunst. Een grote, opzienbarende tentoonstelling van de impressionisten van de Haagse school (voornamelijk de Marissen), had al jaren eerder plaats gehad. De nieuwe vrijheid in de kunstwereld werd het eerst door de schilders veroverd. De genrestukjes van Koekkoek en Schelfhout, de historische taferelen van Pieneman en Rochussen voldeden hun niet meer. De Marissen en Mauve, Zilcken en Willem de Zwart kwamen naar voren in Den Haag, en in Amsterdam Witsen en Breitner. In het genootschap Flanor (opgericht 1881), waar bij veel alcohol de gedachte aan de oprichting van 'De nieuwe gids' ontstaan is, was een levendig verkeer gaande tussen de jonge schilders en de dichters en schrijvers. Behalve de litteratoren en publicisten, Frank van der Goes, H. C. Muller, Mendes da Costa, Kloos, Van Eeden, Willem Paap, Charles van Deventer, Van Deyssel, Hein Boeken, Erens, Aletrino, Verwey, waren er verschillende beeldende kunstenaars lid van: Van Looy (die dus ook schreef), Witsen, Jan Veth en Haverman. Jan Veth was intiem met de Tachtigers bevriend. Hij schilderde – lezen we bij Brom – Verwey, Frank van der Goes, Aletrino, Paap, Van Eeden en Van Deventer. Hij was ook zelf een verdienstelijk dichter en vertaalde Shelley voor Willem Witsen. Breitner schilderde Van Deyssel, Van Looy en Van Eeden. Witsen maakte het bekende portret van Kloos en deze las als tegenprestatie 'Euripides' met hem. Van Looy illustreerde Verweys 'Persephone'. In 'De nieuwe gids' werden de Marissen en andere jonge schilders fel verdedigd. Dwars tegen de algemeen geldende opinie in werd in 'De nieuwe gids' de impressionistische stemmingskunst van de jonge schilders geprezen. M. van der Valk en Jan Veth roemden in dit tijdschrift, onder pseudoniem, de gebroeders Maris, Israëls en Mauve. In 1887 schrijft 'De nieuwe gids', dat het een schande was, dat de Marissen en Mauve niet in het Rijksmuseum waren vertegenwoordigd.⁶¹ Van Eeden schreef zijn bekende

opstel: 'Schilderijen zien', een vurig pleidooi voor het impressionisme. Litteratuur en schilderkunst maakten gezamenlijk front tegen de gemeenschappelijke vijand: het burgerlijk wanbegrip voor het nieuwe.

Het spreekt vanzelf dat deze wisselwerking, deze verwantschap en vriendschap een geweldige invloed hebben gehad, en in hoge mate de ontvankelijkheid van de letterkundigen voor het visuele hebben bevorderd.⁶² Verschillende van de voornaamste auteurs hebben in hun jonge jaren beoordelingen van schilderkunst geschreven, bij voorbeeld Van Deyssel en Arij Prins.⁶³ En ook Kloos kreeg wonderlijkerwijs, toen hij het in 1890 financieel moeilijk had en Veth daarom voor hem plaats wou maken, in 'De Amsterdammer', het weekblad van J. de Koo, onder pseudoniem een rubriek schilderkunstkritiek.⁶⁴ Door hun verwantschap met de school van Barbizon waren de schilders van de Haagse school ook enigszins op de hoogte van de nieuwste Franse litteratuur, en ook dit heeft invloed gehad op de opkomende beweging van Tachtig. En hiermede kom ik terug op het naturalisme.

17

Gerben Colmjon⁶⁵ beschrijft uitvoerig hoe in de laatste drie decennien der vorige eeuw de Nederlandse kritiek Flaubert en Zola verwelkomde. In 1872 al deed Marcellus Emants dit; in 1875 volgde – zij het met enige restrictie – de latere Leidse hoogleraar Jan ten Brink, die ook over Daudet zou schrijven. In 1879 bundelt Ten Brink zijn vier artikelen over Zola, in 1891 die over Flaubert. Ook de nu vergeten J. J. van Santen Kolff, vriend van Emants en medewerker aan 'De banier', moet genoemd worden als een van de pioniers in ons land voor Zola's erkenning. Reeds in 1881 debuteert Lodewijk van Deyssel, zeventien jaar oud, met een apologie van Zola, getiteld 'De eer der Fransche meesters', in het tijdschrift van zijn vader, de 'Dietsche warande'. In 1886 schrijft hij in 'De nieuwe gids' eveneens over Emile Zola een extatisch stuk,

met de inzet: 'Van zonnevlammen en van druipend bloed is het laatste werk van Zola gemaakt.'

Van Deyssels beroemde passage in zijn stuk tegen Frans Netscher van 1886 met de steeds weer herhaalde aanvang 'Ik houd van het proza... ik houd van het proza...' is ongetwijfeld een navolging van een soortgelijke anafoor, twintig jaar eerder door Zola in 'Mes haines' gebruikt: 'Je hais les gens nuls... Je hais les railleurs... Je hais les sots...' enzovoort.⁶⁶ Ik heb er reeds op gewezen, dat 'De nieuwe gids' als geheel gezien, in tegenstelling tot een veel verbreide en door Donkersloot nog in zijn dissertatie gedeelde opvatting, een realistische beweging vertegenwoordigde, maar dat realisme en romantiek in pure, onvermengde vorm abstracties zijn, die de levende literatuur niet vertoont. Van Deyssel, die misschien het meest typisch voor de beweging van Tachtig is, heeft in één mensenleven alle evoluties doorlopen van realisme, naturalisme, sensitivisme, romantiek, tot dat toppunt van romantiek dat mystiek heet ('Uit het leven van Frank Rozelaar', Amsterdam 1911). Toch wordt teveel vergeten, dat zijn beroemde opstel uit 1891 'De dood van het naturalisme' niet berustte op een ontwikkeling van Van Deyssel, maar op veranderde inzichten van Zola zelf.

Colmjon, in zijn hier reeds enkele malen aangehaalde boek, geeft zich moeite om te bewijzen dat Tachtig niets nieuws was, maar geleidelijk is ontstaan; hij tracht aan te tonen dat Flaubert en Zola reeds lang daarvoor in ons land gelezen en bekend werden. Ik vind dat niet zo belangrijk. Invloed op de ontwikkeling van onze literatuur kregen ze toch eerst door de auteurs van het gezelschap Flanor en later van 'De nieuwe gids'. Ongeveer op dezelfde wijze is het ook met John Keats en Shelley gegaan, over wie hier later gehandeld zal worden.

De geesten waren voorbereid, maar eerst met de beweging van Tachtig wordt de naturalistische invloed op onze letterkunde actueel en regelrecht. In 1885 schrijft Arij Prins 'Uit het leven'; in 1886 volgen Netschers 'Studies naar het naakt model'; in 1888 verschijnt 'Juffrouw Lina' van Emants.

Emants correspondeert ook met Taine en met I. Tourgenjef. – De in 1889 geschreven roman 'Martha de Bruin' van A. P. van Groeningen tekent de hoofdpersoon als overtuigd volgeling van de methode van Zola en de leerstellingen van Taine.⁶⁷ In 1889 komt 'Eline Vere' uit van Louis Couperus, die evenals Frans Netscher leerling van Jan ten Brink was geweest op de Haagse H.B.S. Volgens een mededeling van Couperus⁶⁸ las hij, samen met Netscher, Zola, Camille Lemonnier, Flaubert en Taine. – Maar een roman als 'Eline Vere' gaat meer op 'Madame Bovary' van Flaubert terug dan op Zola.

Men moet echter niet denken dat het naturalistisch proza niet ook op weerstanden stuitte. Dr. Willem Doorenbos bij voorbeeld, die toch op de H.B.S. in Amsterdam de geliefde en bewonderde leraar en vaderlijke vriend was geweest van Kloos, Perk en Verwey, schreef nog in 1881, volgens de gangbare opvattingen van die tijd, dat de naturalisten 'u het liefst voeren in vuiligheden en in de natuur alleen vuil kunnen zien'.⁶⁹ Merkwaardig, hoe met de tijd steeds mede wisselt, wat het zedelijkheidsoordeel wel en niet in de kunst gedooft: – wat zou Doorenbos wel niet geschreven hebben als hij J. van Oudshoorn en S. Vestdijk, Anna Blaman en W. F. Hermans, of Gerard Kornelis van het Reve en Nel Noordzij had gekend, om alleen Nederlanders te noemen!

18

De reeds enige malen aangehaalde dissertatie van De Graaf geeft een overzicht van de invloeden op ons proza van de Franse naturalisten.

Ook Proost⁷⁰ beschrijft de veranderingen in de prozatechniek van die tijd:

'Het grote beginsel van de Tachtigers was het creëren van een geheel nieuwe taal, een eigen taal, het opruimen van alle conventionele uitdrukkingsmiddelen en cliché's, het zoeken van het ene juiste woord op de ene juiste plaats; het ging om

de “woord”-kunst meer dan om die van de zin. Een paar verzorgde pagina’s proza waren in hun ogen meer waard dan een heel boek. De middelen die men toepaste waren: het vormen van nieuwe woorden naar analogie van bestaande, het verbinden van woorden tot lange woordkoppelingen door streepjes om de voorstelling duidelijker te maken, het herhalen van een woord om een sterker effect te bereiken, het verbuigen van bijwoorden als adjectieven, het vormen van schijnbare deelwoorden, het weglaten van lidwoorden, omzetting van woorden tegen de gewone volgorde in, het gebruiken van infinitivi en ablativi absoluti, het weergeven van een kleurindruk door woordklank en in klanken bepaalde kleuren te zien (synesthesie).’

‘In “Studies” valt een bijzondere voorliefde op te merken voor combinaties met zijn: het bekende kamerzijn, het morgenzijn, en voor de verbinding van twee substantiva: dag-gelaat, dagloop, daggang, overkanthuizen, donderdaggevoel, handschoenhand; een preferentie voor de uitgang -ing: steenrijzing, schreiing, treuring, gloeiing; voor klank-expressieve vormen: het nadrukkelijke klokkenrikketikken. In “Een zwakke” zien we de neiging tot allitereren opkomen: vlugge vaardigheid, zij zat in haar behaaglijke brede burgerlijkheid, breed en zwaar in zwarte kleren; tot het bedenken van nieuwe woordcombinaties: zijn vriendelijkheidsstem, kraakstappen, grijnsglimlach; van nieuwe adjectiva: avondlijk suizen; het maken van woorden op -ig: zenuwig, lijkig, grof-raspig. De uitgang -ing blijft ook geliefd: denking, stikking, strating, tegenstraling, ook in “Bleke levens”: propping in zijn keel, dromingen, keelkropping, verwijting, wanklanking, vioolzinging, lichting, druising, schreiing van weemoed, bromming, blijking; weer veel alliteraties: stotende stugheid, jonge stemmen en stappen; klanknabootsing: geslipslap van pantoffelzolen; verba van adjectiva: het krijt witte op het bord; stammen van verba met deelwoorden: peins-stappend, snik-schokkend.’

De prozaschrijvers uit die tijd ‘(...) s’attachaient à observer et à noter avec une attention minutieuse le monde environ-

nant; tout demandait une étude consciencieuse, désintéressée; les choses les plus banales valaient d'être reproduites avec une extrême précision. Cet art de la description charmait d'autant plus nos auteurs qu'ils croyaient y réaliser un idéal plus élevé que n'avaient atteint les générations précédentes. Pour rendre aussi directement que possible leurs impressions, ils bannissaient de leur art tout ce qui était imagination et fantaisie. Toute préoccupation particulière, d'ordre moral ou religieux, devait altérer et falsifier l'image que l'auteur se formait du monde ambiant'.⁷¹

'Le vocabulaire traditionnel ne suffisait plus à inventer de nouveaux procédés pour les exprimer avec plus de précision et de finesse; les néologismes, la synesthésie, la rime intérieure, la prose rythmée, l'allitération leur furent de précieux moyens à transcrire leurs sensations les plus subtiles.'⁷²

Voornamelijk door bemiddeling van enkele auteurs die tevens figuren waren in de dagbladjournalistiek, gelijk Johan de Meester en M. J. Brusse is uit de in de ontwikkeling noodzakelijke excessen van het Nieuwe-gidsproza een min of meer blijvende vermeerdering aan vrijheid in woordkeus, woordvorming en -bewegelijkheid in onze prozakunst overgegaan.⁷³

Dit wat het proza betreft. De poëzie van Tachtig heeft voor een belangrijk deel voortgebouwd op de grote negentiende-eeuwse natuurdichters, die misschien anthropologisch, psychologisch, sociaal gezien een romantische geestesgesteldheid hadden, maar in hun natuurgevoel en in de structuur van hun dichterlijke vormdrang een groot gedeelte aan realiteit integreerden. De jonge Shelley is in zijn vroegste jeugdijaren geheel opgegaan in de historische Engelse Romantiek, en zijn eerste, volkomen vergeten publicaties zijn nog helemaal doortrokken van de invloed van de toenmalige succesboeken, tussen 1794 en 1799 verschenen, van Ann Radcliffe, M. G. Lewis

en W. Godwin. Deze romantische ascendentie onderzoekt André Jolles uitvoerig in zijn studie 'Shelley's pad naar de dichtkunst' uit de bundel 'Bezieling en vorm'.⁷⁴ Maar deze afkomst uit de Romantiek neemt niet weg, dat de latere natuurdichter zeer extravert was, om een term aan de psychologie te ontleen. In de aanvang van dit boek heb ik al gezegd, dat het nagaan van litteraire invloeden mij op zichzelf van weinig belang lijkt voor de litteratuurkunde⁷⁵; toch wil ik hier iets van dergelijke werking op de dichters van Tachtig laten zien.

Bij Albert Verwey, in zijn college over Frederik van Eeden⁷⁶, roept diens gedicht 'De wonderbloem' van 1883 de herinnering op aan 'The sensitive plant' van Shelley. Zijn gedicht 'De eigen uitvaart' vertoont invloed van Shelley, zoals nader wordt aangetoond in het proefschrift van dr. G. Dekker: 'Die invloed van Keats en Shelley in Nederland gedurende die negentiende eeuw'.⁷⁷ Gerrit Kalff jr. gaat uitvoerig de invloed van Shelley's 'Epipsychidion' na op Van Eedens 'Ellen'.⁷⁸ Van Eedens opvattingen over kunstenaarschap sluiten aan bij die in Shelley's 'Defence of poetry'. Ook in 'De broeders' ziet Kalff herinneringen aan Shelley.⁷⁹ Dit alles is van gering belang, omdat Van Eeden eigenlijk niet als een typische Tachtiger kan beschouwd worden, daarvoor is hij te overwegend romantisch. 'De kunstenaars,' schrijft Coenen⁸⁰, naar aanleiding van 'Johannes Viator', 'werden (...) nijdig (...) om die blasphemie tegen de gloednieuwe realistische en naturalistische kunst (...). Deze man, dien zij aan hun boezem gekoesterd hadden, bleek eensklaps niet een adder, maar, wat veel erger was, een blikken dominee, alleen in talent en zeggingskracht van de vroegeren verschillend.'

Wat Gorter aangaat, diens Balder-conceptie in 'Mei' houdt volgens R. A. Hugenholtz⁸¹ verband met een gedicht van William Wordsworth: 'Stanzas written in my pocket-copy of Thomson's castle of indolence.' Edward B. Koster in zijn boekje 'Over navolging en overeenkomst in de literatuur'⁸² brengt passages uit de 'Mei' van Gorter in verband met overeenkomstige citaten uit Shelley en Keats. Wie zich voor der-

gelijke overeenkomsten interesseert, kan ze in de uitvoerige verwijzingen van dat boekje nalezen.

Nog uitvoeriger worden daar voor de verzen van de jonge Verwey de vergelijkplaatsen aangegeven, – voornamelijk weer uit Keats en Shelley, maar ook uit anderen. De parallelplaatsen betreffen soms bijna letterlijke navolgingen, soms ook zwakke overeenkomst, hetzij uit vage reminiscentie of uit verre verwantschap. Voor de waardeschatting van een kunstenaarschap intussen zijn zulke gegevens naar mijn mening niet van overwegend gewicht.⁸³

Busken Huet heeft er al in 1884 op gewezen, dat Jacques Perks nu zo bekende 'Iris' een vrije navolging is van 'The cloud' van Shelley. Wie beide gedichten vergelijkt, ziet hoe ver de jonge Perk bij zijn voorbeeld achterblijft. Maar voor het Nederland van die tijd heeft het gedicht grote verdienste, en het blijft beschamend dat 'De gids' het voor plaatsing heeft afgewezen. Prof. Dekker heeft in zijn proefschrift 'Die invloed van Shelley en Keats in Nederland gedurende die negentiende eeu'⁸⁴ uitvoerig materiaal bijeengebracht over de Engelse invloeden op de poëzie en de kritische maatstaven van de Tachtigers. Hij heeft onder andere een groot aantal parallelplaatsen in Gorter en Shelley genoteerd.

Het is merkwaardig, dat de dichters van Tachtig zich voornamelijk richtten op de grote Engelse negentiende-eeuwse dichters, meer dan op de veel meer met hen verwante groep van de Parnassiens. Deze groep werd genoemd naar de door de bekende uitgever Alphonse Lemerre in het licht gegeven bloemlezing 'Le Parnasse contemporain', in drie series verschenen: 1866, 1869 en 1876. De dichters van deze school, waarvan Charles-Marie Leconte de Lisle de onbetwiste leider was, waren sterk objectief gericht; hun poëzie was streng klassiek van vorm en sterk plastisch. Maar ondanks die realistische inslag van de Parnassiens voelden de Tachtigers zich meer tot de grote Engelse natuurdichters aangetrokken, door hun drang naar sterk en hartstochtelijk leven. Bij de meesten was de eigenlijke creativiteit als een kortstondig strouw na de jeugdjaren opgebrand, alleen Verwey wist zich later te

vernieuwen. Bij de Engelsen voelden de Tachtigers een verwantschap aan die, bij de Parnassiens ontbrekende, drang naar een leven van hevige passies. In Kloos, ik wees er al op, stond die psychologische gevoelsinhoud aan een realistisch gefundeerde structuur van de poëzie – niet vormstructuur, maar psychische, poëtische structuur – niet in de weg.⁸⁵

20

Deze zich bij Kloos voordoende tegenstelling van een romantische gemoedsinhoud, gepaard aan een geestesstructuur, die litterair een objectiverend-realistische benadering meebrengt, vindt men ook bij een van de meest curieuze en typische prozaschrijvers van Tachtig: Arij Prins. Zijn hoofdwerk, 'De heilige tocht', geeft een beeld van gebeurtenissen gedurende de kruistochten. 'Wat nu evenwel deze tafereelen zoo ongemeen treffend maakt, is niet zoozeer de nieuwhed van des schrijvers voorstelling der Middeleeuwen, – die voorstelling is eigenlijk de gewone, ietwat romantische, – maar het is de *schrikbarende werkelijkheid*, die deze voorstelling verkrijgt door de buitengewone, de vizioenaire felheid van dit temperament.'⁸⁶

Arij Prins was geen bohémien zoals de meeste andere Tachtigers, maar een zakenman. Ik knoop daar geen verstrekkende gevolgtrekkingen aan vast, maar misschien waren zijn indrukken daardoor trager en meer continu. Van zijn vijftwintigste tot zijn vijfenveertigste jaar, van 1885 tot 1905, woonde hij in Duitsland (Hamburg). Hij debuteerde onder het pseudoniem A. Cooplandt met een bundel naturalistische schetsen 'Uit het leven' (1885). Maar later veranderde hij van manier en riep met veel suggestieve middelen van taalklank en prozaritme middeleeuwse taferelen voor de lezer op waarbij vooral het aanschouwelijk maken van kleur- en lichteffecten een van zijn middelen was om een realiteit uit te beelden.⁸⁷ De naturalistische koel-onbewogen schildering van de kleurloze, banale, platte, lelijke, grauwe, gewone,

alledaagse maatschappij uit de tijd der opkomende groot-industrie kon Prins niet langer bevredigen. Maar in zijn op middeleeuwse stof berustende boeken 'Een koning' (1897) en 'De heilige tocht' (eerste druk 1912, tweede druk 1913) houdt hij op andere manier hetzelfde realiteitsgehalte, dat Coenen dit werk dan ook doet kwalificeren als 'retrospectief realisme'.⁸⁸

Immers, werkelijkheidszin berust niet altijd op gebrek aan voorstellingsvermogen. Bij de grote creatieve realisten berust het concrete, exacte detail integendeel op de scheppende verbeelding, maar de dienende functie van die verbeelding is daar, de werkelijkheid zo dicht mogelijk te benaderen.⁸⁹

Ik kom nu terug op Arij Prins, bij wie het door de kunstenaarsverbeelding levend geworden detail zo een grote rol speelt. Er zit bij hem bijna iets paradoxaals in de methode waarmee een boek als 'De heilige tocht' werd geschreven: de de-realiteit-oproepende uitdrukking van een volkomen innerlijk aanschouwde werkelijkheid. Zes jaar, van 1905 tot 1911, werkte hij aan dit boek, nadat hij zich, – uit Duitsland terug –, weer in Nederland had gevestigd. Een werkwijze zo moeizaam, dat ze aan die van Flaubert herinnert. Sterker was op Arij Prins de invloed van de twaalf jaar oudere Joris-Karl Huysmans, met wie hij correspondeerde, die hij bezocht en door wie hij veel Franse collega's leerde kennen, onder wie Edmond de Goncourt, Léon Bloy, Edouard Dujardin.

Na zijn terugkeer in Nederland werd Arij Prins directeur van de Goudsche Kaarsenfabriek, die reeds aan zijn vader had behoord. Overdag moest hij zich geheel aan zijn zaken wijden, hij kon alleen 's avonds zich zetten aan zijn litterair werk. Een enkel antiek voorwerp, een ganzeveren pen of een tinnen kroes, een oud perkament of een fonkelend juweel lag dan vóór hem op het bureautje, waar hij, bij het lamplicht in de huiskamer, temidden van zijn gezin, aan zijn roman over een kruistocht werkte. Hij werkte op zo'n avond drie, vier uur, maar produceerde zelden meer dan een regel of drie, vier per avond, wat niemand verwondert die dit zo uitvoerig bewerkte proza bestudeert. Dat enkele authentieke

voorwerp op zijn schrijftafeltje was voor hem het uitgangspunt om in zijn geest de schat aan exacte en concrete middeleeuwse details op te roepen die hij kende, en waaraan dat boek zo overrijk is. Nóg overheerst daarin de realistische benadering, maar reeds is hier een kleine eerste stap gedaan in de richting van een nieuwe romantiek.

21

Die eerste stap noemen we impressionisme, met een term aan de schilderkunst ontleend. Bij deze werkwijze wordt de waarneming gekleurd door de stemming, de contouren worden globaler en hier en daar vervagen ze. Het impressionisme is reeds iets anders dan het realisme, iets verder verwijderd van de werkelijkheid.

Midden in het opkomend naturalisme beoefent de Tachtiger Aletrino in zijn schetsen en romans (bij voorbeeld 'Zuster Bertha') al iets, dat typisch stemmingskunst kan worden genoemd, en dus op het impressionisme vooruitloopt. Aletrino was busdokter in een armenwijk van Amsterdam. Hij was de voorloper van het sensibilisme of de overgevoeligheid en dit bleek ook uit zijn persoon; als dokter reed hij in zijn koetsje, schreiend over het leed der armen en zieken, van de ene patiënt naar de andere. Erens, in zijn in noot 45 genoemd boek, wijdt aan hem een paragraaf, waarin hij al over zijn droefgeestigheid en overgevoeligheid schrijft.

Bij Aletrino wordt de te precies doorgevoerde waarneming vernietigd: het object blijkt tóch niet geheel te vatten, dus de blik richt zich van het beeld meer op de indruk, die het beeld maakt. De exacte omtrekken vervagen achter een waas – bij Aletrino meestal een waas van tranen –. De kleur wordt tonig en ééntonig – 'ton sur ton' –, het geheel wordt monochroom, een grisaille. Men ziet dat hier onwillekeurig allemaal termen gebruikt worden, aan de schilderkunst ontleend; het realistisch-visuele element schijnt toch nog voorlopig in deze kunst te blijven domineren. Maar het kijken wordt beperkter en

haastiger; de 'schets' ontstaat; uit die naam, welke spoedig ook ten eerste de literatuur zal doordringen, blijkt weer de invloed van de schilderkunst.

Door het tot het uiterste, en tot het einde door, eenzijdig en fel geconcentreerd opgaan in de gezichtsindrukken, was de wereld uiteengevallen in plekken kleur en licht. Maar ook in klank en reuk en alles wat van de zintuiglijke gewaarwordingen was. Tussen deze hevige maar losse waarnemingen verloor het leven verband en samenhang. Het werd zinloos, onverstaanbaar, chaotisch en primitief als bij kinderen en geesteszieken.

Maar – en dit is de dialectiek der ontwikkeling – iedere extreme geestesgesteldheid draagt reeds haar compensatie in zich, en de onsamenhangendheid der details werd samengebonden en hersteld door de totaliteit van de opgewekte stemming.⁹⁰ Het Tachtiger proza wordt al gauw stemmingskunst: daarmee is het impressionisme dus een feit geworden. Het is de gestemdheid waarin de eenheid van een bepaalde gemoedstoestand de indrukken eenvormig kleurt; weliswaar nog niet op de wijze der romantiek, maar op die welke van het sentiment uitgaat; of liever van de sensibiliteit die overgevoeligheid is, en welke, uiterst ontvankelijk, de impressie in één toon, één kleur, fijngeschakeerd in zich opneemt. Het impressionisme en het sensitivisme zijn hiermede ontstaan. Een begin van het zich-inleven in de werkelijkheid is gekomen in de plaats van het realistische alleen-maar-kijken ernaar. Dit is de voorafschaduw van het symbolisme en daarmee van een nieuwe romantiek, zoals die bij ons vertegenwoordigd zal worden door de generatie van 1910 en de school van Albert Verwey, internationaal door de schrijvers van de Nineties in Engeland, de Franse symbolisten enzovoort.

In 1860 schrijft Zola als criticus van schilderijen in 'Mon salon', dat het kunstwerk is: 'un coin de la nature, vu à travers un tempérament.' Ook hier dus het stemmingselement. Het impressionisme verlaat reeds enigszins het zich volledig ondergeschikt maken aan het zo efficient mogelijk uitdrukings-

vermogen van een waargenomen in- of uitwendige wereld, die geobjectiveerd moet worden. Het impressionisme, anders gezegd, verlaat reeds enigszins het realisme dat de ik-gevoelens trachtte uit te schakelen. Het is menselijker: de stemming spreekt mee. Het doet dus een allereerste stap in de richting van een nieuwe romantiek.

22

Bestudering van de vormgeving leert ons hier veel. Taal en vorm zijn in het realisme en naturalisme dienend, functioneel. In het impressionisme begint de stijl zich al tot iets zelfstandigers te ontwikkelen, hij wordt meer onderworpen aan esthetische overwegingen. De gebroeders De Goncourt waren naturalisten door hun ver-gaande neiging tot documentatie, ze waren impressionisten door hun werkwijze, hun gezochte stijl die tot de karakteristieke uitdrukking 'écriture artiste' aanleiding werd. Thibaudet⁹¹ zegt dat hun boeken in een door de lezer aan te leren taal zijn geschreven: in het Goncourts. Vast staat, dat zij op zijn minst even moeizaam op hun stijl zwoegden als Arij Prins het later zou doen. Gustave Lanson⁹² beschrijft die stijl ongeveer als volgt: hij offert de grammatica op aan de impressie; door het weglaten van alle kleurloze, niet-expressieve woorden die voor de wetmatigheid van de grammaticale zinsbouw worden vereist, en door het schrappen van al wat alleen dient voor het verband van de zinsdelen, laat die stijl alleen, naast elkaar geplaatst als in een soort van 'pointillé', uitdrukkingen over die gewaarwordingen moeten oproepen. Het is karakteristiek dat Lanson hier met het woord 'pointillé' een term ontleent aan een fase van de impressionistische schilderkunst.

Het proza van 'De heilige tocht' van Arij Prins behoort duidelijk tot de 'écriture artiste', en is alleen al de aandacht waard omdat het op het begin van een overgangsstadium in onze literatuur wijst. Het is proza met een sterk jambisch ritme. Carel Scharren⁹³ zegt ervan: 'Het kan soms een schrik-

lijk eentonige en hachelijke lectuur worden, want aldoor stapt het voort in een verslaafden jambengang, die dan telkens zich verstuipt, doorgaands in een lidwoord te veel, dat elders terwille van denzelfden maatpas werd weggelaten.' Hij heeft ook andere aanmerkingen en klaagt over de 'opeenhooping van overigens maar al te gekoesterde archaïsmen en quasi-archaïsmen, Fransche buitenissigheden en krasse germanismen'. Het verschil in vormgeving tussen realisme en impressionisme berust op het verschil in de neiging, in het ene geval vooral een waarneming, in het andere eerder een met die waarneming samengesmolten stemming weer te geven. Het is het verschil tussen waarneming en indruk. Eenmaal ge-zien, werd nu de werkelijkheid niet langer ont-zien, maar door-zien.

Het is geen toeval dat Arij Prins, die een zeer erudiet man was, invloed onderging van de Goncourts, Huysmans en Léon Bloy. Tussen hen bestond vriendschap en er was een levendige correspondentie. Zij allen waren reactionair. Niet zozeer politiek, hoewel ook dat enigszins. Maar de Goncourts, Huysmans en Bloy waren allen op het verleden gericht, op historie en traditie. De slotroman van de serie 'Les Rougon-Macquart', de twintigste, namelijk 'Le docteur Pascal', deze roman van de grondlegger van de naturalistische romanschool, Emile Zola, was daarentegen op een evolutie naar een andere toekomst gericht, uitgaande boven de toen bestaande toestanden. Het was een verheerlijking van de menselijke mogelijkheden en van de wetenschap. Léon Bloy, Huysmans en de gebroeders De Goncourt waren dus vooral in reactie tegen het naturalisme van hun tijd en van hun eigen debuutjaren: Bloy en Huysmans als exponenten van een herleving van het katholicisme in de literatuur, de Goncourts door hun 'écriture artiste', hun typisch on-naturalistisch eclectisme, dat zich ook op andere, buiten-litteraire wijze uitte in hun prachtige kunstverzameling en hun studie van de Japanse prentkunst (onder andere in hun boek over Hokusai).

De 'écriture artiste' kwam omstreeks 1880 reeds enigszins in

de mode.⁹⁴ Ze is gedeeltelijk geïnspireerd op het decadente laat-Latijn.

Invloed van het boeddhisme, maar vooral van het negativisme van Eduard von Hartmann (die met zijn 'Philosophie des Unbewussten' ook de jonge J. A. dèr Mouw sterk mede gevormd heeft), en van het pessimisme van Arthur Schopenhauer heeft men willen zien in Van Eedens grote cyclische gedicht 'Ellen'.⁹⁵ Van Eeden was weliswaar te zeer romantisch – daar heb ik reeds op gewezen – om als een echte Tachtiger beschouwd te kunnen worden: hij bleef als zodanig altijd een bijloper. Maar ook bij vroegeren als Emants en bij sommige lateren als Johan de Meester speelde het Schopenhaueriaans pessimisme een zekere rol.⁹⁶

'Met een groeiend sociaal bewustzijn is deze van oorsprong typisch laat-negentiende-eeuwse zucht naar decadente zelfkwelling, verlustiging in leed en meelij, pessimistische ondergangsstemming menigmaal ten onrechte verward. De gehele letterkunde was doortrokken van twijfelzucht en een zucht naar complicatie en ambivalentie.

Een dergelijk ongelooft en aanzien van geluk en vreugde en van de meer positieve sentimenten ontstond zonder twijfel in vele gevallen, en zeker bij Emants, onder den invloed van Schopenhauers leer. Het was een reactie tegen het evolutiegeloof en de vergenoegde en geboorneerde zelfverheffing van het positivisme. Het nam geen vooruitgang aan. Het leidde ook soms tot een soort van neo-mystiek die als vergoeding moest dienen toen de naturalistische zinnenroes door de herontdekte zichtbare wereld, het sensitivisme, het impressionisme, den geest ledig en ontgoocheld en met een kater in de kou had laten staan, alleen, verkild. Toch heeft Marcellus Emants tot op zekere hoogte en in het voetspoor van het Franse naturalisme aan de illusie van een objectiviteit vastgehouden.'⁹⁷ (Over de invloed van Schopenhauer op Emants

zie men de dissertatie van F. Boerwinkel: 'De levensbeschouwing van Marcellus Emants. Een bijdrage tot de kennis van de autonome burger der negentiende eeuw'). Maar bovendien was het met dit pessimisme zo gesteld, dat ook hier het geestelijke een uitvloeisel was van het natuurlijke, althans niet daarvan was los te zien. Bij Emants vloeide het voort uit een aangeboren neerslachtigheid en een neiging tot zelfkwellend, gepaard aan bepaalde persoonlijke ervaringen. Maar bij de echte Tachtiger naturalisten ontstond dat pessimisme organisch uit de innerlijke noodzakelijkheid van die individualistische richting zelf.⁹⁸

Juist het streven immers naar koel-onbewogen, objectieve onpartijdigheid deed de prozaschrijvers hun figuren stellen tegen de achtergrond van een grauwe, harde, onbarmhartige, door de onromantische blik ontluisterde samenleving. Maar hiermee is een oordeel en zelfs een veroordeling al geïmpliceerd; of, beter gezegd, het zou bovenmenselijke of zelfs onmenselijke krachten vereisen, om, langer dan tijdens een korte, dogmatische, doctrinaire periode, elk oordeel op den duur buiten de geest van de kunstenaar gebannen te houden. Verschillende factoren werkten mee tot een omkeer; zo bij voorbeeld het algemene feit dat pioniers opstandig zijn tegen bestaande opvattingen. Wat dus bij de jonge naturalistische prozaïsten te goeder trouw begonnen was als een vooropgezet streven de *hele* werkelijkheid, dus *ook* het lelijke, afstotelijke en oninteressante uit te beelden, sloeg door de behoefte, 'de bourgeois te épateren' en als individualistisch artist de burger uit te dagen, om in de neiging, *juist vooral* het lelijke en afstotelijke uit te beelden.

Een zelfde ontwikkeling vond plaats in Engeland. 'The men and women of the nineties paraded their pessimism.' 'Frustration, poverty, and death were accepted as inevitable by many whose lives were haunted by those grim spectres.'⁹⁹ Want streven naar werkelijkheid, en zich afwenden of vervormen van werkelijkheid komen in onvermengde doses niet voor; zij lopen steeds dooreen en de vraag is maar, waarop de meeste nadruk valt. Realistisch was het anti-selectorische,

het niet-kiezende standpunt, dat geen levensgebied, ook niet het ellendigste en 'lelijkste' zich als stof onttrok aan de uitbeelding in kunst. Romantisch was weer een hier al gauw uit voortvloeiende neiging van de tegen het maatschappelijke gerichte, vereenzaamde, individualistische (want opnieuw uit eigen ogen kijkende) kunstenaar. De neiging namelijk, niet langer voorkeurloos de realiteit weer te geven, maar het aanstotelijke of het pathologische, het verpauperde of het gedegeneerde als gegeven te kiezen, ten einde de nieuwe theorieën overduidelijk te demonstreren en tegelijk de gehate burger te verbazen en te kwetsen. De romantische oorsprong hiervan blijkt ook uit een opmerking van De Graaf in het van hem aangehaald werk: 'L'auteur naturaliste faisait de préférence son choix dans les milieux obscurs, sordides, s'attachait à peindre de l'homme le côté vicieux, malsain, convaincu que le mal prédomine et écrase tout ce qui est bon, noble, élevé. Une telle conception de la vie n'était pas sans attirer Emants. Comme Balzac et l'école naturaliste après lui, il croit à la prédominance de l'élément "diabolique" dans l'homme, qui l'emporte de beaucoup sur l'élément "angélique". Tout le monde, disait-il, peut facilement observer les "diables" dans la rue, les tripots, les bastringues, les salles de justice.' (P. 115.)

Verdediging vond het pathologische als litteraire stof ook op grond van zijn 'algemeen-menselijk' karakter, – een dooddoener, deze fictie, vergelijkbaar met het 'algemeen beschaafd Nederlands' der linguïsten en filologen of het 'algemeen belang' van zekere economen en politici. Zo verdedigt de scherpzinnige Frans Coenen de 'Pathologie in de litteratuur' ('Groot Nederland', april 1919): 'Er moet lijden zijn met diepere betekenis, symbolisch lijden, en het is aan den kunstenaar om het leven zoo aan te zien, dat in het kleine het groote spiegelt en wij, meelevend een geval, echter een geheele wereld om ons voelen. Dat hierbij van ziek of gezond, gewoon of onge-

woon, zedelijk of onzedelijk geen spraak meer kan zijn, omdat wie tot het wezen der dingen gaat, boven de tijdscheidingen uit is, behoeft geen verder betoog.’¹⁰⁰

‘C’est Paul Souday qui a inventé le nom de “dolorisme” et croyait pouvoir l’appliquer à Huysmans parce que l’écrivain détestait la Méditerranée, “ce grand crachat bleu”, et appelait le soleil “ce voyou d’astre”. Il ne voyait pas que, chez lui, la douleur avait un sens profond, qu’elle aboutissait à une transformation dans l’ordre surnaturel, qu’elle contribuait, selon saint Paul, à parfaire la Passion du Christ. *Adem-pleo quae desunt passionem Christi*. Il a écrit lui-même: “N’est-ce pas la théorie mystique de la douleur, n’est-ce pas la seule d’ailleurs qui donne au moins une lueur sur l’effrayant mystère de la souffrance? Comment l’expliquer autrement? Ce ne sont, à coup sûr, pas les matérialistes qui éclaireront cette nuit...”’¹⁰¹

Maar hiermee wordt de literatuur van objectief: selectief en zij doet dus een stap in de richting van de romantiek. Wanneer de samenleving, die eerst alleen object van uitbeelding was, ook getart en gechoqueerd moet worden, is er al een relatie ontstaan, een contraselectieve, maar dus toch ‘participerende’ visie, zij het in het negatieve, die het benaderen van de realiteit vermengt met ikheid.

De tijd dat Jacobus van Looy zonder iets van menselijke deer-nis in een onovertreffbaar beeldend proza een Spaans stieren-gevecht beschreef, moest wel een tijd worden, die ondanks alle ogenfeest en feest der zinnen een uitzichtloos pessimisme deed opkomen, de op niets berustende stemmingsrijke droef-geestigheid die de rijke armendokter Sam Aletrino in zijn koetsje, van patiënt naar patiënt rijdende, deed schreien; zo-als ik al vermeldde: het waas van tranen dat het grisaille voor zijn impressionistisch proza oplevert.

Ik heb er nu op gewezen hoe een zeer typisch voorbeeld van de natuurlijkheid van de overgang van een realistisch natu-ralisme tot pessimisme gevonden wordt in geest en werk van Marcellus Emants. De geloofswaarden zowel als de ficties, het illusionisme en zelfbedrog van de negentiende-eeuwse

Romantiek waren afgebrokkeld door de snelle ontwikkeling der wetenschappen, vooral van de natuurwetenschap, 'die heel het wereldbeeld veranderde, de moderne theologie (D.F. Strauss, Drews, Ernest Renan) die de oude geloofswaarden ondergroef, de exacte psychologie van de Franse school (Charcot, Janet, Richet, Binet). Dit alles werkte mede tot het ontstaan van een geïntroverteerde zelfbewustwording, gelijk men ook in "Een nagelaten bekentenis" aantreft. Zij is de vrucht van een meer dan tevoren op het werkelijke en de ontledende waarneming gerichte levenshouding. Zij verfijnde en verzwakte de vitaliteit en de bereidheid tot daden. "Mijn levenskracht," zegt Willem Termeer over zijn jongelingsjaren, "was groot genoeg om duizenderlei begeerten in me op te wekken; maar scheen te zwak om één dier begeerten te bevredigen." De hoofdpersoon van deze roman is behept met de aboulie van een Oblomow. De figuur is zozeer in één belichting gehouden, dat zij soms, tegen de bedoeling van de schrijver in, bijna karikaturaal aandoet. Emants is genuanceerd in zijn kleurengamma, maar alle kleuren zijn in één toon gehouden. "Er was," zegt Frans Coenen over hem, "iets zwaars en zelfs logs, iets vierkant onbewegelijks in dien geest; tenslotte iets gedegen Hollandsch van onverzettelijkheid en humorloozernst." ('Groot Nederland', 1923). Van een groot gedeelte van zijn romanoeuvre kan men zeggen: "en dit is zwart op zwart en zwart op zwart." (J. H. Leopold). Er spreekt dan ook meer verbittering dan objectiviteit uit dit werk. De mensenhaat van deze realist was die van een ontgoochelde romanticus. Hetzelfde geldt voor zijn, sterk aan Strindberg herinnerende, specifieke vrouwenhaat (al is hij bij uitzondering milder in zijn kijk op het volksmeisje Tonia in "Inwijding"). Zijn vernietigend beeld van de vrouw culmineerde in de voortreffelijke roman "Liefdeleven" (1916; 1935). Dezelfde wellust, die zo ontoereikend is voor een aanvaarding van het leven, houdt dit leven in stand:

*Al wie in d'arm der wellust werd geschapen,
Valt vroeg of laat der wellust weer ten prooi!*

(“Lilith”). Elk argeloos, vredig geluk is de mens door de sensuele drift onmogelijk gemaakt. En door de drang naar begrip en kennis. (“Godenschemering”).

Zij veroorzaken dat karakteristieke “taedium vitae”, die “ennui”, welke tot de onvermijdelijke bagage van de “fin de siècle” mens behoorden. Essentieel was daarbij een overschatting van de erfelijkheids- en degeneratiebegrippen, die toen nieuw en in de mode waren (Lombroso, Nordau, Ibsen, met welke laatste Emants persoonlijke relaties onderhield). Met Taines leer omtrent afkomst, opvoeding en milieu leidde zij bij vele schrijvers, maar te onzent het eerst bij Marcellus Emants, tot een extreem fatalisme dat de moderne mens in een soort van moedeloze wilsverlamming bevangen hield, daar hij geen ogenblik zijn gedetermineerdheid uit het oog kon verliezen. Terecht schrijft dr. J. de Graaf in “Le réveil littéraire en Hollande et le naturalisme français” over Emants: “Ce qui, dans la philosophie de Taine, l’a tout particulièrement retenu, c’est le côté essentiellement pessimiste, la tendance à regarder l’homme comme un être fatalement abandonné à des forces qu’il n’arrivera jamais à vaincre, qui le prédestinaient, par leur fatalité même, à une fin essentiellement tragique.”

Van wezenlijk belang is dan echter vaak het gevoel van compensatie, voor de onsociale, van de burgermaatschappij vijandig vervreemde individu gelegen in het besef, een uitzonderingsmens te zijn.¹⁰²

De verhoogde aandacht voor de schaduwzijde van het leven leidde niet alleen naar pessimisme. Het inzicht in de vrijheid en zelfstandigheid van het individu en van het individuele werkte sterk in op de litteratuur. ‘Emants heeft het verder bestendig blijven benauwen door isolement en door wat hij miskennis achtte. En in zijn verbittering en wrok is hij tot de wrangste levensuitingen gegaan, als waardige objecten om

het hatelijk leven aan te demonstreeren. Zijn grauwe, zware, als compacte levensonlust maakt gewis hier en daar te zeer den indruk van een parti-pris, doch boeken als “Een nage-laten bekentenis” en “Inwijding” zullen in onze literatuur-historie leven als de eerste krachtige teekenen van den omme-keer, die zich in de geesten voltrok en – al klinkt dit in ver-band met Emants wat paradoxaal – van een nieuw verhoogd en verdiept leven.’ (Coenen, t.a.p.). Deze laatste opmerking sluit zich voor het overige aardig aan bij een opmerking van J. A. Rispens (‘Richtingen en figuren in de Nederlandsche letterkunde na 1880’): ‘Het pessimisme der naturalisten hield een negatief protest tegen de werkelijkheid in, waarvan de keerzijde was het medelijden met de tot de bestaans-ellende veroordeelde menschheid, dat een tot kunst inspireerende activiteit werd en zich niet als een afzonderlijk element in hun werk voordeed, maar tot een bestanddeel van de voor-stellingswijze en den stijl zelf vergroeide. Het vrije denken, met den mens als middelpunt, het streven zich van alle dog-ma’s los te maken, heeft inmiddels bij Emants tot zekere be-perktheden en vooroordelen geleid, gelijk die gebruikelijk en functioneel onontbeerlijk zijn bij hen, die pioniersarbeid ver-richten.’¹⁰³

Johan de Meester schreef van zichzelf: “k Heb meer men-schelijkheid dan schoonheidsverlangen’. Zo een uiting zou in de begintijd van ‘De nieuwe gids’ taboe zijn geweest. Een roman als ‘Geertje’, door De Meester in 1905 gepubliceerd, is karakteristiek voor een nieuwe tijd: het bekijken is mee-leven geworden en deze geschiedenis van een verleid dienst-meisje is zowel doordrenkt van brandende mensenzelfde als van een gevoel voor sociaal onrecht.

Nieuwe litteraire verschijnselen doen zich gemeenlijk eerder in het buitenland voor dat bij ons en van de omkeer naar een geheel op menselijk en sociaal bewogen medelij gefundeerde literatuur vindt men een bijzonder duidelijk voorbeeld in Frankrijk, in Charles-Louis Philippe, wiens vroegere romans, in sterke reactie tegen de impassibel-objectiverende stijl van de volgelingen van Flaubert terecht veel naam hebben ge-

maakt. Ik noem 'Quatre histoires de pauvre amour' (1897); 'La bonne Madeleine et la pauvre Marie' (1898); 'Bubu de Montparnasse' (1906). Uit een brief van 1899 aan zijn Belgische vriend Henri Vandeputte¹⁰⁴ blijkt overigens, gelijk uit een groot deel van zijn oeuvre, een wat naïeve idealisering van de prostitutie en de prostituée, een onderwerp dat in die dagen sterk ook de litteraire aandacht had, hetgeen enigszins begrijpelijk is, wanneer men bedenkt welke schrikwekkende ravages in die tijd de geslachtsziekten aanrichtten.

Een ander voorbeeld van een bijna mystiek pantheïstisch meegevoel, ditmaal met de zo vaak ruw mishandelde trek- en lastezeltjes in de Franse Pyreneeën, vindt men in de eveneens voor de litteratuur van toen zeer karakteristieke en zeer vernieuwende jeugdpoëzie van Francis Jammes.

De litteraire ontwikkeling die dus leidde naar het pessimisme, leidde tegelijk ook naar het medelijden en naar sociale rechtvaardigheidzin, dat wil zeggen in de litteratuur naar een nieuw katholicisme en naar het socialisme. 'The term "reality" is also a term of inclusion,' aldus Wellek¹⁰⁵: 'the ugly, the revolting, the low are legitimate subjects of art. Taboo subjects such as sex and dying (love and death were always allowed) are now admitted into art.' – '...it is a simple fact of literary history that the mere change to a depiction of contemporary social reality implied a lesson of human pity, of social reformism and criticism and often of rejection and revulsion against society.'

Zo voerden de koele, rationalistische, onbevangen werkelijkheidszin en waarheidlievendheid van het aanvankelijke realistische tijdvak vanzelf weer in de richting van een gemeenschapsgevoel, medelij en sociale belangstelling, anders gezegd in de richting van een anti-rationalistische neo-romantiek.

In deze overgangstijd was het nieuwe socialisme soms nog religieus, het neo-katholicisme soms niet vrij van een socialistisch element. Frans Erens, die belangrijke relaties had in Frankrijk, en de man was die Maurice Barrès aan Moréas voorstelde, heeft, en zonder opzet, veel bijgedragen tot het vernieuwen van de geest der Nieuwe-gidsers. Hij was meer ambassadeur van het neo-mysticisme dan van het eigenlijke symbolisme, hoewel hij geenszins een katholiek ijveraar was. In die taak vond hij aanvankelijk weinig weerklank bij zijn naturalistische vrienden en generatiegenoten, die de Franse symbolistische poëzie eerst later lazen. Van Deyssels opzienbarende opstel 'De dood van het naturalisme' kwam eerst jaren uit na Barrès' en Huysmans' ommekeer.

Kloos' esthetica berustte op dezelfde opvattingen over poëzie als die van Ch. Baudelaire, maar hij kende Baudelaire nauwelijks. Gorter zegt van zichzelf, dat hij van Frankrijk voornamelijk de realisten en naturalisten kende, niet de dichters. Toch werkte in hem de vernieuwing reeds vroeg, en van een wandeling bij maanlicht met hem en Alphons Diepenbrock schrijft Verwey al in 1892: 'Gorter kwam ertegen op dat ze zijn verzen om de reëelheid prijzen: die stommerts: alsof dat de hoofdzaak is'.¹⁰⁶ Maar Gorters taal verfijnde zich in een op de spits gedreven individualisme en over zijn bundel 'Verzen' schrijft Verwey: 'Het zijn in die dagen niet de dichters, maar de naturalistische, de sensitivistische prozaschrijvers geweest, die de "Verzen" het meest bewonderden. De jonge dichters die hun invloed het hevigst ondergingen – en zij waren niet de geringste: ik noem Leopold, Boutens, Van de Woestyne – hebben de strijd moeten aanbinden tegen dat deel van zichzelf, waardoor ze het diepst en innigst met Gorter verbonden waren, tegen die hevigste ontroering en vernieuwing waaraan ze de ontwaking van hun dichterschap dankten en waarvan ze een omwenteling in de dichtkunst hadden verwacht. Stuk voor stuk hebben ze de geestelijke binding moeten trachten te veroveren, die Gorter verworven had.'¹⁰⁷

In Nederland was men trouwer aan de naturalistische opvattingen in het buitenland dan zij, die deze het eerst voorstonden maar later veranderden. Vandaar dat de nieuwe stromingen uit het buitenland bij ons altijd zoveel later ingang vonden. Prof. Pierre Brachin formuleert het zo: 'Flaubert a caché Baudelaire, et Zola Verlaine.'¹⁰⁸

Er is hier al vaak betoogd, dat men dit na-elkaar alleen als een schema moet zien, maar dat er ook een door-elkaar-heen is, omdat de richtingen in onvermengde vorm niet voorkomen. Uit de kring van 'De nieuwe gids' zijn al spoedig Frank van der Goes, P. L. Tak en Domela Nieuwenhuis voorlopers geweest van de nieuwe geest van het socialisme; Gorter ook, na de spinozistische periode die op zijn sensitivistische was gevolgd. Bij Kloos en bij de jonge Alberdingk Thijm stuitte zij op levendige weerstand. In 1898 werd 'De jonge gids', een socialistisch maandblad, opgericht onder redactie van de socialistische toneelschrijver Herman Heyermans, die vaak in zijn overigens sterk naturalistisch toneel-oeuvre een opmerkelijk sociaal verzet tot uiting bracht, op het voetspoor van 'Die Weber' van Gerhart Hauptmann. Gorters bekende 'Kritiek op de litteraire beweging van 1880 in Holland' verscheint van 1897 tot 1899 in 'De nieuwe tijd', waarvan hij in 1898 met Henriëtte Roland Holst de leiding krijgt en twintig jaar behoudt.¹⁰⁹

Zo tekende zich al in de bloeitijd van 'De nieuwe gids' de tegenstelling af tussen de leuzen 'Kunst is passie' (Van Deyssel), 'kunst is de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie' (Kloos), of het veel geciteerde en vaak zo slecht begrepen woord van Théophile Gautier 'l'art pour l'art', – en aan de andere kant de denkbeelden van de schrijvers, die zich openstelden voor de opkomende arbeidersbeweging. Tot in 1895 de Negentigers van P. L. Taks 'Kroniek' de Tachtigers van 'De nieuwe gids' aflosten en een nieuwe geest inluiden, hoewel het gedeeltelijk nog dezelfde auteurs waren.¹¹⁰

Nog vóór 1890 begon een aankondiging van de komende kentering zich te vertonen: '... de gewaarwording, sensitivistisch

verenkeld, verloor het verband met de geest; de ideële verheffing, tot ikheidsverheerlijking toegespitst, verloor het verband met de samenleving. Een ongebreidelde overgave, eensdeels aan de zintuigelijke gewaarwording, anderdeels aan de individuele emotie, wekte hoe langer hoe meer de tegenstand op van hen die verlangden naar een geestelijke synthese, waarin emotie en gewaarwording onderworpen werden aan een idee die bovenpersoonlijke waarde had. Een hartstochtelijk zoeken naar zulk een synthese – naar tal van zulke syntheses, want de een zocht het hier, de ander elders, de een meer in het mystische, de ander meer in het dogmatische, – vervulde tegen 1892 jongeren en ouderen. En het zoeken sloot vanzelf de verwachting van het vinden in.’¹¹¹

Er ontstond dus een nieuw-romantische omkeer tegen Tachtig; het werkelijkheidsgehalte verdween voor het subjectieve en collectieve, althans verminderde en werd met deze twee elementen gemengd; van de impressie kwam men tot pessimisme en meelij en sociale zin. Ook waar de wijze van zien, en dus de stijl nog naturalistisch bleven, – (anders derhalve dan bij de hierboven genoemde romanschrijver Charles-Louis Philippe, bij wie ook de expressiemiddelen zich wijzigden) –, wordt reeds hier en daar in dit objectiverende proza de werkelijkheid vertekend en verkleurd door meegevoel, gemeenschapszin en het daaruit voortkomend sociaal verzet. Zelfs een boek als ‘Geertje’ bezit reeds enigszins dit wit-zwart schema. Toen Kloos in 1890 zijn ‘In memoriam’ Vincent van Gogh dichtte (‘Dàt was een lief mensch, dien wij nimmer zullen/Terug-zien,...’), beseftte hij niet dat hij het sociale mededogen van een nieuwe tijd bezong, dat hij zo fel zou haten, zoals blijkt uit de volgende regels:

*Wees hard, én koud, én vreemd, met iedereen.
En ween nooit meê, ‘dat gij niet later ween’,
Rond u-zelf krimpPEND, op den grond, alleen.*¹¹²

De doorbraak van het sociale in het naturalisme moet het

aanvankelijk vooral hebben van sterk en grof effectbejag.¹¹³ Het indrinken van de werkelijkheid heeft plaats gemaakt voor het arrangement, dat wij in zijn uiterste vorm kennen uit de stillevenschilderkunst van onze romantische school en bijvoorbeeld in de genrestukjes van een David Bles. Dit is weer een stap in de richting van het anekdotische of het karikaturale; wel te verstaan een stap terug. Ook een bewustere bezinning op de gemeenschap doet zich voor, aanvankelijk uiteraard het eerst bij de socialistisch georiënteerde schrijvers, zoals hierboven reeds is vermeld; in het buitenland, en weldra ook hier, ook bij de typische reactionairen. Zelfs Flaubert, het summum van de objectieve, extreme, van doel bewuste realist, schrijft aan het eind van zijn leven 'Bouvard et Pécuchet', een satire, dus een romantisch door kritiek verkleurde werkelijkheid.

De grote voorgangers van het culturele socialisme waren John Ruskin en William Morris, de laatste niet alleen door zijn epische gedichten en zijn theoretische geschriften, maar ook door zijn handpers, de Kelmscott-Press, die weer een voorbeeld moest zijn van de terugkeer tot het edel-ambacht, gelijk bij ons enkele jongere dichters, al spoedig bijgestaan door J. F. van Royen, met de serie van de Zilverdistel nastreven. Morris sticht in 1885 de Socialist League en schrijft zijn 'Chants for socialists'. Verder moet genoemd worden Walter Crane met zijn 'The claims of decorative art' en 'A garland for May Day' (1895).¹¹⁴ Deze Engelsen hebben op onze cultuur een enorme invloed uitgeoefend, onder andere ook door de bemiddeling van het echtpaar R. N. en Henriëtte Roland Holst. Als men aan de cameleon-achtige Van Eeden voorbijgaat, die een idealistisch utopisme van eigen individuele vinding aanhing waarin hij zelf de rol van een mislukt profeet heeft gespeeld (men kan dit alles in het meervermelde boek van Kalff uitvoerig lezen) als men verder aan Gorter, Heijer-

mans en Van der Goes voorbijgaat, over wie hier reeds is gesproken, dan moeten uit de Nieuwe-gidskring in dit verband voornamelijk nog worden genoemd (overigens was het later de kring van 'De kroniek' onder leiding van P. L. Tak): Frans Coenen, Theo van Hoytema, en Jan Veth die Walter Crane vertaalde. Een Kroniek-figuur als André Jolles stond tussen het cultuursocialisme en het neo-katholicisme in.

Want het opkomende socialisme was maar één aspect van de nieuwe geestesgesteldheid. 'De andere richting dan was die van de "mystiek", om de term te bezigen die toen en ook nog later even zo vele malen misbruikt als gebruikt werd. Haar vaandeldrager was Alphons Diepenbrock, haar zuiverste tegenwoordiger heette misschien wel Antoon der Kinderen. Zij hadden ook naar het woord "gemeenschapskunst" geluisterd maar zij beleefden dit begrip op een geheel andere wijze. Voor hen geen door praktisch socialisme onmiddellijk bereikbaar gemaakte idealen, voor hen enkel "schemeringen", om een woord van Diepenbrock te gebruiken, in een ver verschiet – het was niet steeds duidelijk of dit in de toekomst dan wel in het verleden gezocht moest worden – aan welks horizon zij zich figuren in losse gewaden in de geest van Puvis de Chavannes' muurschilderingen droomden, wie het geluk om de ideale vereniging van kunst en samenleving als het ware uit de ogen straalde en in hun mystieke houdingen en gebaren gestalte had gekregen. Nu geen individualisten meer naast en tegenover gemeenschapsbelijders in hetzelfde tijdschrift maar twee richtingen naast elkaar die elk op hun wijze de idealen van Negentig tot uitdrukking brachten. In "De kroniek" waren deze twee richtingen, die der "artiest-socialisten" en die der "artiest-aristocraten", zoals ze tijdens de strijd genoemd zouden worden, aanwezig.'¹¹⁵

In enkele jaren tijds verschijnen van de auteurs C. S. Adama van Scheltema, Jan Veth, Henriëtte Roland Holst-van der Schalk, H. P. Berlage, J. de Jager, J. Kalf, A. van Collem en Labberton boeken of artikelenreeksen die tot titel hebben 'Kunstenaar en samenleving', 'Kunst en samenleving', 'Socialisme en literatuur', 'Schoonheid in samenleving', 'Het

doel der kunst', 'Godsdienst en socialisme', 'Tooneel en gemeenschap', 'Kunst aan het volk?', 'Kunst en wetenschap, en socialisme', of 'Literatuur en leven'.¹¹⁶ In 1894 werd de s.d.a.p. opgericht. Omstreeks 1897 traden Gorter en Henriette Roland Holst toe en weldra ook Israël Querido, Heijermans en de kunstnijveraars en beeldende kunstenaars Jan Eisenloeffel, Penaat, R. N. Roland Holst, Theo van Hoytema. P. L. Tak volgde in 1899.¹¹⁷

Maar de sprekendste onthulling van de tegenstelling, die bezig was in de literatuur te ontstaan, was de strijd van 1896 in de tweede jaargang van 'De kroniek'. 'De aanleiding tot het conflict lag in een uitlating van Marius Bauer in een der brieven die hij van uit Moskou waar hij als speciaal verslaggever de kroningsfeesten van de Tsaar bijwoonde, ter publicatie naar "De kroniek" stuurde. In zijn brief uit Moskou van 16 mei 1896 had hij geschreven: "Ik denk me hoe mooi Moskou geweest moet zijn in dien tijd, toen... drommen hovelingen, in jassen van allerlei kleuren en met juweelen bezette wapens in de gordels, zich verdrongen op de pleinen van het Kremlin, waar Iwan staande op de Roode Trap van zijn paleis een onheilsbode met zijn speer vastnagelde aan de roode treden. Ja dat was tóch wel barbaarsch, maar toch wat moet het ook mooi geweest zijn, en bij die tijden vergeleken is, dunkt mij, de tegenwoordige weelde maar kinderspel." De bijna kinderlijk-naïeve Bauer vroeg zich geen ogenblik af hoe deze taal zou klinken in de oren der Kroniek-lezers van wie toch een groot deel om socialisme riep. Maar hij maakte het in zijn volgende brief nog bonter. Toen riep hij als in extatische vervoering uit, nadat hij in de straten van Moskou de plechtige intocht van de Tsaar had bijgewoond: "Is er wel één vorst op aarde, die zoo veel praal ten toon kan stellen, en als je dan denkt aan al die weelde, die er nog is in die kerken en schatkamers en in de paleizen, als je je voorstelt hoe veel rijker 't nog zal zijn bij de kroning, krijg je dan niet een ge-

voel van dankbaarheid en eerbied? Ik tenminste heb gejuicht voor den man, die de wereld zoo'n schouwspel biedt!”

‘Niet de visie van Bauer lokte reactie uit – het hele debat is buiten hem om gevoerd, op geen enkele wijze is hij erin betrokken geworden – wel de toestanden in Rusland die Bauer beter dan wie ook raak kon beschrijven daar hij een buitengewoon goed opmerker was en van alles wat hij zag als het ware een gedetailleerde technische beschrijving gaf.’

‘Voor “De kroniek” van 8 maart 1896 had Bauer een politieke prent aan dat onderwerp gewijd. Deze in een vorig hoofdstuk reeds genoemde lithografie stelde “De kroning van den Czar” voor en droeg als onderschrift: “De deputatie uit Siberië op weg naar het feest”. In een wolk ziet men de Tsaarkroning als een schier hemelse plechtigheid vol schittering en praalvertoon, daaronder worden te midden der barre sneeuwsteppen van Siberië, eindeloze karavanen van uitgeputte bannelingen door schoppende en met karwatsen slaande bewakers voortgejaagd, terwijl roofvogels zich werpen op de lijken van hen die niet verder konden.’

Tak schrijft: ‘Helaas, achter de schitteringen van dit Moskouische prachtvertoon ligt al de ellende van een verwaarloosd volk, dat men nu nog met slagen regeert.’

‘Het debat, ingezet door Tak in het nummer van eenendertig mei, nam eerst in dat van negentien juli daaropvolgend een einde. Twintig artikelen werden eraan gewijd, dertien strijders waren erin betrokken. Na Tak kwamen achtereenvolgens aan het woord: A. Diepenbrock, Cornelia Huygens, Frederik van Eeden, J. D. Bierens de Haan, G. v. Tienhoven, De Vries Lam, Jan Veth, Jan Kalf, L. van Deyssel, J. de Gruyter, A. van Collem en Frank van der Goes. Ook Albert Verwey mengde zich in zijn “Tweemaandelijksch tijdschrift” in de strijd met het artikel “Volk en katholicisme” dat hij nadien nog eens in “Stille toernooien” liet verschijnen. Welke belangrijke plaats het geval voor hem innam in het literair en cultureel leven der laatste halve eeuw, bleek wel uit het feit, dat hij heel het verhaal van het debat in zijn literatuurcollege te Leiden had ingelast en het nog in 1931 aan zijn studenten

voordroeg. Echo's van het debat vernam men in het Amsterdamse studententijdschrift "Propria cures" van 12 februari 1898. In een artikel over "Kunst en socialisme" werd de strijd tussen "Diepenbrock en Tak c.s." in herinnering gebracht. Is. P. de Vooys wijdde in het Delftse studententijdschrift "In den nevel" een stuk aan "De strijd in 'De kroniek' over socialisme en nivelleeringsbeginselen" en betoogde daarbij dat dit debat slechts een voortzetting was van de strijd die reeds in "De nieuwe gids" gevoerd was geworden tussen de "artiest-socialisten" en de "artiest-aristocraten". De stukken van Van Deyssel, Van der Goes en Van Eeden over kunst en socialisme hadden het probleem reeds aangesneden. C. S. Adama van Scheltema memoreerde het in "De grondslagen eener nieuwe poëzie", een werk dat als ondertitel droeg: "Proeve tot een maatschappelijke kunstleer tegenover het naturalisme en anarchisme, de tachtigers en hun decadenten".¹¹⁸

Diepenbrock kwam met vuur voor het aspect van de mystiek op in 'De repliek op Tak's artikel "Kroning"'. 'Zijn hartstocht deed hem uitroepen: "Mij ware liever als een gek opgesloten, dan met u omtrent deze zaken van gelijke mening geacht te worden."' 'Hoewel Diepenbrock zich herhaaldelijk erop beroept dat hij met zijn visie sociale begrippen niet uitsluit, maar alleen tegen het materialisme en de nivellering te velde trekt, toch spreekt uit heel zijn betoog het heimwee naar een mystieke gemeenschap die hij evenals zijn geestverwanten in de Middeleeuwen meende te moeten zoeken. De stijl van zijn stuk is een prachtig voorbeeld van de sfeer die de generatie van Negentig om zich heen heeft geschapen.'¹¹⁹ In het ix^e hoofdstuk 'Mystiek contra socialisme' van het boek van Thys kan men het gehele verdere verloop van deze discussie samengevat vinden.

De opkomende romantiek uitte zich evenzeer in de heroïsche maar litterair niet geheel geslaagde dogmatische pogingen van Gorter, uit het estheticisme te komen, als bijvoorbeeld in het sociale sentimentalisme van John Galsworthy, zo scherp ontleend door George Orwell in 'The road to Wigan Pier' (Londen 1937, herdruk New York 1961) p. 135.

Wat het katholieke *réveil* betreft, een keerpunt van duidelijk en beslissend Europees belang is de bekering van de naturalist Huysmans. Na zuiver naturalistische romans geschreven te hebben als 'Marthe' (1876), 'Les sœurs Vatar' (1879) en 'En ménage' (1881) begint hij, – maar op een speelser en lichter wijze, – de 'écriture artiste' van de Goncourts toe te passen. Als prototype van de decadente immoralist creëert hij dan in 1884 de hoofdfiguur Des Esseintes in het boek (– een roman is het nauwelijks te noemen –) 'A rebours'. Dit werk heeft een grote invloed op de neo-romantische, symbolistische literatuur van het tijdvak gehad. Het is het 'poisonous book' uit Oscar Wilde's 'Picture of Dorian Gray', en Stéphane Mallarmé dicht zijn 'Prose pour Des Esseintes'. Gelijk bij Verlaine, ziet men in Huysmans hoe de geestelijke en de daarmee gepaard gaande litteraire omkeer dier dagen zich kon vertonen in de loop van het leven van één enkel mens. Zich allengs richtende op de mystiek, bewaarde Huysmans in zijn taal de realistische vormgeving uit zijn naturalistische aanvangstijd. Ook bij Huysmans ontstond de neo-romantische mystiek, blijkens zijn voortdurend ongezoeten gefoeter op alles en nog wat – de samenleving, het tijdsgevoel, de stad, de vrouw, de natuur, de litteraire, maar ook de clericale en de progressieve kringen, kortom het hele leven – uit de haat voor en de vlucht uit de werkelijkheid. Een *taedium vitae* zoals ascetisch-protestants tot uiting komt in het bekende Gezang 43:

Hier beneden is het niet.

Nieuw aan Huysmans was niet zijn stijl, die zich zelden uit de overladenheid van details, de opeenstapeling van bizarre en precieuze woorden, en uit het typische esthetisme, dat de komende negentiger jaren zou kenmerken, kon losmaken. Nieuw in 'A rebours' was de inhoud: – een vlucht uit zijn tijd, een walging van de burgerlijke conflicten van een wereld

zonder ideaal, een wereld vol kritiek, twijfel, ontkenning en positivistische zelfgenoegzaamheid: – een naturalistische wereld! Die vlucht uit zijn tijd zou in zijn latere, niet meer zo genotzuchtig-esthetisch-eclectische boeken vooral een vlucht naar de katholieke middeleeuwen worden. De kern van hetgeen zijn toekomstige bekering, die zich omstreeks 1893 zal voltrekken, al aankondigt, is te bespeuren in de slotalinea van 'A rebours': 'Ah! le courage me fait défaut et le cœur me lève! – Seigneur, prenez pitié du chrétien qui doute, de l'incrédule qui voudrait croire, du forçat de la vie qui s'embarque seul, dans la nuit, sous un firmament que n'éclairent plus les consolants fanaux du vieil espoir!'

De stijl van Huysmans moge in zijn manier niet nieuw zijn geweest, in de toepassing van die manier heeft hij ertoe bijgedragen, een nieuw literair tijdperk in te luiden. Hij inspireert zich op het decadente Latijn.¹²⁰ 'Comme Flaubert avec la phrase, Huysmans lutte avec le mot. Il vise à l'épithète déroutante.'¹²¹

Valéry zegt: 'Le point important est celui-ci. Huysmans a préparé, sans s'en douter, la transmutation du Naturalisme en Symbolisme, conséquence fatale d'un travail de style poussé à l'extrême, d'une sorte de majoration systématique de l'expression. On arrive fatalement, lorsqu'on cherche avec obstination à rendre le réel, à abuser des valeurs et des contrastes de mots. La rhétorique ultra-pittoresque, l'épithète de plus en plus forte et lointaine, les images de plus en plus denses et de plus en plus particulières, tout ceci finit par transformer la vérité follement poursuivie et lui substitue l'excitation poétique... Je veux dire que l'éclat et le jeu même du langage deviennent le principal intérêt des œuvres aux dépens des choses représentées... Il n'y a pas loin de ce mode d'écrire à celui qu'avait conçu Mallarmé... Huysmans a peut-être eu plus d'influence qu'aucun autre écrivain de son école.'¹²²

In 'Là-bas' (1891) beschrijft Huysmans de zwarte mis en andere satanische praktijken, die men, in die tot een kinderlijk occultisme neigende tijd zeer au sérieux nam, getuige ook

een auteur als ('Sar') Joséphin Péladan.¹²³ In Huysmans' 'En route' (1895) en 'La cathédrale' (1898) – ik noem zijn boeken onvolledig – is veel van de geschiedenis van zijn eigen bekering te vinden.

Een enorme invloed voor het katholieke réveil in de literatuur heeft ook gehad het in 1892 verschenen werk 'Le latin mystique' van Remy de Gourmont, een meesterlijke studie van de middeleeuwse, na-klassieke kerklatingse poëzie. De voorrede van Huysmans begint met de woorden: 'Il paraît que la jeunesse littéraire devient mystique.'¹²⁴ Huizinga, Jolles en Jan Kalf getuigen, hoezeer dit boek van waarde is geweest voor hun ontwikkeling¹²⁵, en reeds in december 1892 wijdt Alphons Diepenbroek er een geestdriftig opstel aan.

30

De uitersten van twijfel, artificiëleheid, decadentie, ontkenning en morbiditeit, die in de hierboven geciteerde slotalinea van Huysmans' 'A rebours' culminereren, verraden een heimwee naar religieuze gebondenheid, dat reeds heenwijst naar de latere bekering van deze schrijver en naar het katholieke réveil in het algemeen. Vijf jaar later, in 1889, verschijnt een ander boek, eveneens van baanbrekende betekenis voor het tijdvak, eveneens een nieuwe gebondenheid aankondigend in het collectieve, zoals dit nieuwe romantische gevoel zich in de herleving van de katholieke moraal zou uiten. In 1863 had Taine nog in zijn 'Histoire de la littérature anglaise' geschreven, dat de roman een opeenstapeling van ervaringen is, waarbij men geen onderscheid heeft te maken tussen goede en slechte; deugd en ondeugd zijn produkten, precies zoals vitriool en suiker dat zijn.¹²⁶ Maar de in 1889 verschijnende roman 'Le disciple' van Paul Bourget, – een van de eerste zogenaamde probleemromans van de nieuwe periode –, gaf de neo-romantische reactie tegen een dergelijke realistisch-naturalistische opvatting. Hij stelde het probleem van de verantwoordelijkheid van de schrijver. De verantwoordelijk-

heid zonder welke (naar in de tijd waarin wij dit boek schrijven steeds duidelijker blijkt) alle innerlijk leven escapisme wordt.¹²⁷ De beroemde filosoof en vrijdenker Adrien Sixte ('pratiquant la bonté sans y croire') heeft tot begaafdste en meest geliefde leerling Robert Greslou. Hij schrijft zijn 'Théorie des passions' en de gevoelsgewoonte die daaruit volgt, en die uit een soort depersonalisatie bestaat welke afziet van moraal en afstand neemt tot het eigen gemoedsleven, uitgedrukt in de term 'se sentir sentir', leidt tot de morele ondergang van deze leerling.¹²⁸

Ik heb er reeds op gewezen, dat letterkundige stromingen in ons land later dan in het buitenland zich voordoen, maar dan ook naar eigen nationale aard gewijzigd plegen te worden. Zo publiceerde, in 1904, de tweeëntwintigjarige Amsterdamse onderwijzer Jacob Israël de Haan de roman 'Pijpelijntjes'. Hij stuurde hem aan Lodewijk van Deyssel, waarop zich een briefwisseling tussen deze twee auteurs ontspon, in de loop waarvan Van Deyssel in strijd met de theorieën van 'De nieuwe gids' en in overeenstemming met wat gaande was in het buitenland, aan De Haan schrijft:

'Voor mij zijt gij een zeldzaam en goed kunstenaar. Evenwel heeft in de latere jaren mijn eigen begrip van wat een letterkundig boek behoort te zijn zich eenigszins gewijzigd of aangevuld. Zoo vernam ik onlangs, dat mijn roman "De kleine republiek" zich in de bibliotheek eener H.B.S. bevond en moest dit nadrukkelijk afkeuren.

Langs die lijn doordenkend komt men er toe de publicatie van een boek ook als daad in de samenleving te beschouwen, en het dus in een publicatie minder goed te achten indien zij bevordert levenswijzen die men meent, dat niet bevorderd moeten worden.

De uitgave van een boek als het uwe nu, bevordert gevoeligen en gedragingen zoo als die, welke er met zooveel talent in zijn beschreven.'¹²⁹

Het waanzinnig opgevoerde, tot uiterste vereenzaming uitgeholde individualisme was de golftop, die door haar stuwkracht over eigen hoogtepunt heengedreven, in een laatste,

verblindend wit schuimende pracht omkantelde, en zich in de algemene zee vernietigend bedolf. In de branding van het geestesleven was een tegenstroom doorgebroken, die, hoe ook, weer naar het collectieve ging.

'Het ivoren aapje' van Herman Teirlinck, – een roman van 1908, spelend in het Brusselse society-leven dier dagen –, heeft onder zijn personages enige sleutelfiguren. Een daarvan is Lieven Lazare, met wie de katholieke romancier en felle pamflettist Léon Bloy is bedoeld, over wie hier naar aanleiding van Arij Prins is geschreven. Een andere sleutelfiguur is Pastoor Doening, die voor Hugo Verriest staat. Evenals 'Le disciple' eindigt dit boek met een dodenwake. Mevrouw Vere Verlat is van verdriet gestorven als gevolg van het optreden van een demonische figuur, 'een duistere macht', zoals de schrijver hem noemt, van grote invloed op de mondaine kringen van het Brussel dier dagen. En het is voor die tijd van opkomende neo-romantiek typerend, dat men in de literatuur weer telkens dat geloof in het demonische, diabolische¹³⁰, satanische vindt, in de macht van het kwade; men denke maar aan 'Là-bas' van Huysmans en aan de werken van Sar Péladan. Pastoor Doening heeft onbewust Mevrouw Verlat altijd liefgehad, doordat hij in haar iets van een gestorven vriendinnetje uit zijn kinderjaren, Reinildeken, terugvond. En iets van de lotsgebonden noodzakelijkheid en wetmatigheid van al dat leed beseft hij bij haar dood; – een gevoel dat, recht ingaande tegen het psychologisch realisme van de roman, iets van het nieuw-verworven romantisch eenheidsbesef in de literatuur verbeeldt.¹³¹

Verouderd, maar toch zeer interessant als een van de tijdsdocumenten die het eerst een algemeen en overzichtelijk beeld van de veranderende geestesgesteldheid trachtten te geven, is het in de Bibliothèque Alcan in 1891 verschenen werk van Frédéric Paulhan: 'Le nouveau mysticisme'.

Het valt buiten de opzet van deze studie, een overzicht te geven van wat het neo- of cultuurkatholicisme is geweest. Ik doe hier alleen maar enkele vluchtige grepen, omdat deze beweging litterair een essentieel element geweest is in de neo-romantische beweging in Europa.

In maart 1866 vraagt Flaubert, schrijvende aan zijn roman 'L'éducation sentimentale', als documentatie voor zijn boek, in een brief aan Sainte-Beuve, inlichtingen over: de neo-katholieke beweging van 1840.¹³² Wat hij bedoelde was uiteraard iets anders dan wat in later tijd met deze term is bedoeld: in 1840 deed zich de neo-katholieke beweging voor, waarvan Lamennais en Montalembert de leidende figuren waren. Het was een rationalistisch en liberalistisch katholicisme, geporteerd vóór democratie, vóór scheiding van Kerk en Staat, en tégen het dogma der onfeilbaarheid.

In zekere zin was het dus juist tegenovergesteld aan de katholieke vernieuwing die zich in de litteratuur van de tweede helft der eeuw voordeed als een tegenstroming tegen het realisme en naturalisme. Ik heb er herhaaldelijk op gewezen, dat realisme rationalistisch is en romantiek in zekere zin uitgaat van of neigt naar het irrationele. Zo was dit neo-katholicisme in zekere zin een reactie tegen de onder minister Combes doorgevoerde wetten op de scheiding van Kerk en Staat, die met veel ruw of onrechtvaardig toegepaste onteigeningen van kerkelijke goederen ontevredenheid wekten. Tegelijk begon een thomistische beweging, en in de letteren was de religieuze reactie duidelijk zichtbaar. Een nieuwe, niet meer rationalistische maar katholieke litteraire kritiek kreeg invloed met figuren als Brunetière en later de abbé Henri Bremond. Een romancier als Maurice Barrès, in zijn werk diep doortrokken van de religieuze traditie en de nationale traditie, vertegenwoordigde tegelijk ook een nationalistische reactie en kwam dan ook al spoedig in de politiek. Hij werd kamerlid. Zijn prachtig proza zal stylistisch zijn waarde behouden, ook voor andersdenkenden, al irriteert het psycholo-

gisch, bij alle ironie, door zelfgenoegzame zwaarwichtigheid. In ander verband heb ik reeds de naam genoemd van de zeer oorspronkelijke en invloedrijke katholieke dichter Francis Jammes, die op de zelfde wijze een element van smeltende overgevoeligheid in de moderne Franse poëzie had gebracht, als Charles-Louis Philippe, – maar dan met daarbij een sociale bewogenheid –, het had gedaan voor de roman. Een van de allergrootsten was de boerenzoon Charles Péguy, wiens bekering veel opzien had gebaard. Péguy was het merkwaardig voorbeeld van een vurig strijdbaar katholiek, die tegelijk overtuigd socialist van de daad, en dreyfusard was. Hoe de affaire Dreyfus als een katalysator werkte die de nieuw-katholieke beweging verhaastte en versterkte; hoe Péguy, hoewel een fel strijder blijvend voor het rechtsherstel van Dreyfus, zich niettemin later van de eigenlijke, rationalistische dreyfusards, zoals zijn jeugdvriend Jean Jaurès afwendde, dit alles kan men lezen in de prachtige autobiografie 'Notre jeunesse'. Ook de meeste andere van de vijftien delen der 'Œuvres complètes' van Péguy¹³³ bevatten gedeelten die gaan over de affaire Dreyfus. Een recent uitstekend overzicht over die zaak geeft het zeer objectieve boek van de historicus Guy Chapman.¹³⁴

Een curieus verschijnsel dat zich ook nu nog vaak voordoet, en dat berust op de behoefte aan literatuurspreiding (en dus aan klassieke algemeen-verstaanbaarheid) van de progressief voelenden, is, dat dikwijls sociaal of politiek vooruitstrevenden esthetisch in de vormgeving zijn en conservatief of contrarevolutionnair in de literatuur; en dat omgekeerd de politiek behoudzuchtigen zeer vernieuwend en baanbrekend zijn in de letteren. Thibaudet¹³⁵ maakt de aardige opmerking, dat het gebied der objectieve waarheid, waarop, in de zaak Dreyfus, de intellectuelen van 1897 de overwinning hebben behaald, voor de ideeën en de geest van de literatuur

een slechter bodem is geweest dan het gebied van de organische, overgeërfde driftmatige waarheid van een Barrès.

Ik ben van mening dat men figuren als Maurice Barrès, Henri Bergson, en de bij Péguy uitgevende syndicalist Georges Sorel (1847-1922), – allen anti-rationalistische verdedigers van de ‘intuïtie’ –, als vóórafshaduwingen van het fascisme zou kunnen beschouwen.¹³⁶

Ik kom nu terug op Péguy. Hij is in zekere zin te vergelijken met Morris, die ik al genoemd heb, en die eveneens, om het ambacht in ere te herstellen, een eigen handpers had. Bij Péguy kwam daar nog een enigszins utopistisch collectivisme bij; hij had een soort van coöperatief uitgeverijtje, waarin hij zelf, dag en nacht bovenmenselijk zwoegend, aan zijn zet-machine werkte. De naam van deze uitgeverij was ‘Les cahiers de la quinzaine’, en de belangrijkste figuren van zijn tijd debuteerden hierin of werkten eraan mee: Ludovic Halévy, Georges Sorel, Julien Benda, Romain Rolland en vele anderen.

Maurice Barrès – vriend van Bourget – proclameert zijn leven lang, en ondanks alle evoluties zijn hele oeuvre door, het primaat van gevoeligheid, instinct, medelijden en lijden boven het intellect; hij is daardoor een voorganger van de nieuwe romantiek geworden, nog afgezien van zijn later, vurig nationalisme, zijn traditionalisme en zijn religiositeit.¹³⁷

Paul Claudel, met een wat zwaar, bijna lichamelijk gevoel voor de katholieke leerstelling, heeft met zijn theater en zijn lyriek invloed gehad door een geheel eigen vernieuwing van de vorm. Hij schrijft vrij geritmeerde, in lange, traag ademende perioden uitlopende versregels, die men ook ritmisch proza zou kunnen noemen, maar waarin de zware vurige en plechtige Claudeliaanse toon direct herkenbaar is: – buiten de klassieke traditie, hard en droog en onverteerbaar als oud zwart roggebrood, en van een epische grootheid en beeldenrijkdom.

Max Jacob, als jongere nog met de later optredende surrealistten bevriend, een tot het katholicisme overgegaan Joods

dichter, had een zeer oorspronkelijk talent. Hij werd in de laatste wereldoorlog door de Duitsers omgebracht.

De thomistische theoreticus Jacques Maritain, die nu nog hoogbejaard in Amerika leeft, eveneens een bekeerde Jood, is de belangrijkste theologische en filosofische apologet van de litteratoren van dit katholiek réveil.

33

In Nederland waren uit de oorspronkelijke kring van 'De nieuwe gids' rooms-katholiek Frans Erens, op wiens memoires 'Vervlogen jaren' ik al eerder gewezen heb, de leraar in de oude talen, componist en essayist Alphons Diepenbrock en de, eerst in 1905 eigenlijk tot de Kerk overgegangene schilder Jan Toorop. Van Deyssel, hoewel van roomsen huize, was al te jong van de geest en de beschouwingen van de Tachtigers doortrokken, om niet in reactie te komen tegen het geloof van zijn vader. Een merkwaardige mengeling van socialisme en katholiserende mystiek vertoonde de iets jongere André Jolles. In het meermalen genoemde proefschrift van dr. W. Thys kan men nalezen, welk een belangrijke medewerker hij, met zijn eveneens katholiek geworden vriend Jan Kalf, in 'De kroniek' van P. L. Tak is geweest. Later heeft hij ook aan het Vlaamse tijdschrift 'Van nu en straks' meegewerkt en aan 'De beweging' van Verwey.

Tot een jongere generatie hoort ook Pieter van der Meer, zich later noemende Van der Meer de Walcheren, die in 1906 bij Meindert Boogaardt te Rotterdam een bundel verhalen uitgaf onder de titel 'Het geheime', en nauwe relaties onderhield met zijn peetvader Léon Bloy, die, zoals we al gezien hebben ook contact met Arij Prins had, en onder de naam Lieven Lazare in 'Het ivoren aapje' en 'Johan Doxa' van Teirlinck te herkennen is. Van der Meer en zijn vrouw gingen later elk in een orde-klooster bij de Benedictijnen. Hij was een bekeerling van protestantsen huize, geboren in 1880. In 1909 ontmoette hij in Parijs, waar hij zich vestigde, onder

andere Charles Vildrac, Guillaume Apollinaire, Saint-Pol-Roux en Paul Fort; natuurlijk ook onze landgenoot Kees van Dongen. Hij ontmoet de groep waartoe de meeste symbolisten behoorden, schrijvers zowel als schilders en dichters, op de dinsdagavond-bijeenkomsten van het tijdschrift 'Vers et prose' in de Closerie des Lilas, de burcht van Paul Fort. In 1933 treedt hij in het genoemde Benedictijner klooster te Oosterhout, eerst tijdelijk, later, na de dood van zijn vrouw, voorgoed. Hij werd op hoge leeftijd priester en is een tijd lang sub-prior van zijn klooster geweest.¹³⁸

Een hang naar een mystiek godsbesef, zonder dat dit zeer nauw bij het katholicisme aansluit, vertoont de Belgische schrijver Maurice Maeterlinck (1862–1949), vernieuwer van de toneelschrijfkunst en een tijdlang wereldberoemd mode-filosoof. Behalve door zijn opzienbarend toneelwerk werd hij bekend door zijn beschouwelijk-mystische verhandelingen als 'Le trésor des humbles' (1896) en 'La sagesse et la destinée' (1898). Met deze salon-mystiek, in fraai esthetisch, op de wijze van Martin Buber geschreven, proza, zijn we wel ver afgeraakt van de fel-doorleefde, vurig-menselijke, uit bloed en tranen in armoede, eenzaamheid en miskenning geschreven werken van een Charles-Louis Philippe of een Charles Péguy.

34

Nadat we nu enigszins in vogelvlucht een blik hebben geslagen op het neo-katholicisme in Frankrijk en Nederland, moet ik wijzen op een curieuze Duitse figuur, Ludwig Derleth, die zeker van belang is geweest in de nieuwe katholieke literatuurstroming, meer als symptoom van wat in die dagen opkwam dan om de omvang van zijn invloed. Hij werd in 1870 in het westen van Duitsland geboren en stierf in 1948 in Italiaans-Zwitserland. Hij beleed een evangelisch-mystisch katholicisme, dat vaak op min of meer gespannen voet kwam met de Kerk, die hij toch nooit verliet. In zijn jeugd kwam hij in Parijs in aanraking met allerlei heel of half religieuze en

esoterische kringen, zoals die daar toen in opkomst of in bloei waren. Behalve met de theosofen kwam hij er in contact met de wonderlijke figuur, de romanschrijver Péladan.¹³⁹ Deze schreef boeken die een in die dagen niet ongebruikelijke vermenging van mystiek en erotiek vertoonden. Hij wilde de Rozenkruisers-beweging voortzetten en vernieuwen en tot de kerk terugbrengen; maar het was een uiterst verwarde man, typisch voor het toen in zwang rakend occultisme.¹⁴⁰

Van meer belang is, dat Derleth tijdens een deel van zijn Parijse periode de eveneens katholieke Stefan George bijna dagelijks ontmoette. Derleth is bij mijn weten de enige die als mens maar vooral ook door zijn werk grote invloed heeft gehad op de poëzie van Stefan George, met wie hij de neiging naar een absolutistisch geestelijk leiderschap gemeen had.¹⁴¹ In zijn autobiografie 'Mijn dagboek' schrijft Dom. Pieter van der Meer de Walcheren over zijn omgang met Ludwig Derleth.¹⁴² Vrijwel alle gegevens over Derleth kan men vinden in het dubbelnummer xxxvi-xxxvii van het tijdschrift 'Castrum Peregrini' (Amsterdam 1959).

Van deze internationale litterair-katholieke wending, – een aspect, dat moet men nooit vergeten, van de toen opkomende nieuwe romantiek –, is in Engeland de dichter Francis Thompson, een belangrijk exponent geweest. Hij was voorafgegaan door de vijftien jaar eerder geboren Gerald Manley Hopkins, die intussen het jaar vóór de jaren Negentig reeds was overleden en wiens poëzie eerst posthuum (1918) werd gebundeld. Hoewel ook technisch zeer innoverend, had zij daardoor in de ontwikkeling van het decennium slechts indirecte invloed. Thompson was een van de duidelijkste symptomen van een mystieke opleving in de Engelse letteren.¹⁴³ In 1859 als dokterszoon geboren, – zijn ouders waren katholieke bekeerlingen –, bezocht hij eerst een seminarium om tot priester te worden opgeleid, maar ging op zijn zeventiende jaar medicijnen studeren in Manchester. Na zes jaar gaf hij ook deze studie op. Hij las Aeschylus, William Blake en Thomas de Quincey, en probeerde tevergeefs, op allerlei wijzen, zijn brood te verdienen. Op zesentwintigjarige leeftijd

vertrekt hij te voet van Preston naar London. Daar leeft hij drie jaar onbekend, in honger en armoede. Hij verzeilt in allerlei ongeregelde baantjes, is onder andere schoenmakers-knecht, maar krijgt in 1880 twee gedichten en een essay geplaatst in een tijdschrift, en dit wordt een keerpunt in zijn leven. De tijdschriftredacteur, Wilfrid Meynell, ontdekt zijn bijzondere begaafdheid en wordt zijn vriend. Maar in zijn sociaal-economische situatie kon dit niet meer veel verbetering brengen. Hij was zo arm, dat hij geen schrijfmateriaal kon bekostigen en een tijdlang zijn werk schreef in een paar halfvolle kasboeken van de schoenmaker bij wie hij in dienst was. Tijdschriftredacteurs die hem wilden helpen, hadden de grootste moeite, hem opgedragen bijdragen uit zijn handen te krijgen. Jarenlang was hij verslaafd aan opium, wat zijn maatschappelijke wilskracht verlamde en hem tragisch onverschillig maakte voor zijn eigen levensomstandigheden. De periodes in ziekenhuizen doorgebracht, waren lichtpunten, zoals ze het waren voor die andere zwervende bohémien, Paul Verlaine. Het ontbrak hem in de latere jaren niet aan goede vrienden, maar hij was niet te helpen. Opium, gebrek en ondervoeding ondermijnden zijn gezondheid. Het was niets dan een veel voorkomend verschijnsel in dit decadente fin-de-siècle, dat een zó fijn en fijngevoelig dichter, zó rijk aan innerlijke visie, vrijwillig de ontreddering van een zó hard lot koos. '(...) his sordid experiences were not sought for their own sake and left him unsoiled,' zegt Burdett van hem. Hij stierf in 1907, ruim zevenenvertig jaar oud.

Francis Thompson heeft drie verzenbundels gepubliceerd: 'Poems' (1893), 'Sister songs' (1895) en 'New poems' (1897). Een van zijn opmerkelijkste werken is het lange gedicht 'The hound of Heaven,' dat als afzonderlijke plaquette is verschenen. Everard Meynell, de broer van de redacteur Wilfrid Meynell, schreef een 'Life of Francis Thompson'.

De taal van Thompson, aangepast aan zijn behoefte aan het weergeven van mystieke toestanden, is verwant aan het latiniserende Engels van zijn geliefde zeventiende-eeuwse schrij-

vers¹⁴⁴, zoals ook de stijl van de door hem bewonderde De Quincey niet vrij is van latinismen.

Veel invloed op de nieuwe katholieke auteurs heeft ook gehad de in 1845 tot het katholicisme bekeerde anglicaanse theoloog John Henry Newman, die van 1801–1890 leefde en in 1879 kardinaal werd. James Joyce hoort tot degenen die zijn proza bewonderden. Joyce's eigen roman uit 1916 'A portrait of the author as a young man' is sterk uit een katholieke gevoels-sfeer geschreven. In 'Le phantôme' van Remy de Gourmont, in 1893 verschenen, vindt men een, – misschien voor die tijd typische –, eigenaardige combinatie van erotische gepre-occupeerdheid met aan de katholieke liturgie ontleende motieven.

Wonderlijkerwijs zijn al deze toenmalige katholieke schrijvers tot op zekere hoogte tegelijkertijd realistische skeptici en mystiek-gerichten. Misschien moet men hen daarom als overgangfiguren beschouwen. (Hiermee vergelijkbaar is het geval Dostojewski, bij wie een geniale psychologie, die dus een sterk veristische neiging veronderstelt, geheel doortrokken is van een alles overheersend mysticisme).

35

Na in het kort gehandeld te hebben over het nieuwe socialisme en over het nieuwe katholicisme in de literatuur van de laatste decennia der vorige eeuw moet ik nu op een derde aspect wijzen. Want die twee waren niet de enige en zelfs niet de belangrijkste neo-romantische gevoelsvernieuwingen van die literatuur, vernieuwingen die hun hoogste bloei vonden in de 'gay nineties', en zich voortzetten en uitklonken tot 1910 en in zeker opzicht zelfs wel tot de eerste wereldoorlog, toen, litterair gesproken, deze periode – en met haar de negentiende eeuw – veel duidelijker tot haar einde kwam dan in 1900.

Ten minste evenveel als uit een nieuw socialisme en een nieuw katholicisme, en nauw daarmee verbonden, heeft de op-

komst van de neo-romantiek bestaan uit een stroming –, het symbolisme –, die, uit de groep der zogenaamde decadenten en ‘poètes maudits’ voortgekomen, in Frankrijk het duidelijkst begon, maar al aanstonds bleek een internationaal karakter te hebben.

Technisch was het uitgangspunt, althans in de tijd van ontstaan, de impressionistische werkwijze, die er immers op uit is, het duidelijk uitgesprokene te vervangen door het aanduidende.¹⁴⁵ De uiterste uitbreiding van de woordenschat ten dienste van een klassieke, rationele, waarheidslievende en volledige uitbeelding laat de geest tenslotte verzadigd, vermoeid, teleurgesteld en onbevredigd achter. Deze aan de realiteit dienstbaar gemaakte taal werd nu gericht op de ‘écriture artiste’, een kunstzinnig spel, zoals we het voor het proza bij de gebroeders De Goncourt hebben gezien en waarvan ik aanstonds de parallel in de poëzie zal tonen. Deze afval van de taal van het klassiek rationele heeft als medevervalsing het zoeken van de droom. Oproepen en suggereren komt in de plaats van beschrijven. Beschouwelijkheid treedt in de plaats van aanschouwing, de blik richt zich naar binnen, het wordt een zien zonder kijken. Gevoel verdringt de waarneming, interpretatie de weergave. Na een toppunt van visueelheid, – na de sonnetten van José-Maria de Hérédia, of Gorters ‘Mei’, ontstaat als het ware een dichten met gesloten ogen. Dit proces komt bij voorbeeld tot uitdrukking in een liedje¹⁴⁶ van Karel van de Woestijne, waarvan de beginregels van de eerste twee strofen luiden:

*Sluit uwe oogen op het licht:
dieper zal het branden...*

en:

*Keer uw zinnen van den dag:
langer zal hij duren...*

Men vindt dezelfde idee in dit versje van Jean Giraudoux¹⁴⁷:

*Qu'as-tu vu dans ton exil?
 Disait à Spencer sa femme,
 A Rome, à Vienne, à Pergame,
 A Calcutta? Rien! ... fit il.
 Veux-tu découvrir le monde?
 Ferme tes yeux, Rosemonde.*

36

Als een overzichtelijk voorbeeld van de overgang van werkelijkheidszin naar droomzucht kan men de ontwikkeling in één dichterleven volgen: bij Paul Verlaine. Hij werd in 1844 geboren. Charles Maurras onderscheidt vier periodes in zijn leven. In die van 1864–1867 (dat is onder meer die van de ‘Poèmes saturniens’), staat hij nog dicht bij het realistisch esthetisme van Leconte de Lisle en Gautier: hij heeft dezelfde marmeren onbewogenheid.¹⁴⁸ Hij is geheel Parnassien; hij werkt in 1866 mee aan het eerste deel van de bloemlezing ‘Le Parnasse contemporain’ van Alphonse Lemerre, met onder andere Léon Dierx en José-María de Hérédia.¹⁴⁹ In de tweede periode, 1867–1871¹⁵⁰, met hoogtepunten als ‘La bonne chanson’ en ‘Les fêtes galantes’ is het gevoel al innerlijker en genuanceerder. Het ritme wordt levendiger en excentriker; taal en zinsbouw worden minder vast en streng, ze worden impressionistischer. Daarin openbaart zich dus de door mij reeds genoemde vergelijkbaarheid met het proces, dat zich voordeed in het impressionistisch proza, – de ‘écriture artiste’ – van Edmond en Jules de Goncourt, en later bijvoorbeeld Huysmans.

Men moet niet denken, dat deze vrijwording en vernieuwing door het publiek of de officiële kritiek werden gewaardeerd. De veranderende en veranderde Verlaine werd aanvankelijk maar in zeer kleine kring bewonderd. Hij werd eerst na 1880 als het ware herontdekt door de groep dichters die zichzelf (met instemming van Verlaine) ‘décadents’ noemde. Een discriminatie dus die door de betrokkenen als ere naam werd

opgenomen, te vergelijken met de scheld- en erenaam 'geuzen'. Dit 'décadent' was op te vatten naar analogie van de laat-Latijnse letterkunde in tegenstelling tot de klassiek-Ciceroniaanse. Tot deze groep behoorde onder andere Laurent Tailhade. Een van de symbolistische tijdschriften uit de eerste tijd heette 'Le décadent'.

De ontwikkeling via een impressionistische taalverfijning wordt dan bij Verlaine bespoedigd en versterkt in de periode 1870–1874, – de derde periode –¹⁵¹, waarin zich de invloed van Arthur Rimbaud doet gelden. Over hem zegt Verlaine zelf¹⁵²: 'Rimbaud travailla... dans le naïf, le très, et l'exprès trop simple, n'usant plus que d'assonnances, de mots vagues, de phrases enfantines ou populaires. Il accomplit ainsi des prodiges de ténuité, de flou vrai, de charmant presque inappréciable, à force d'être grêle et fluët.' Aldus Verlaine, die zich niet bewust is, dat hij hiermee tevens formuleert, hoe sterk zijn eigen onvolprezen 'Romances sans paroles' door deze eigenschappen van Rimbaud zijn geïnfluenceerd. Kleine vluchtige gevoelsschakeringen worden in hun ziekelijke sensibele onnavolgbaar vastgehouden, als het ware overgebracht in strelende verkleinwoorden en vervluchtigende omtrekken.¹⁵³ Er is een vergelijking mogelijk met het decadente laat-Latijn uit de tijd van Hadrianus. Het gebruik van latinismen en archaïsmen zal men later in nog sterkere mate terugvinden bij de zogenaamde romaanse school, van welke Jean Moréas het middelpunt zou worden. Zeer kinderlijk en vooral zeer vrouwelijk wordt deze in haar geraffineerd technisch kunnen oververfijnde en ongeëvenaarde poëzie; – vrouwelijk en kinderlijk van gevoel zózeer, dat Verlaine in het bekende gedicht aan zijn jonge vrouw schrijft:

*Soyons deux enfants, soyons deux jeunes filles*¹⁵⁴.

Even typerend als Verlaines vernieuwing van taal- en poëzietechniek zal worden voor de symbolistische stroming, even typerend is in zekere zin zijn bekering tot het katholicisme, in de vierde periode, van 1874–1890, met onder andere de

bundels 'Sagesse', 'Jadis en Naguère' en 'Parallèlement'¹⁵⁵. Uiterst belangrijk voor de kennis van de esthetica van Verlaine en van het symbolisme in het algemeen is, in 'Jadis et Naguère', het bekende gedicht 'Art poétique':

*De la musique avant toutes choses,
Et pour cela préfère l'impair,*
enzovoort

Kenschetsend voor het woordgebruik in de symbolistische poëzie is ook de opmerking van een van haar zuiverste dichters, Henri de Régnier, dat in haar de woordbetekenis veranderbaar en betrekkelijk is en voortdurend in een andere betekenis overgaand; bovendien slechts geldig voor de dichter zelf.¹⁵⁶ Over Verlaines prosodie vinden wij waardevolle opmerkingen bij Harold Nicolson¹⁵⁷: 'Even in Italian, even in Spanish the tonic accent is not without its importance. In French, however, the stress of the spoken word is almost entirely absent, and their verse is for this reason obliged to fall back upon balance and rhyme. In other words, the rhythm of verse is attained not by the ebb and sway of the spoken language, but by the artificial orchestration of prosody. It is merely the intrinsic beauty of the French language which has prevented this system from becoming gravely defective: it had not, however, until Verlaine's arrival, prevented it from becoming monotonous. There is a further, and a somewhat curious, circumstance which explains the wide gap which exists between French poetic diction and the spoken language. In old French the "e muet" was, as in Chaucerian English, accorded a definite syllabic pronunciation, and the ancient French metres, as the Chaucerian stanza, were constructed accordingly. Quite early, however, the final and unaccented "e-sounds" in French became aphonous, but the metrical convention was not modified concurrently with this development. There thus resulted inevitably a basic divergence between the pronunciation of prose and verse, a divergence which goes far to explain the

apparent artificiality of French poetic diction, and the elaborate expedients by which their stanzas are made to scan. As a result the technique of most French verse has become so elaborate that it has to be learnt before it can be apprehended. This is not the case with Verlaine, who violated the technique of French prosody in his desire to express the music of the French language...'

Evenals zijn schizofrene jongere vriend Arthur Rimbaud heeft Paul Verlaine de naar vorm en geest meest vernieuwende en oorspronkelijke poëzie van zijn tijd in Frankrijk geschreven. De vraag, waarom een geniaal dichter zoiets kan, is hier niet aan de orde: zij betreft het creatieve proces. Maar de vraag, waarom juist deze man, juist op dat ogenblik van de ontwikkeling, juist zo, op precies die manier en niet anders, dit tot stand kon brengen, – dat is een vraag die de litteratuurhistoricus moet trachten te beantwoorden. De aangehaalde werken van François Porché en Nicolson kunnen daarbij hulpmiddelen van waarde zijn.

37

Dat Verlaine de vader van het symbolisme is geweest ziet men bij hem vers-technisch in een bevrijding van de poëtische taal uit de realistische duidelijkheid, uit de overmaat aan visuele plastiek, uit de klassieke kluisters van metrum en zinsbouw der Parnassiens. Maar geestelijk betekende het intimiteit en suggestie. Dit houdt dus in: een naar-binnen-gekeerd gevoel voor nuances en overgangen, en een voorkeur voor aanduiden, voor ongezegd-laten, boven uitspreken. Théophile Gautier had eens gezegd: 'l'inexprimable n'existe pas'¹⁵⁸; de symbolisten gingen uit van het tegendeel.¹⁵⁹

Nog dieper gaand dan de vernieuwingen door Verlaine te weeg gebracht, is de radicale dichterlijke omwenteling van Arthur Rimbaud geweest. De invloed van deze laatste, veel moeilijker toegankelijke dichter op het ontstaan en het be-

loop van de symbolistische en vooral ook de daarop volgende ontwikkeling is langzamer en later gekomen, maar is misschien op zijn minst even groot geweest als die van Verlaine. Het zou evenwel te ver voeren, hier bij de figuur en het werk van Rimbaud stil te staan. Ik wil mij ertoe beperken, te verwijzen naar het onovertroffen standaardwerk, de dissertatie waarmee voor lange tijd over deze dichter het laatste woord is gezegd: Ernst Verbeek: 'Arthur Rimbaud, een pathografie' (Amsterdam 1959).

Hierboven werd gezegd, dat de symbolisten trachtten, het onuitsprekelijke uit te drukken. Bij de naam symbolisme denkt men onwillekeurig in de eerste plaats aan symbolische voorstellingen. Wij zullen in het verdere zien, dat de beweging zich ook buiten de wereld van het eigenlijke symbool uitstreckte. Voorlopig vond men het begrip symbool vooral in de decoratief monumentale schilderkunst, die ten dele met de litteraire beweging verwant was. De neiging tot symboliek in de voorstellingen zelf vindt men in bepaalde werken van Jan Toorop (1858-1928); van Der Kinderen (1859-1925), die bij de middeleeuwse traditie aansloot en onder andere de in 1896 in een opstel door Diepenbrock zo geprezen muurschilderingen voor het stadhuis te 's Hertogenbosch maakte; van Thorn Prikker (1868-1932), R. N. Roland Holst (1868-1938) en Willem van Konijnenburg (1868-1943); in Frankrijk Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898). Niet onaardig tracht Guido K. Brand¹⁶⁰ het streven van het symbolisme te formuleren: 'Wie kommt etwas ausser mir in mich hinein? Ich sehe eine Farbe, einen Menschen, ich habe Bezeichnungen dafür, aber damit sind das Sein und das Dasein nicht erschöpft. Es muss irgend etwas vorhanden sein, das es möglich macht, dass ich es nicht nur erkenne, sondern auch seinen Sinn, seine Bedeutung verstehe. Die Fortsetzung dieser gedanklichen Überlegung ist die Aufhebung der Realität als nackte Tatsache und ihre Übertragung in eine neue Welt, die symbolisch das Erkennen ermöglicht. Gegenüber dem Naturalismus und Impressionismus bedeutet der Symbolismus einen schöpferischen Akt

über die blosse Darstellung hinaus zur Sinndarstellung eines Geschehens. Damit ist die Rückkehr in die Übersinnlichkeit, in das Unbegreifliche, Mystische und Heilige begründet, die Einbeziehung des Glaubens. Denken, Geist, Vernunft können allein das Naturgeschehen nicht mehr erklären. Es ist wieder etwas da, das aus der Tiefe der Seele heraufkommt und sich mit den Dingen in einer Sprache unterhält, die die Geheimnisse der Beziehungen offenbart.' – Het komt er hier dus op neer, niet dat men voor zijn innerlijk leven symbolen zoekt in de wereld, maar dat de wereld vaak symbool van het innerlijk leven wordt. Historisch sluit deze geestesgesteldheid enigszins aan bij het impressionisme, dat reeds verklaard had: 'un paysage est un état d'âme', –: een landschap is een stemming.

38

De naam symbolisme voor de richting van een groep stamt niet van Verlaine, maar van Jean Moréas. Deze Franse dichter was van huis uit een Griek. Hij heette Giannès Papadimantopoulos en werd in 1856 te Athene geboren. In 1879, dus op zijn tweeëntwintigste jaar, vestigde hij zich definitief te Parijs. Hij schreef in de aanvang als een klassiek Parnassien, in de trant van Gautier, De Hérédia en Leconte de Lisle. Daarna echter kwam de omkeer.

In die dagen speelde in Parijs het litteraire leven zich voornamelijk af in café's. Het is daar, dat de litteraire discussies, theorieën en kritieken tot stand kwamen, de beginselverklaringen werden opgesteld, een groot deel van het werk zelf ontstond en over het levenslot van dichters en schrijvers werd beslist. Het was ook het milieu van Moréas. 'Au café, ancienne agora du Grec (...), Moréas a vécu toute sa vie littéraire. On pouvait le voir de deux heures de l'après-midi à deux heures du matin au Napolitain et au Vachette, où il avait sa banquette réservée. Il fréquentait aussi le Soufflet, le café François I^{er} (boulevard Saint-Michel) où allait Ver-

laine, le café Voltaire (tout les lundis soirs), le Steinbach après minuit, la Côte d'Or, le café Cardinal, la Closerie des Lilas (1902, 1903) où trônait Paul Fort, le café de l'Avenir où fut fondée l'école romane, etc. Moréas ne pouvait rester seul. Il rentrait souvent vers les cinq heures du matin dans une voiture de maraîcher ou prenait le premier omnibus à moins qu'une escorte fidèle ne lui fit cortège jusqu'à la porte d'Orléans. Son allure militaire et martiale le protégeait des apaches.'

Zie hem het café binnengaan: 'Déféréments, tous, nous lui offrons la place la meilleure. Alors Jean Moréas s'asseyait, lissait à nouveau ses moustaches, levait le bras pour faire descendre ses manchettes, fixait son monocle, et comme si tout à coup il découvrait la tristesse du décor banal de ce café où il venait depuis trente ans, il laissait tomber: "Ce café est sinistre. Je n'irai plus au café." Il disait cela chaque soir, entre six et sept et après huit heures. Souvent, il refusait de s'asseoir, il allait dans un autre café, pour revenir au premier et le quitter encore. A ces heures-là, un démon intérieur ridait son front et mordait son âme...'.¹⁶¹

Na Moréas' eerste bundel, 'Les syrtes', verandert zijn Parnassiaanse manier. Hij begint het elf-syllabige vers te schrijven, waarmee Rimbaud is begonnen, dat door Marceline Desbordes-Valmore van Rimbaud is overgenomen, door Verlaine van Marceline Desbordes-Valmore en nu door Moréas weer van Verlaine. Maar Verlaines invloed blijft daartoe niet beperkt. In 'Les cantilènes' (1886) ziet men ook andere oneven verzen verschijnen en blijkt, dat hij Verlaines gedicht 'Art poétique' aandachtig en met vrucht heeft bestudeerd.

Het bekende Manifest van het symbolisme, dat Jean Moréas op achttien september 1886 in 'Le Figaro' publiceerde was een litteraire staatsgreep, waardoor dit jaartal algemeen als het geboortejaar van het symbolisme wordt beschouwd. Men moet daarbij wel even bedenken, dat het in datzelfde geboortejaar van het symbolisme 1886 nog maar één jaar geleden was, dat onze beweging van Tachtig haar zichtbare, collectieve, eigen manifestatie had gevonden in de oprich-

ting van 'De nieuwe gids'. Dit bevestigt het verschijnsel waarop hier al is gewezen, dat in Nederland de internationale literaire stromingen zich altijd later voordoen dan in de meeste gebieden van hun oorsprong; overigens nemen wij ze dan meestal niet klakkeloos over maar geven er iets van ons eigen geestesmerk aan. In onze literatuur zag men weliswaar reeds in de tachtiger jaren enkele voorlopers van het symbolisme, maar de eigenlijke beweging begon zich eerst langzamerhand te weerspiegelen in de periode van 'De kroniek' van P. L. Tak, dus in de decennien van 1890 tot 1910, of om wat het weekblad betreft nauwkeuriger te zijn, van 1895 tot 1907. Gemeengoed werd het eerst bij de zogenaamde generatie van 1910, en was daarmee tot zijn eind gekomen, als streven onbewust, bereikt en opgeheven, een technische traditie geworden.

Het revolutionair klimaat van het opkomend symbolisme, dat agressief en weerbaar was, moet een sterk levende kracht in de gemoederen zijn geweest. Het deed een groot aantal tijdschriften ontstaan. 'En 1885, Remy de Gourmont compte plus de cent petites revues et Raynaud souligne de nombreuses omissions. Moréas collabore au "Symboliste" (Moréas en fut le rédacteur en chef, G. Kahn le directeur. "Le symboliste" eut 4 numéros, 7-14 octobre 1886), à "La cravache" (dirigée par George Lecomte), au "Sagittaire" (vers 1900), à "La conquête" (dirigée par P. Louys), à "La vogue" (dirigée par G. Kahn), à "L'Art indépendant", à "La plume". Ces revues ont souvent un intérêt plus vif que les grands périodiques du temps. A "La vogue", dont le premier numéro parut le 11 avril 1886 et qui était un hebdomadaire de 36 pages, ont contribué: G. Kahn, Félix Fénéon, P. Verlaine, Rimbaud, Laforgue, Cladel, Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé, Ch. Morice, Vignier, Moréas, Paul Adam, Huysmans, Ghil, Louis Le Cardonnell, Jean Lorrain, Edouard Dujardin, etc. C'est dire combien éclectique était l'esprit de la revue. (...) A. Baju, qui avait fondé "Le décadent" le 10 avril 1886, ne put le faire durer, mais la revue par excellence fut "La plume", dirigée par Léon

Deschamps et qui fut fondée le 15 avril 1889. Elle était très éclectique et favorable aux jeunes, (...) Deschamps y fit une place à part à Moréas et à son école, il lui consacra même un numéro spécial de grand intérêt (celui du 1er janvier 1891). Les collaborateurs se réunissaient le samedi soir au café de Fleurus, puis au sous-sol du café du Soleil d'Or, et le succès de ces réunions fut très vif. S'y trouvaient: Jean Moréas, Charles Morice, Rachilde, F. Fénéon, Samain, Paul Adam, Pierre Louys, Stuart Merrill, Paul Souchon, Maurice Magre, Willy, Le Cardonnel, Ch. Maurras, Bracke-Desrousseaux, Raymond de La Tailhède, F.-A. Cazals, R. Ghil, etc.' ¹⁶²

Over het symbolisme raadplege men ook P. Minderaa: 'Karel van de Woestijne. Zijn leven en werken' (diss. Arnhem 1942) p. 145-167.

In 1936 vierde Frankrijk met grote festiviteiten het vijftigjarig bestaan van het symbolisme. ¹⁶³ Het woord symbolisme werd door Moréas na rijp beraad voor de nieuwe beweging gekozen op grond van overwegingen naar aanleiding van Baudelaires bekende sonnet 'Correspondances'.

Moréas' in 1890 gepubliceerde bundel 'Le pèlerin passionné' heeft behalve sterk symbolistische ook romaniserende en archaïserende elementen; op deze laatste kom ik later nog terug. Technisch is de bundel belangrijk door het naar voren komen van het vers libre, dat, hoewel lang niet altijd toegepast, toch een van de kenmerken van het symbolisme zal blijven. Het vers-librisme kwam natuurlijk niet uit de lucht vallen. In haar boek over Rimbaud wijst professor Enid Starkie er op dat Rimbaud als eerste vrije verzen schreef, tien jaar vóór Gustave Kahn, Edouard Dujardin en Jules Laforgue. ¹⁶⁴ Uit de vrije verzen die in Rimbaud's 'Une saison en enfer' en het daarop gevolgde 'Illuminations' zijn opgenomen, zou men de indruk kunnen krijgen dat dit experiment spontaan op de losse vorm van de volksliedjes was geïnspireerd, evenals men dat denkt bij 'Les complaintes', en latere verzen van Jules Laforgue. Is dat zo, dan zou na 'Une saison' Gustave Kahn de eerste zijn die, thans echter

met bewust overwogen techniek en, blijkens zijn theoretische geschriften, vanuit een letterkundige doctrine het vers libre in Frankrijk heeft toegepast.¹⁶⁵ Henri de Régnier werd er een van de eminentste vertegenwoordigers van, evenals de uit Zuid-Amerika afkomstige Francis Viéle-Griffin.

39

In 'Le pèlerin passionné' paste Jean Moréas het vers libre toe; ondanks zijn latere ontwikkelingen, erkent Paul Fort, moet hij als een van de grondleggers van het symbolisme en het vers-librisme worden beschouwd.¹⁶⁶ Wat zijn dan die latere ontwikkelingen? De geest van Papadiamantopoulos genaamd Moréas was eigenlijk zeer redelijk, nuchter, helder Grieks-Romeins-classicistisch, en weinig voorbestemd om het troebele, vervagende, noordelijk-nevelige symbolisme lang te blijven aanhangen.¹⁶⁷ Ondanks een zekere verwantschap met het oververfijnd decadente gevoelsleven van de toen opkomende jongere poëzie had Moréas ook een kant aan zich van Helleense klaarheid. In tegenstelling tot de meeste andere symbolisten moest hij dan ook niets hebben van hun naaste geestverwanten, de Engelse Preraphaëlitien.¹⁶⁸ Reeds vóór 1891 richt hij met enkele adepten als Maurice du Plessys, Raymond de La Tailhède, Ernest Raynaud en de later berucht geworden Charles Maurras, merendeels cultureel en politiek sterk reactionairen, de Romaanse school op.¹⁶⁹ Op veertien september 1891 plaatst hij een tweede manifest in 'Le Figaro', het zogenaamde Romaans manifest. 'J'ai déjà expliqué (...) pourquoi je me sépare du symbolisme que j'ai un peu inventé,' zegt hij daarin. 'Il nous faut une poésie franche, vigoureuse et neuve, (...) ramenée à la pureté et à la dignité de son ascendance.'¹⁷⁰ Hij wil terug naar de oerbronnen, de minstreel-poëzie der elfde, twaalfde en dertiende eeuw, en naar lateren als Pierre de Ronsard en zijn school, als Jean Baptiste Ra-

cineen Jean de la Fontaine. Ook naar Guillaume de Machaut, François Villon en André Chénier. – M. A. Beaunier in een werk 'La poésie nouvelle'¹⁷¹ heeft een soort van catalogus van al die archaïsmen bij Moréas opgesteld, de oude syntactische wendingen enzovoort. Alle archaïsche neologismen (als ik deze paradoxale woordcombinatie mag gebruiken) worden meestal maar één keer, bij de meest geschikte gelegenheid, door Moréas toegepast en niet herhaald. Eenmaal teruggekeerd van het symbolisme, verklaart Moréas 'j'ai abandonné le vers libre m'étant aperçu que ses effets étaient purement matériels et ses libertés illusoires. La versification traditionnelle a plus de noblesse, plus de sûreté, tout en permettant de varier à l'infini le rythme de la pensée et du sentiment; mais il faut être bon ouvrier'.¹⁷² Het eigenaardige geval heeft zich dus voorgedaan dat Jean Moréas, erkend aanvoerder van het symbolisme¹⁷³, en de achtereenvolgende aspecten daarvan weerspiegelend, in eigenlijkste zin niet geheel deel heeft uitgemaakt van de beweging die hij wilde leiden. Bij de verschijning van 'Le pèlerin passionné' werd een befaamd gebleven banket gegeven als inwijding van Moréas in zijn kwaliteit van aanvoerder der symbolistische school; maar dit berustte dus feitelijk van weerszijden op een vergeeflijk misverstand¹⁷⁴. Eerst in het streng classicistische 'Le livre des stances', geschreven van 1897 tot 1905, – zijn meesterwerk, – zou hij geheel zichzelf worden. Zijn aforistisch moraliseren daarin is een reactie tegen de opvattingen der symbolistische beweging, maar daarom niet minder neo-romantisch.

Wij hebben nu gezien dat het symbolisme niet plotseling en onverwachts is gekomen, maar, als een nieuwe opleving van de steeds terugkerende werkelijkheidsvlucht van het romantisme, geleidelijk aangekondigd en voorbereid. Na het naturalisme en na, voor wat de poëzie betreft, 'Le Parnasse con-

temporain' hadden zich vijf figuren doen kennen als afgescheidenen van het gangbare tableau en wegbereiders naar het symbolisme.¹⁷⁵ Over Verlaine, geboren in 1844, is hier al gehandeld. Twee jaar eerder was Stéphane Mallarmé geboren, een en twee jaar na Verlaine komen Tristan Corbière en Lautréamont ter wereld. – Rimbaud eerst in 1854, maar zijn ontwikkelingsgang is zo verblindend snel, dat ook hij in 1870 leek te behoren tot deze toen ongeveer vijftwintigjarige dichters, die overigens onderling geen litteraire groep vormden. Verlaine heeft deze pre-symbolistische dissidenten beschreven in zijn boekje 'Poètes maudits'.

Hoe vroeg reeds de werkelijkheid-uitbeeldende, en dus dienende functie van de taal is verlaten, blijkt uit twee programatische uitingen van Mallarmé: 'céder l'initiative aux mots'; en deze bekende regel uit het sonnet 'Le tombeau d'Edgar Poe':

Donner un sens plus pur aux mots de la tribu.

Het symbolisme heeft op het voetspoor van zijn grote voorganger Mallarmé sterk onder invloed gestaan van de weerklank die Richard Wagner in die dagen begon te vinden in Parijs. Een van de symbolistische jongerentijdschriftjes in 1885 heette 'Revue Wagnérienne'.¹⁷⁶

Het stond onder leiding van Edouard Dujardin, een van de vroegste symbolistische beoefenaars van het vrije vers.¹⁷⁷ Maar hij was ook een hoogst curieus pionier op het gebied van het nieuwe proza, onder andere met de roman 'Les lauriers sont coupés' (1887), in één dag zich afspelend, de eerste 'monologue intérieur' in de literatuur, (door James Joyce in 'Ulysses' nagevolgd), en ongeveer veertig jaar later herdrukt met een voorrede van Valéry Larbaud.¹⁷⁸ – Het feit dat hier het eerst naar een 'monologue intérieur' werd gestreefd, duidt er wel op, dat de met het symbolisme aangebroken neo-romantische periode zich, behalve op de 'intuition' in Bergsoniaanse zin, met nieuwe aandacht ging richten op het onbewuste. Een van de talentrijkste symbolisten, Jules Laforgue,

was niet alleen, evenals bij ons de Van Eeden van 'Ellen', een Schopenhaueriaans pessimist, maar hij had ook ernstig Eduard von Hartmanns 'Die Philosophie des Unbewussten' bestudeerd.¹⁷⁹

Wanneer men bedenkt dat de precisie, de nauwkeurige duidelijkheid der vormgeving door het symbolisme als doodsvijanden werden beschouwd, – (hoe fel werden De Hérédia, Sully Prudhomme en François Coppée niet aangevallen!) –, dan wordt de voorliefde voor Richard Wagner met zijn wazige, loodzware ethisch-mythologische bedoelingen begrijpelijk. In ons land was de componist en essayist Alphons Diepenbroek de grote apologeet van Wagner en zijn invloed op de auteurs in de negentiger jaren rondom 'De kroniek' was niet gering.¹⁸⁰

De Franse symbolistische beweging, en het symbolisme zoals het zich in een weer andere gedaante afspiegelde in de negentiger jaren in Engeland, is een zo samengesteld en veelvormig verschijnsel dat het niet in een enkele formule is te vangen. Luisteren wij naar Paul Valéry:

'Le mot "Symbolisme" fait songer les uns d'obscurité, d'étrangeté, de recherche excessive dans les arts; d'autres y découvrent je ne sais quel spiritualisme esthétique, ou quelle correspondance des choses visibles avec celles qui ne le sont pas; et d'autres pensent à des libertés, à des excès qui menacent le langage, la prosodie, la forme et le bon sens. Que sais-je? Le pouvoir excitant d'un mot est illimité. Tout l'arbitraire de l'esprit est ici à son aise: on ne peut infirmer ni confirmer ces diverses valeurs du mot Symbolisme.

Il n'est après tout qu'une convention.

Les noms de convention donnent parfois occasion à des méprises et à des questions assez divertissantes, dont je trouve un exemple délicieux dans une anecdote que raconte je ne sais où l'illustre astronome Arago.

Arago était vers 1840 directeur de l'Observatoire de Paris. Il vit, un jour, se présenter à lui un messenger des Tuileries, – chambellan de service ou aide de camp, – qui l'informa du désir d'un auguste personnage, (Arago ne le désigne pas

autrement), de visiter l'Observatoire, et d'y contempler un peu le ciel de près. A l'heure dite, on vient. Arago accueille le royal visiteur, le mène à la grande lunette, et l'invite à mettre l'œil à l'oculaire pour admirer la plus belle étoile du ciel; il annonce: "Voilà Sirius, Monseigneur." Après avoir regardé quelque temps, le prince se redresse, et avec la mine confidentielle et le sourire complice d'un homme à qui l'on n'en fait pas accroire et qui connaît toujours le dessous des choses, il dit, à demi-voix, à l'astronome: "Entre nous, Monsieur le Directeur, êtes-vous bien sûr que cette magnifique étoile se nomme véritablement Sirius?" ' 181

Het zoeken naar een eenheid, dat een van de kenschetsende wezenstrekken van de neo-romantiek is, deed in allerlei theorieën en experimenten de literatuur van het symbolistisch tijdvak ook streven naar aansluiting bij de andere kunsten.¹⁸² 'Tout est mis à contribution (...): les sciences, la philosophie, la musique, la philologie, l'occultisme, les littératures étrangères.

D'ailleurs, le commerce des arts divers entre eux, que le Romantisme avait inauguré, mais irrégulièrement pratiqué, devient un véritable système qui se précise quelquefois à l'excès. Certains écrivent avec le souci d'emprunter à la musique ce qu'ils peuvent en débaucher par voie d'analogies; ils essaient parfois de donner à leurs ouvrages le dispositif d'une partition d'orchestre. D'autres, critiques d'art subtils, veulent introduire dans leur style quelque imitation des contrastes et des correspondances du système des couleurs. D'autres ne craignent pas de créer des mots, de pervertir un peu la syntaxe, que plusieurs rajeunissent vivement, tandis que certains, au contraire, lui rendent quelques atours de son passé cérémonieux.' 183

De jonge symbolistische dichters namen het op voor Richard Wagner, die in de Grand Opéra door het publiek werd uitgefloten¹⁸⁴ en in Londen sloeg Aubrey Beardsley, de pionier van de kunstenaars der Nineties, geen Wagner-concert in Covent Garden over.¹⁸⁵ Wat hen moet hebben aangetrokken was, dat ook Wagner een eenheid der kunsten beoogde en in zekere zin een gemeenschapskunst, zij het dan voor een nieuwe, toekomstige, esoterische elite-gemeenschap van ingewijden. Mallarmé bezielde als Wagneriaan de jonge Valéry die, op die tijd terugblikkend, over Wagners muziek zou schrijven: '(...) elle réalise, (...), comme fait une fonction liturgique, la fusion de tout un auditoire dont chaque membre reçoit la totalité du sortilège, car un millier d'êtres réunis qui, par les mêmes causes, ferment les yeux, subissent les mêmes transports, se sentent seuls avec eux-mêmes, et pourtant identifiés par leur émotion intime avec tant de leurs prochains, devenus véritablement leurs "semblables", – forment la condition religieuse par excellence, l'unité sentimentale d'une pluralité vivante.'¹⁸⁶

De literatuur van die periode was geheel doordrenkt van het fin-de-siècle, van een overgevoeligheid die zich, op zoek naar nieuwe sensaties, afwendde van de toen op ficties, hypocrisie en krotwoningen berustende, zich industrialiserende maatschappij. Verlaine had in 1884 zijn 'Les poètes maudits' geschreven. Max Nordau, medicus, een zionistisch essayist wiens boude beweringen in die dagen zeer au sérieux werden genomen, werkte een theorie uit waarin kunst en genie gelijkkelijk uitingen van geestelijke ziekteverschijnselen waren. Arthur Symonds, de grootste theoreticus-tijdgenoot van de periode, ziet aanvankelijk in haar literatuur een decadentie, vergelijkbaar met de laat-Griekse en -Latijnse decadentie, een afval van het klassieke: een overmaat aan bewustzijn, experiment en verfijning, een moreel bederf, kortom evenals Nordau een nieuwe, schone en belangwekkende ziekte.¹⁸⁷ Dit ongeveer zijn de termen die hij gebruikt in zijn studie

'The decadent movement in literature' (1893). Maar zes jaar later, in de opdracht aan William Butler Yeats van zijn boek 'The symbolist movement in literature', herkent hij in de symbolistische literatuur een neiging tot een mystieke benadering van de werkelijkheid¹⁸⁸; de term 'decadent' handhaaft hij nog maar alleen in vergelijking met de gelijknamige periode van taalbehandeling bij de Antieken. En voor het overige neemt hij de term 'symbolisme' van de Fransen over. Door zijn erudiete kritieken werd hij een van de krachten waardoor het Franse symbolisme van invloed werd op de Engelse beweging. Inderdaad, afgezien van de invloed van de broederschap der Preraphaëlitien (vooral Christina Rossetti en A. C. Swinburne), stamde die beweging af van de Franse symbolisten.¹⁸⁹

Behalve deze laatste twee heeft nog een derde factor een bepaalde kleur verleend aan de overbewuste decadentie van de Nineties. Dat was de 'Conclusion', het slothoofdstuk waarmee Walter Pater in 1873 de eerste druk van zijn boek 'The Renaissance, studies in art and poetry' besloot. Hij liet het weg in de tweede druk (1877), omdat 'it might possibly mislead some of those young men into whose hands it might fall'. Maar in de derde druk van 1888 nam hij het weer op, zij het in licht gewijzigde vorm.¹⁹⁰

In 'The picture of Dorian Gray' van Oscar Wilde (1891) herkent men, behalve dilettantisch en slecht verwerkte ideeën van Friedrich Nietzsche, ook iets van het voorbeeld van Huysmans' 'A rebours'.¹⁹¹

Deze laatste roman liet voor het overige ook voorzien, dat verscheidene auteurs van deze generatie de beschermende schoot der Moederkerk zouden terugvinden. Met Francis Thompson is hier één voorbeeld beschreven van het katholieke réveil in het Engeland van de jaren negentig, maar er waren er vele. De onverdragelijke innerlijke ontredde, bij tal van auteurs opgewekt door de sociale realiteit van de laat-Victoriaanse periode en de mede daardoor zich in de literatuur spiegelende overeenkomstige realistische geesteshouding, deed een aantal schrijvers te eniger tijd hun heil

zoeken in katholicisme of mystiek. Ik noem slechts de tekenaar en litterator Aubrey Beardsley, Ernest Dowson, – ongetwijfeld een van de grootste dichters van zijn tijd, – Lionel Johnson en John Gray¹⁹². Uit deze groep dichters was de Nietzscheaan John Davidson eigenlijk de enige, die weigerde in de mystiek te vluchten; hij moest dan ook vluchten in zelfmoord. Ik wijs er terloops op, dat het verschijnen van een stuk van P. N. van Eyck in 'De nieuwe gids' over Ernest Dowson, een goede tien jaar na diens dood, namelijk in mei 1911 toen Van Eyck zelf nog maar drieëntwintig jaar oud was, wel de verwantschap accentueert van onze generatie van 1910 met die van de negentiger jaren in Engeland.¹⁹³

42

Voor onze literatuurbeschuwing, die uitgaat van de literaire structuur ten opzichte van het werkelijkheidsgehalte, komt het op hetzelfde neer, of een auteur socialist is of integendeel religieus of nationaal-traditionalist.¹⁹⁴ In al die gevallen immers is hij in een neo-romantische visie of droom gevangen en staat de structuur van zijn werk overwegend negatief tegenover een realistische benaderingswijze van de ervaringswereld. Er is een *visionaire* Romantiek geweest, zoals een eeuw eerder die van William Blake, die de dingen weergaf zoals hij ze *droomde*. De tekenaar en schrijver Aubrey Beardsley was een *intellectueel* romanticus, die de dingen weergaf zoals hij ze *dacht*.¹⁹⁵ De romantiek van de Negentigers, waarvan Beardsley het prototype was, was grotendeels een romantiek van de geest.

Dat de excentrieke Bergsoniaan G. B. Shaw in zo sterke mate zijn stempel reeds op de negentiger jaren heeft gezet, stemt overeen met deze theorie. Ondanks zijn 'The quintessence of Ibsenism' van 1891 reageerde het theater van Shaw tegen het realisme; het was een dialectische ideeën- en tendens-kunst. Het gaf dus kritisch een van de persoonlijke eigenheid uit gekleurde werkelijkheid weer. – Op zijn minst even ken-

schetsend romantisch als het werk van deze Fabian socialist was de viriele nationalistische droom van de voor die tijd merkwaardig on-erotische J. R. Kipling; was ook de voortzetting van Robert Louis Stevensons avonturiersmentaliteit in de meesterlijke grondlegger van de hedendaagse science-fiction H. G. Wells; en was tenslotte het exotisme van Joseph Conrad. – Wildes 'The soul of man under socialism' verenigt geestig en onbeschaamd het individualisme der decadenten met het opkomend cultuursocialisme. De socialisten Shaw en H. G. Wells dragen weer een ethisch element bij in de literatuur, al is het niet het geijkte. Velen voelen, dat de schoonheid, die er alleen voor de enkelen met geld en vrije tijd was, de hele samenleving moet doordringen. Nadat William Morris op zijn Kelmscott Press voor de herleving van het ambachtelijk schone boek baanbrekend werk had gedaan, ontstaat nu met de bewonderenswaardige kleurenlitho's van William Nicholson en anderen een nieuwe affichekunst, die immers ook de gemeenschap zoekt.

Een nieuwe gemeenschapszin openbaarde zich eveneens door de nationale bewustwording in Ierland, die zich als de Keltische beweging in de letterkunde afspiegelde. Zij was daarin een romantisch element van droom, schemer, legende, gnostiek; – ook natuurlijk van bijgeloof.

Hoe sterk levend de nieuwe impulsen van de tijd zijn blijkt uit het succes en de blijvende waarde van de twee belangrijkste tijdschriften van het toenmalige Engeland: 'The yellow book', opgericht 1894, en 'The Savoy', opgericht 1896. Maar evenals het Franse symbolisme deed ook de Britse beweging, zij het minder talrijk, een menigte kleinere tijdschriften ontstaan: 'The parade', 'The pageant', 'The evergreen', 'The chameleon', 'The studio', 'The butterfly', 'The poster', 'To-morrow' en andere. Over de Engelse dichtersgeneratie van de jaren negentig schrijft Louis Cazamian: 'The despair, the nihilism, the vain revolts of this short-lived generation, thus constitute, as it were, a replica, but an intensified one, of the Romanticism of 1820.'¹⁹⁶

Overall bleek, dat niet langer de esthetiek van het realisme, –

(van wat wij hier realisme genoemd hebben) –, overheerste, maar een enigszins romantisch getind esthetisme. Het bleek uit de briljante essays van de schilder Whistler, de ‘vlinder met de angel van een wesp’: ‘The gentle art of making enemies’, – oorspronkelijk in het Frans geschreven –; en uit die van Max Beerbohm: ‘Works’ (1896), ‘More’ (1898) en ‘Yet again’ (1909).

43

Een aanwijzing dat deze litteraire beweging in essentie romantisch was, is te vinden in de, tijdens de Nineties zo sterk opkomende cultus van het dandyisme, – overigens voor een gedeelte overgenomen van Baudelaire en Barbey d’Aurevilly. De levenshouding van het dandyisme vloeide voort uit de realiteitskritiek van het nieuwe estheticisme. Op een andere, individualistischer en meer naar binnen gekeerde wijze dan de sociale, of liever humanistische droom van John Ruskin, Crane, Morris en de hunnen vond ook zij haar uitgangspunt in een soort van dromen. Dromen, – om met de dichter te spreken –

*(...) drachtig van gezichten
Van schooner dreven en een beter leven;*

dromen van een andere wereld dan de actuele en feitelijk gegevene. Het dandyisme is dus een houding die naar de geest berust op een afwijzing van de werkelijkheid, of op vermindering van het werkelijkheidsgehalte: een romantische houding. De geest van het dandyisme verheft zich tot in de fictie van een wereld van de geest, en vlucht in de geestigheid. Wildes vier komedies, met hun epigrammatische bon-mots, beheersten het grote publiek zelfs, in die periode, tot aan de maatschappelijke ondergang van de auteur in 1895. Zij berusten voornamelijk op de flonkerende dialoog. Maar ook in Wildes leven predomineerde het gesprek boven het werk.

Als in de achttiende eeuw deed men in die dagen als het ware een moord voor een woord, en dat woord was geïmproviseerd. Zo was het met Whistler, en ook met Wilde, die overigens door Whistler van plagiaat werd beschuldigd. Whistler zei eens: ik ga vanavond in de stad dineren, om weer eens uit Oscars woorden te horen, hoe geestig ik gisteravond ben geweest. Wildes onvergelijkelijke charme in de conversatie en zijn stijl en houding in het leven maakten hem populair bij de hoogste aristocratische kringen van Londen, waarvan hij echter geen dupe was. 'The man,' zei hij, 'who can dominate a London dinnertable, can dominate the world'.¹⁹⁷ – Het gesprek, men hoeft 'Dorian Gray' maar te lezen, was tot een aparte kunst opgevoerd en bekend is Wilde's uitspraak, dat hij zijn talent in zijn werk, maar zijn genie in zijn leven gelegd heeft. Het typische ideaal van een dandy!

Te allen tijde trouwens was het gesprek zoal niet de grondslag, dan toch het symbool en zelfs het symptoom van een hoge cultuur. Kunnen luisteren immers veronderstelt een minimum aan redelijkheid. Ook nog in onze tijd berust, in de politiek, de wens, het gesprek open te houden, op een romantisch verwerpen van de realiteit, ter wille van de innerlijke realiteit van de wereld des geestes.

Er zijn veel gissingen gemaakt over de vraag, waarom Wilde niet naar Frankrijk is uitgeweken tussen zijn eerste proces, waarin hij werd vrijgesproken, en het daaruit volgende tweede proces, waarin hij zeker kon zijn, te worden veroordeeld. Het vonnis luidde dan ook twee jaar dwangarbeid. Vele vrienden hadden hem aangespoord te verdwijnen, en hij had er alle tijd en gelegenheid toe. Met betrekking tot die houding hebben tal van auteurs zeer verscheiden hypotheses opgesteld. Sommigen schreven haar toe aan Wildes aangeboren indolentie¹⁹⁸; anderen aan zijn trots, weer anderen aan zijn moed; aan de aantrekking van het gevaar; aan een mystieke drang tot zelfvernietiging of een behoefte aan boetedoening voor schuldgevoel; aan ijdelheid die hem dreef naar waar hij in het middelpunt van de aandacht kon blijven. Ik ben geneigd met Jackson aan te nemen, dat hij niet weg kon komen onder

meer omdat hij gehypnotiseerd was door zijn eigen houding, de dandyeuse houding die een levensstijl was.¹⁹⁹

De geperverteerde geest van het dandyisme der Eighteen-Nineties, (geperverteerd omdat hij berustte op een neiging tot afwijzing en verwringing van de natuurvormen, – de natuurlijke vormen), sprak duidelijk in de vroegrijpe kunst van de jonggestorven Aubrey Beardsley. Ook bij hem kwam de afwijzing van de werkelijkheid, die op een herleving der romantiek wees, aan de dag in een betoverend maar mensonterend cultiveren van een artificiële, geaffecteerde kunst. Deze gestileerde deformatie kenschetste ook in de literatuur de stijl van het tijdvak. Het verschijnsel was internationaal en deed zich eveneens in ons land voor. Voor beeldende en voor literaire kunstenaars kwam het neer op 'een uitbeelden van hun fantasie door een willekeurige groepering van de verschijnselen der werkelijkheid.'²⁰⁰ 'Het is de *subjectieve deformatie*, in het algemeen "deformatie" genoemd, die een der meest typerende karakteristieken van de stijl der Nederlandse symbolisten vooral zou worden.'²⁰¹ 'Door die neiging tot stileren en deformeren was men in esthetisch opzicht gevoelig geworden voor de deformaties uit vroeger eeuwen, die de kunstenaars dan ook tot bron van inspiratie dienden voor hun vormentaal.'²⁰² 'De symbolisten hadden – oververzadigd geraakt van de hen omringende verschijningsvormen van natuur, mens en ding, en walgend van de materiële wereld met zijn ellende en problemen – hun heil gezocht in een hogere realiteit van geest en ziel, in de wereld van de idee. Zij gingen het leven overpeinzen, en ook de tijdelijkheid van het leven. Heden, verleden en toekomst, ontluiken en vergaan, jeugd en ouderdom, kregen in de scheppingen der symbolisten een verhevigde waarde.'²⁰³

Ook het excentrieke, de neiging, door vreemdheid aan het gewone te ontkomen, is een neo-romantische vlucht, even goed te constateren bij een symbolistische dandy als de Fransman Jules Laforgue als bij de Engelsen. Toch is men ook bij deze excentriciteit niet geheel los van de overlevering. T. S. Eliot was van mening dat 'a cultivated taste is traditional and fond of novelty, while the uncultivated dreads novelty in proportion as it fails to understand the tradition.'²⁰⁴ De inspiratie van het dandyisme was de extravagante kunstmatigheid, het gevoel dat wat urbaan en artificieel was de gehate realiteit versloeg en verving. Het kan niet genoeg worden herhaald, dat zich dus hiermee in de literatuurgeschiedenis een romantische vermindering van het werkelijkheidsgehalte van het letterkundig werkstuk voordeed. Vandaar ook Wildes voortdurend, in honderden paradoxen weer opnieuw geformuleerde lof van de kunst, boven en tegen de natuur: 'All bad art comes from returning to life and nature'.²⁰⁵ Het onlogische en onverwachte, (ook in de hier en daar herlevende picareske roman) moest precieus en maniëristisch het rationele doorbreken. De invloed van dit nieuwe levensgevoel was universeel en overweldigend. Bettina Polak schrijft: '(...) tegen het einde der eeuw valt er in geheel Europa navolging van Wilde en Beardsley te constateren.'²⁰⁶ Het zelfbesef van het modernisme deed zich in ontelbare verschijningsvormen voor, en werd ook theoretisch verdedigd, bijvoorbeeld in Wildes 'Phrases and philosophies for the use of the young'. Het was de doodsvijand van het leven zoals het gezien was door het naturalisme. Het beschouwde de persoonlijkheid als een afwijking van de norm, van elke norm. Litteraire kunst was eerst dat deel van het leven, dat in de persoonlijkheid, in die afwijking van de norm, werd geïntegreerd.

Maar wat voor de dandy gold, gold tenslotte evenzeer voor de sociaal voelende, humanitaire groep van Ruskin, Morris en anderen. Zij streefden er niet meer naar, op de wijze der realisten de kunst aan het leven te ontworstelen, maar probeerden het leven, in al zijn aspecten, over te brengen in de sfeer van de kunst. Vandaar de oplevende belangstelling voor kunstnijverheid, boekkunst, meubelkunst en middel-eeuws handwerk.²⁰⁷

De afzondering, en daarmee vereenzaming, van de individu in een subjectieve wereld, – reeds ontdekt in de filosofie van George Berkeley, – is een eerste uiting van hetzelfde moderne denken en voelen, dat zich later zo duidelijk in de literatuur der negentiger jaren zal manifesteren. Ruim een eeuw (om nauwkeurig te zijn 120 jaar) na diens dood, in 1873, drukt Walter Pater in zijn reeds genoemd slotwoord van de essay-bundel 'The Renaissance' dit gevoel van benauwende vereenzaming aangrijpend uit. Onze ervaringen, – zo zegt hij ongeveer, ik vat het samen²⁰⁸, – onze ervaringen, alreeds teruggebracht tot een reeks indrukken, zijn voor ons allen omwald door de dikke muur der persoonlijkheid, waardoorheen nooit een werkelijke stem tot ons is doorgedrongen, noch van ons naar wat we slechts kunnen gissen dat daarbuiten ligt. Men ziet het: een zuiver idealistische, kentheoretische klacht.

Het ontoereikende ervaren in de gegeven werkelijkheid is te allen tijde een romantische trek. Van het impossibilistische 'Da wo Du nicht bist...' en Baudelaires droomzieke en nostalgische 'L'invitation au voyage' kan men de lijn der levensontkenning doortrekken tot Boutens' 'Pierrot moderne', die droomt

*In den winter van den zomer,
Bij den zonneschijn van regen –*

Persoonlijkheid is verbeelding. Wij hebben gezien dat in het dandyisme die verbeelding niet meer enkel in de literatuur

en de kunsten tot gelding kwam, maar ook in de houding ten aanzien van het leven. Maar we zagen ook, dat bij de socialisten, bij Morris en zijn geestverwanten en volgelingen, eveneens die verbeelding, die droom, behoefte had aan een doorbraak naar het dagelijks leven zelf. Daarmee was de grondslag gelegd voor de esthetische beweging van Negentig, welker kunst een droom, welker droom het geloof in een esthetische houding was, gericht tegen het machinalisme van de verindustrialiseerde eeuw.

De dandy dan, – om op hem nog even terug te komen, – de dandy als de drager van deze esthetische houding, bewoog zich enigszins cynisch en ironisch in de door hem geliefde aristocratisch conservatieve levensstijl waarvan hij zelf (maar niet bewust, niet sociaal-revolutionair) de afbreker, de ondermijner, de vernietiger was geworden.²⁰⁹ Zo doet zich in die periode de paradox voor dat de socialist en de dandy (zij het niet bewust, niet in hun bewuste streven) verwant zijn en uit hetzelfde klimaat, althans een vergelijkbare romantische structuur leven²¹⁰.

46

De kunst van de dandy was een intellectuele kunst. Zij zocht haar motieven in een buiten Frankrijk nog onontdekt gebied: in het verbodene, diabolische²¹¹, verzwegene. Zoals de leer van deze groep jongeren het wilde, volgde inderdaad ook in dit geval het leven het patroon van de litteratuur. Lichamelijke en geestelijke excessen waren oorzaak dat zeer velen van deze vroegrijpe generatie jong stierven. Zij hadden uit deze levens vol 'spleen' en onrust mystieke redding gezocht in een non-conformistisch schuld- en zondebesef, dat op zijn beurt bezig was, een nieuwe conventie te worden.²¹² Het 'taedium vitae', onder andere door de nog zo nieuwe invloed van Ibsens naturalistisch theater veroorzaakt, had mede de geesten hiertoe voorbereid. De litteratuur kreeg iets overgevoeligs en geëffemineerds, en tegelijk iets opzettelijks in het

overtreden van de gangbare normen der moraal. Zij wilde choqueren. Voor een deel was zij ook zeer zwaarmoedig. Daarin zou men wellicht de continuïteit van een bepaalde romantische gevoelston kunnen zien. 'De sombere toon van Lamartine klinkt voort in het fin-de-siècle.'²¹³

Deze generatie leefde snel en hevig een gevaarlijk caféleven en was behalve aan de alcohol ook veelal aan andere narcotica verslaafd. Deze mensen stierven jong, zoals ik hierboven reeds opmerkte. Hubert Crackanthorpe wierp zich in de Seine toen hij zesentwintig jaar oud was. Aubrey Beardsley stierf op dezelfde leeftijd aan tuberculose. Ernest Dowson stierf op drieëndertigjarige leeftijd. Conder stierf in 1900 in een zenuwinrichting waar ook Arthur Symons werd verpleegd. Lionel Johnson stierf aan een val, door dronkenschap veroorzaakt, op vijfendertigjarige leeftijd. William Theodore Peters stierf te Parijs aan ondervoeding; voor hem had Dowson 'The Pierrot of the minute' geschreven. Francis Adams stierf reeds jong in 1893. Zowel Harland als Thompson stierven aan tuberculose, waarvan toen ontstaan en verloop toch vaak aan zelfverwaarlozing en autodestructieve neigingen konden worden toegeschreven.²¹⁴

Ik heb hierboven gezegd, dat de Engelse litteratuur uit deze periode haar motieven zocht in het verbodene, diabolische en verzwegene. Zij reageerde hiermee tegen het Victoriaanse tijdperk, welks letterkunde de natuurlijke, gezonde, positieve, opbouwende, conventionele en morele aspiraties tot het laatste had uitgeput.²¹⁵ Het Victoriaanse tijdperk had altijd de essentiële kanten van het meer instinctieve en intuïtieve leven met de hypocriete mantel der liefdeloosheid verhuld. Het is goed, ervan doordrongen te zijn dat in de jaren negentig het bederf, zoals het tot object van litteratuur werd, niet werd bedacht of uitgevonden gelijk sommige 'weldenkende' critici voorgaven. Het werd alleen maar blootgelegd, nadat het in de Victoriaanse cultuur evengoed had bestaan, maar was doodgezwegen. Zo brachten de Nineties een nieuwe visie, die een leven dat de droom had verloren in haar droom opnam.

Uit veel van wat hierboven over de Engelse beweging uit dat decennium is gezegd, is reeds duidelijk geworden hoezeer zij verwant was aan het Franse symbolisme.²¹⁶ 'Dat dit streven zich in tweeërlei richting heeft ontplooid is bekend. De eene zou men kunnen noemen die van het stemmings-symbolisme, waarbij het oproepen van een emotioneel stemmingsbeeld, het muzikaal suggereeren van een gevoelswereld, in de plaats trad van een rhetorisch omschrijven van sentimenteele feiten en emotioneele toestanden. De natuur, in zulk een gedicht betrokken, was geen motief op zichzelf, doch vervulde een dienende functie ten opzichte van den zich mede daarin realiseerenden zielestaat van den dichter. Taal en beeld werden aldus symbolen voor den eigenlijken zin van het poëtisch thema (...). Daarnaast treft men een meer ideëel georiënteerde symbolistische poëzie aan, waarin niet een gemoeds-aandoening of zielestaat, maar een ideëele conceptie der wereld of der natuur zich van een taal meester maakt, die bij machte is haar te doen verschijnen als werkelijkheid van even zinrijken als magischen aard. Geen decoratieve descripties smukten den vorm dezer op den diepsten zin des levens gerichte poëzie op; de zin moest zich geheel uitdrukken in de plastiek van vers en strophe, de beelden mochten nooit om der wille van hun eigen schoonheid worden aangewend. Stéphane Mallarmé, Stefan George en Albert Verwey zijn typische voorbeelden van dit ideëel symbolisme in de poëzie. Beide verschijningsvormen van het symbolisme lieten ruimte en vrijheid aan een romantisch levensgevoel, maar in beide werd het slechts toegelaten op voorwaarde dat het zich in de smeltkroes der tot magische bezweringskracht gestimuleerde taal zou doen zuiveren. Romantische taal als uitdrukkingsmiddel werd door het symbolisme evenmin gedoogd als een classicistisch verstijfd of verschrompeld formalisme.'²¹⁷ Even scherp- als diepzinnig zet P. N. van Eyck zijn opvatting van het symbolisme uiteen, zij het naar mijn smaak iets te simplistisch en dogmatisch doordat hij geen oog heeft voor

de nuances, voor de in de litteraire verwezenlijking steeds voorkomende vermengingen en overgangen. 'Het gebruik,' schrijft hij, 'van de term symbolistisch is, behalve om de richting van een streven aan te duiden, slechts ten volle gerechtvaardigd wanneer hij eist, dat symbolistische poëzie naar vorm en naar inhoud niet alleen op het symbool gericht, maar geheel en overal door het symbool bepaald is, en wanneer – want dit vloeit hier onmiddellijk uit voort – het symbool dus de noodzakelijke, de van uit de dichter gezien vanzelfsprekende vorm is, waarin zijn diepste wezen, de kern van zijn bewuste of onbewuste levenservaring zich samenvat en uitdrukt. De eerste nadere uitwerking van deze eis luidt aldus: dat de symbolistische dichter deze lichamelijke wereld in ruimte en tijd, die ik hier gemakshalve natuur wil noemen, weliswaar vooronderstelt – want de vorm die in het begrip symbool inherent blijft, kan alleen aan haar ontleend worden – maar dat zij voor hem geen zodanige werkelijkheid heeft als haar een eigen recht van representatie om haars zelfs wil zou geven. Voor de symbolistische dichter bezit deze wereld, de natuur, dus geen werkelijkheid dan in betrekking tot een andere, ware werkelijkheid, – een ware werkelijkheid die, zolang de natuur zich zelf als werkelijkheid doet gelden, verborgen blijft, maar ervaarbaar wordt, wanneer de ervaring haar waan van de werkelijkheid der natuur overwonnen heeft. Twee wegen staan hier echter open. Het is, voor de symbolistische dichter, niet aldus: dat het alleen van zijn ervaring afhangt of de natuur zelf onmiddellijk uitdrukking, vorm, gestalte van die ware werkelijkheid, als haar ook zelf werkelijke verschijning aanschouwd zal worden, – de natuur is dus niet slechts zolang voor hem een schijnwerkelijkheid, tot zijn gelouterde ogen geleerd hebben haar ware werkelijkheid te aanschouwen, – voor de symbolistische dichter, die werkelijk deze naam voldoende verdient om er door gekarakteriseerd te worden, is er tussen de ware werkelijkheid en deze door subjectieve en objectieve individualisatie van ervaring bepaalde wereld een wezensverschil, dat voor hem de mogelijkheid, om de wereld als gestalte der ware werkelijkheid te aan-

schouwen uitsluit, dat haar alleen op zeer beperkte wijze als figuratie der ware werkelijkheid aanschouwbaar laat, en ook daartoe geen andere mogelijkheid laat, dan door haar eigen wezen zo volledig dat doenlijk is te ontnemen, het wezensverschil op die wijze tot het minste te beperken. Daar dit wezen door de subjectieve en objectieve individualisatie der menselijke ervaring bepaald wordt, kan die beperking, verder, alleen door de zo volledig mogelijke opheffing dier tweevoudige individualisatie der ervaring plaatshebben, dat wil zeggen kan dit alleen geschieden door de natuur als object van ervaring zo ver mogelijk tot haar grondvormen te herleiden, maar is, daar de objectieve individualisatie tot de subjectieve in een onscheidbaar verband staat, en de ontindividualisatie dus alleen door het subject verricht kan worden, deze herleiding van de herleiding ook der subjectiviteit onzer ervaring onvoorwaardelijk en onmiddellijk afhankelijk. Het laatste element van mijn definitie is hiermede bereikt. Niet omdat hem zelf, als deel der natuur, met betrekking tot de ware werkelijkheid een hogere rang dan de rest der natuur zou toekomen, maar enkel omdat hij als bewust ervarend, dat wil zeggen als bewust subject der natuurervaring het object van zijn ervaring, de natuur, als een van hem zelf afhankelijke uitbreiding van zich zelf ervaart, is de ervaring van de zuivere symbolistische dichter strikt egocentrisch, is hij zelf het midden ener wereld, wier lot ten goede en ten kwade van de wijze waarop hij zich zelf, en haar door zich zelf ervaart, bepaald wordt, is de vraag of zij schijnwerkelijkheid dan wel figuratie der ware werkelijkheid zal zijn, van hem zelf afhankelijk, en is zij tot figuratie der ware werkelijkheid alleen te herleiden, wanneer hij zelf er in slaagt zijn eigen ervaring tot haar eenvoudigste vormen te herleiden, dat wil zeggen in de allereerste plaats die uiterste grens van ontsubjectivering te zoeken, die de voorwaarde der figuratie, namelijk een persoonlijke ervaring, nog juist in stand laat, maar haar zozeer tot haar laatste noodzaak of bestaansvoorwaarde herleid heeft, dat ook de figuratie haar uiterst mogelijke graad van zuiverheid bereiken kan. Zo kan ik, als eindresultaat van

een, door de uiterste herleiding van het ego naar de ervaring der ware werkelijkheid strevende strikt ego-centrische levenservaring het uiteindelijke doel van de symbolistische dichter ten slotte omschrijven: als de herleiding der natuur, door en in de ervarende mens, tot haar grondvormen, een herleiding zo ver en zo zuiver doorgevoerd en waardoor aan de natuurlijke ervaring alle bijzondere bepaaldheid zo bijna-volstrekt ontnomen wordt, dat die grondvormen zelf nog slechts hun eigen uiterste herkenbaarheid behouden, dat die uiterste herkenbaarheid van het natuurlijke nog enkel, en nog juist, maar daardoor ook zo zuiver als voor mensen bereikbaar kan zijn, een ijlste vorm, een figuratie, een – daar het uitgedrukte het uitdrukende hier diermate in macht en aanzien overtreft – een *symbol* der ware werkelijkheid is. De dichterlijke mogelijkheid, nu, van deze herleiding der levensverschijnselen tot de symbolen ligt in de verbeelding.’²¹⁸ En: ‘(...) scherpe ontleding van het meestal slechts vaag begrepen woord symbolistisch, een ontleding die niet rusten mag voor zij uit het begrip zelf de metafysiek afgeleid heeft, die er in voorondersteld is, drijft onweerstaanbaar tot de conclusie dat symbolistische poëzie die poëzie is, die de verschijningswerkelijkheid der wereld in de betekeniswaarde der taal tot het symbool herleidend, de geluidswaarde der taal aldus noodzakelijk zo veel mogelijk voorrang gevend, van de taal weg en naar de muziek streeft.’²¹⁹

Zijderveld, in de in 1953 postuum verschenen bundel ‘Keur uit het werk van dr. A. Zijderveld’, legt een verband tussen het symbolisme enerzijds, en anderzijds de belangstelling voor Spinoza, maar ook voor de negentiende-eeuwse idealistische wijsbegeerte: Schelling, Eduard von Hartmann met zijn ‘Philosophie des Unbewussten’, Schopenhauer, Fichte, Kant en Hegel. – Mijns inziens terecht: beide bespiegelen de zichtbare wereld om haar te ontkennen. Ook toont hij overtuigend aan, dat onafhankelijk van de Franse symbolisten in ons land reeds Allard Pierson verwante idealistische opvattingen over kunst en poëzie had.²²⁰

Comparatistiek die streeft naar het mede vormen van inzichten en conclusies op het gebied van de theoretische literatuurkunde stelt niet zozeer een onderzoek in naar overeenkomst van genres of van litteraire motieven, maar zal zich eerder toeleggen op het vergelijken van de mentaliteit der stromingen en de vormgeving der richtingen. Het symbolisme was een internationale beweging. De neo-romantische vernieuwing, die zich van realisme, naturalisme en impressionisme afwendde, deed zich in verschillende landen voor, niet tegelijkertijd maar toch chronologisch voldoende dicht bij elkaar om aan een nieuw litterair tijdvak een stempel op te drukken. 'Heeft,' zegt Brandt Corstius, '(...) de westerse letterkunde in het algemeen haar gemeenschap met de andere literaturen, zij heeft die gemeenschap ook in de cultuurhistorie. Deze historie is er een van voortdurend contact, onophoudelijke uitwisseling en, in de moderne tijd, bewuste erkenning van gemeenschappelijke doeleinden, gepaard gaande met welbewuste overname van letterkundige methoden en vormen.'²²¹ Een goed voorbeeld van dit openstaan van de symbolisten voor de invloed van verwante poëzie kan men vinden in de figuur van Hugo von Hofmannsthal.²²² Met Stefan George onderhield hij aanvankelijk een geestdriftige vriendschap, die later echter aanzienlijk is bekoeld. De oude Duitse Romantiek maakte grote indruk op hem: op twaalfjarige leeftijd kende hij al het voornaamste werk van Goethe, Schiller, Heinrich von Kleist en Grillparzer. Toen hij vijftien jaar oud was las hij Byron en Robert Browning in het oorspronkelijk. Er is invloed van Novalis, Joseph von Eichendorff, Johann Ludwig Tieck en E. T. A. Hoffmann. Dit wat de historische Romantiek betreft. Maar ook de modernen hebben invloed. Hij vertaalt 'L'intruse' en 'Les aveugles' van Maeterlinck – die ook zijn latere lyrische 'Kleine Dramen' influenceert, – eveneens trouwens de 'Dramatic lyrics' van Robert Browning. Met de evenals hijzelf aan het Rococo herinnerende Verlaine verbindt hem een voorkeur voor melo-

dische stemmingsimpressies.²²³ Er is geen duidelijke uiterlijke overeenstemming maar eer een zekere verwantschap van toon tussen het bekende 'Chanson d'automne': 'Les sanglots longs/Des violons' enzovoort, en een gedicht als 'Vorfrühling'.²²⁴

*Es läuft der Frühlingswind
Durch kahle Alleen,
Seltsame Dinge sind
In seinem Wehn.*

*Er hat sich gewiegt,
Wo Weinen war,
Und hat sich geschmiegt
In zerrüttetes Haar.*

*Er schüttelte nieder
Akazienblüten
Und kühlte die Glieder,
Die atmend glühten.*

*Lippen im Lachen
Hat er berührt,
Die weichen und wachen
Fluren durchspürt.*

*Er glitt durch die Flöte
Als schluchzender Schrei,
An dämmernder Röte
Flog er vorbei.*

*Er flog mit Schweigen
Durch flüsternde Zimmer
Und löschte im Neigen
Der Ampel Schimmer.*

*Es läuft der Frühlingswind
Durch kahle Alleen,*

*Seltsame Dinge sind
In seinem Wehn.*

*Durch die glatten
Kahlen Alleen
Treibt sein Wehen
Blasse Schatten.*

*Und den Duft,
Den er gebracht,
Von wo er gekommen
Seit gestern nacht.*

Meer een bewerking, ja eigenlijk wel een regelrechte navolging zonder bronvermelding, vindt men in de eerste strofe van het eerste der 'Drei kleine Lieder' vergeleken met 'A serenade at the villa' van Robert Browning, tweede strofe.

Browning:

*Not a twinkle from the fly,
Not a glimmer from the worm;
When the crickets stopped their cry,
When the owls forbore a term,
You heard music; that was I.*

Von Hofmannsthal ²²⁵:

*Hörtest du denn nicht hinein,
Dasz Musik das Haus umschlich?
Nacht war schwer und ohne Schein,
Doch der sanft auf hartem Stein
Lag und spielte, das war ich.*

Zijn wezenstrek is anders. Zijn versvorm heeft vele kenmerken van het symbolisme. Voor Von Hofmannsthal zijn 'de lange, "glijdende" verzenrijen kenschetsend: het afzonderlijke vers vormt zelden een syntactische eenheid, het rythme golft over talrijke enjambementen voort. Hem karakteriseren

de in lange perioden uitstromende jambische verzenschakelingen van ietwat eentonigen klank, waarin sterke accenten en caesuren zijn vermeden en het pathos van een zacht gedempte, verholten plechtigheid overheerst.²²⁶ Dit hele verschijnsel vindt men ook in de school van Albert Verweys 'De beweging'. De vormgeving van Von Hofmannsthal vertoont sterk de kenmerken van het nieuwe, dat in die tijd alom in de literatuur opkwam. 'Perl²²² toont ons de unieke plaats van dezen dichter als een meester van het adjectief, waar bij voorbeeld bij George het substantief een veel groter rol speelt en de expressionisten zich meer bepaaldelijk op het werkwoord richten. Groot is de woordenschat, welke het opheffen van scherpe grenzen tussen droom en werkelijkheid moet verduidelijken. Bij de expressie van kleuren en klanken hebben, naar den aard der impressionistische techniek, de halfinten en overgangen de voorkeur. Kostbare edelstenen en dergelijke worden in de uitbeelding opgenomen. In het oog vallend is de opeenstapeling van gecoördineerde, door "und" verbonden bijvoeglijke naamwoorden, alsmede van zulke woorden, die het onbestemde karakter der woord- en beeldvoorstellingen accentueren. Dit alles wordt met talrijke voorbeelden geïllustreerd.' 'Volgens een indeling van Hellingrath en Sieburg onderscheidt Perl syntactisch een gladde "wohltemperierte" en een harde woordschikking; Hofmannsthals poëzie behoort merendeels tot de eerste. Zijn verskunst houdt het midden tussen de streng architectonische van Stefan George en de muzikaal vrije van Rilke. De nevenschakelde aaneenschakelingen van impressionistische associaties zijn bijzonder talrijk (van de eenentwintig verzen der "Ballade des äusseren Lebens" bijvoorbeeld beginnen er elf met "und"). Statistisch is voorts uitgemaakt, dat Hofmannsthals poëtische taal veel minder medeklinkers, veel meer klinkers heeft dan die van George.'²²⁷ – In de studie van Walter Perl²²² kan men in paragraaf drie van het Ve hoofdstuk tal van met voorbeelden verduidelijkte formuleringen vinden van de wijze, waarop in de poëziestijl van Von Hofmannsthal de impressionistische ziens- en werkwijze in de symbolistische overgaat.

Hoezeer de symbolistische beweging internationaal was, bleek duidelijk, toen zij zich in 1905 en 1906 reeds vrijwel geheel geconsolideerd had, in de eerste vier afleveringen van het belangrijke tijdschrift 'Vers et prose' onder leiding van Paul Fort en André Salmon. Wanneer ik mij tot de Franse medewerkers aan die vier nummers beperk, noem ik onder de belangrijkste Paul Adam, Maurice Barrès, Paul Claudel, André Fontainas, Henri Ghéon, André Gide, Valère Gille, Remy de Gourmont, Francis Jammes, Tristan Klingsor, Jules Laforgue, Stuart Merrill, Ephraïm Mikhaël, Jean Moréas, Henri de Régnier, Saint-Pol-Roux, Albert Samain, Jean Schlumberger, Marcel Schwob, Robert de Souza, Raymond de la Tailhède, Paul Valéry (die hierin 'La soirée avec monsieur Teste' publiceerde) en Francis Viéél-Griffin. Maar in diezelfde nummers vindt men ook, – voor zover het geen Belgen waren, vertaald, – onder andere de volgende buitenlanders: Richard Dehmel, Eugène Demolder, Ernest Dowson, Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Charles van Lerberghe, Fiona Macleod, Maurice Maeterlinck, Albert Mockel, William Morris, Arij Prins, Arthur Symons, Emile Verhaeren en W. B. Yeats. – Een andere aanwijzing dat de neo-romantiek de nationale grenzen geheel uitwiste vindt men in het feit, dat vóór 1905 Stefan George onder andere de volgende dichters vertaalde: Rossetti, Swinburne, Ernest Dawson, Albert Verwey, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Emile Verhaeren.²²⁸

Stefan George zelf overigens was geen symbolist in eigenlijke zin, al behoorde hij tot het neo-romantische klimaat door zijn archaïsme, katholicisme, traditionalisme, door zijn hiëratische droom en zijn stileren van de onmiddellijk zichtbare werkelijkheid. Maar om echt de geest van het symbolisme te vertegenwoordigen was hij in zijn vormgeving, hoe duister soms ook van wijsgerig bedoelen en cryptische toespelingen, te uitgesproken, te klassiek rationeel, te koud, regelmatig en latijns helder. Aan de andere kant echter, als men afziet van

de verstechniek in engere zin, is hij nauw verwant aan de symbolentaal der beweging, die men 'avant la lettre' zo prachtig gedefinieerd vindt bij Goethe: 'Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, dasz die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt.'²²⁹

Rilke is een geval op zichzelf en onderscheidt zich evenzeer van de min of meer klassieke vormtaal van George als van de duistere aanduidingen der Fransen. 'Bij iemand als Rilke is van "systeem" minder goed te spreken dan bij de esoteriek der Fransche symbolisten: Mallarmé, Valéry. De geheimtaal van teekens, analogieën, sous-entendus, dubbelzinnige wenken en toespelingen neemt daar zulke hermetische allures aan, dat zij in haar soort een zekere classiciteit gaat benaderen, – in overeenstemming trouwens met den Franschen geest. Rilke's barok nadert, in velerlei opzichten, meer tot de romantiek.'²³⁰ Een belangrijke Vlaming als Karel van de Woestijne heeft weer meer aan de Franse stroming te danken. 'De symbolisten zijn onze eigenlijke leermeesters geweest,' constateert hij, en als zijn meestgeliefde dichters somt hij op, behalve Baudelaire: Mallarmé, Rimbaud, De Régnier en Viélé-Griffin.²³¹

In Nederland kwam een van de oprichters van 'De nieuwe gids', Albert Verwey, een der eersten die zich van het tijdschrift terugtrok, daartegen in reactie met een eigen beweging, al was reeds het tijdschrift 'De kroniek' (1895-1907) een eigen en nieuwe weg gegaan. Nadat hij zich aan Willem Kloos ontworsteld had ontwikkelde hij zich als geestverwant van Stefan George. Hij stond echter open voor de gehele internationale beweging en behalve van George vertaalde hij in het Nederlands gedichten van de Zweedse dichter K. G. Verner von Heidenstam (1859-1940), van wie C. Buddingh' schrijft dat hij 'als reactie op het naturalisme een nationalistisch ge-

tinte neo-romantiek inluidde'²³²; van de, eveneens Zweedse, mysticus Erik Karlfeldt (1864-1931); van Henri de Régnier, Jean Moréas, Verhaeren, Rilke en Valéry, om alleen de belangrijkste te noemen.²³³

Bij alle neo-romantische en Spinozistisch-religieuze opvlucht is een zekere goed-Hollandse nuchterheid Albert Verwey niet vreemd. Die heeft hem tijdig gered van de exaltatie der Tachtigers. 'In zekeren zin,' schrijft D. A. M. Binnendijk over J. H. Leopold, maar het is ook op de latere Verwey toepasselijk, 'in zekeren zin is hij de realiteit – hoe mystiek hij haar ook trachtte te overwinnen – nooit ontrouw geworden; hij heeft haar eenvoudig anders, namelijk niet naar haar uiterlijke schoonheid doch naar haar innerlijk en eeuwig wezen, leeren waardeeren.'²³⁴ Elders betoogt hij, dat Verwey 'de wereld aanvaardde door zijn besef van de eenheid der verbeelding, waarin de werkelijkheid haar zinrijk verband onthult, en die, bijgestaan door de redelijke bezinning, het beeld dier wereld als samenhangend geheel ontwerpt, kalm, zonder den hartstocht van den worstelaar met het lot en zonder de helle vreugde van den visionnair (...).'²³⁵ Is het niet, of hier Spinoza's 'Ethica' werd beschreven?

Niet alleen door zijn internationale eruditie en contacten behoort Verwey tot de pioniers van de neo-romantische vernieuwing, zij het in een typisch Nederlandse variant. Hij behoort daartoe ook door zijn contact met het nationale en de traditie, waaruit zijn waardering voor J. H. van der Palm is te verklaren, en vooral zijn geestdriftige bewondering voor, en diep inzicht in een figuur als Potgieter. Ook was hij, zonder uitgesproken socialist te zijn, bezielde door de droom van een nieuwe gemeenschap en reeds hierdoor in strijd met de vurige werkelijkheidsliefde van de Tachtigers. Zo kon dan Frans Coenen op zijn zure, scherpe en leuke manier schrijven: 'Dit is dan de Verwey, die later in 't huislijk leven, in 't eigen land, in 't eigen volk en ras een ietwat rustige-burger-achtig behagen schiep, die zich vaderlandslievend betoonde en bij gelegenheid zelfs Tromp-en-De Ruyterde. Het is deze Verwey, die zoo uitgesproken van Potgieter en zijn tijdgenooten

hield en in degelijke, breede burgerlijkheid op hen wenschte te gelijken. Het is de Verwey, die in "De beweging" en op het Noordwijksch duin zetelde en daar zijn vele doordachte en doorwrochte artikelen schreef waarin hij onder andere van meening was, dat het Dichterschap in de samenleving een aanzienlijker plaats moest innemen en een belangrijker rol spelen. Ongetwijfeld is dit de Verwey van den "rustigen vasten zit" op de niet al te onstuimigen klepper zijns levens.²³⁶ De in deze boutade ietwat karikaturaal gegeven kant van Verwey is natuurlijk wel eenzijdig belicht. Men doet Verwey alleen recht, door tegelijk en ondeelbaar de dichter in hem te zien en de figuur die een nieuwe tijd helpt maken en eminent vertegenwoordigt. 'Toen Verwey in 1905 "De beweging" oprichtte, een tijdschrift waarin hij veertien jaar lang, onder zijn soms wellicht straffe maar steeds zeldzaam bezielende leiding, de beste geesten van zijn tijd niet alleen verzameld doch ook gevormd heeft, was hij zich volkomen bewust van hetgeen hij wilde. En dat heeft hij volledig bereikt. Van de Tachtigers scheidde hem het traditieloos individualisme, het uitpuittend en onvruchtbaar weergeven van den uiterlijken schijn des levens in een, den organischen groei der taal geweld aandoende "woordkunst". Tegenover hun hartstocht stelde hij zijn "bezinning"; tegenover hun onsocialen ivoren toren een "strijdbaar dichterschap", dat als uiting van de ononderbroken zich ontwikkelende in spinozistische inzichten gewortelde "idee" een leidster bóven alle verbijzonderde kunst, wetenschap of staatkunde moest zijn voor de maatschappij, en in wijderen zin voor de mensheid.

Ongetwijfeld is dit laatste in vele opzichten een droom gebleven, een schone droom, niet bestemd om in dit leven tot zichtbare realiteit te worden. Een van de schoonste dromen, ooit door een Dichter in deze lage landen gedroomd, en mede beleden door Verwey's vriend en geestverwant Stefan George en diens kring der "Blätter für die Kunst".²³⁷

'Door zijn poëzie en door zijn opstellen, door voorbeeld dus en aanvurende leiding, heeft Verwey, toen de grote tijd van Tachtig over zijn hoogsten bloei heen was, een vernieuwing

van de dichtkunst en een vernieuwing van het proza in ons land tot stand gebracht. Het proza kreeg weder een organischen bouw, en werd van naturalistische excessen gezuiverd. De poëzie, draagster weder van de idee en van het hoogste streven der samenleving, werd stiller, en tot bezonnenheid ingekeerd. "Tot tucht getemd", aldus formuleerde een van des dichters jongeren de nieuwe richting. Het zal niet vaak in de literatuurgeschiedenis zijn voorgekomen, dat zo diepgaande wijzigingen – toegegeven, dat de tijd er rijp voor was – te danken waren aan het feit, dat een grote groep van de belangrijkste dichters, schrijvers en denkers van een tijd zich vrijwillig en enthousiast voegden tot een gemeenschap van volgelingen van een meester, in wien zij hun meerdere erkenden, dien zij enthousiast en dankbaar volgden.' ²³⁸

'Dit alles is het, wat Verwey's "Beweging" tot een van de belangrijkste momenten heeft gemaakt in de moderne Nederlandse literatuur-geschiedenis, in betekenis zeker niet onderdoend voor Tachtig en "De nieuwe gids", al hebben de wilde en luidruchtige aspecten van deze laatsten stellig tot de verbeelding van een veel groter publiek gesproken.' ²³⁹

'"De eenheid," zegt Uyldeert ²⁴⁰ van Verwey's poëzie, "ligt niet in het Ideeën-verband (...) maar in de Idee zelve." Zij beheerst ook de monumentale verzameling "Proza" in tien delen, een werk dat in het buitenland, waar ook zijn prachtige versdrama's stellig gespeeld zouden zijn, zeker volstaan zou hebben om den auteur tot een figuur te maken, waartegenover iedere jongere zijn houding moet bepalen. De jongste generatie die ter wille van "de persoonlijkheid" het esthetische neerhaalt, schept veelal een kunstmatige tegenstelling. Hoezeer voor Albert Verwey leven en kunst ongescheiden zijn blijkt bijvoorbeeld uit een terloopse uiting in dat mooie "Het leven van Potgieter" (1903) over "het scheppen van nieuwe vormen van dichterlijk, en daardoor maatschappelijk leven", en uit zijn opmerking aan het slot, dat "wanneer een kunstenaar zoozeer de vervulling van zichzelf gegeven heeft, hij tevens de vervulling gebracht heeft van zijn tijd". "Ik geloof dat de groei der kunsten zoo eenvoudig

als de groei der menschen is", heet het reeds in een der eerste geschriften ("Toen 'De gids' werd opgericht..." 1886). Het eenheidskarakter van Verwey's aard valt bijvoorbeeld ook op te merken uit de slotconclusie van "Droom en tucht" (1908), dat er tussen den droom der poëzie en de tucht van de wetenschap geen tegenstrijdigheid bestaat. Beide zijn voor dit rijke leven steeds evenzeer een vorm geweest dier verbeelding, welker betekenis voor Verwey's poëzie en levensbeschouwing essentieel is, en die hijzelf in zijn inaugurale rede ("Van Jacques Perk tot nu", 1925) een "wezen-erkennende en wezen-voortbrengende macht" heeft genoemd, "een onmiddellijke bron van kennis".'

51

'Gutteling, Uyldert, Van Ameide, Van Suchtelen, Nine van der Schaaf, J. Jac. Thomson, Van der Leeuw, Van Eyck, Gossaert, Prins, De Haan, Bloem en anderen behoorden tot de dichters, die zich onder Verwey's leiding in het maandschrift "De beweging" (1905-1920) gegroepeerd hebben. Van Eyck, in zijn "Rede over Albert Verwey" (1925), wijst erop, "hoe wat een gansche periode aan jonge dichtende krachten opleverde, bijna geheel, en vrij, om hem als zijn natuurlijk middelpunt zich heenschaarde". Hij was voor hen de grote verdediger van de idee van het dichterschap.'²⁴¹

'Het leek mij van belang te weten, hoe Verwey zelf, achteraf en na zo langen tijd, over de werking van het tijdschrift en het definitieve van de door de invloed daarvan in onze letteren teweeggebrachte veranderingen dacht. Toen ik hem dit in 1935 in de loop van een gesprek met schroom maar ronduit vroeg, trachtte hij het te verduidelijken, met te herinneren aan de befaamde discussie over retoriek, die in "De beweging" gevoerd was, en waarvan ik mij nog herinnerde hoezeer zij bij verschijnen de aandacht trok:

Gerretson in een stuk over Swinburne, Bloem in een stuk over De Régnier, hadden het goed recht van de rhetorica in

de poëzie der toenmalige jongeren bepleit. Gerretson beoogde inderdaad een in stand houden van sommige geijkte vormen uit de traditie onzer litteratuur. Maar Bloem had meer het oog op een nieuwe rhetoriek zoals in het werk van Van Eyck te zien was. Mijn standpunt was: als het jongere geslacht de rhetoriek, waar ikzelf in mijn jeugd zoo fel tegen gestreden had, tot op zekere hoogte weer aanvaardt, dan is dat goed want dan ligt dat blijkbaar in den ontwikkelingsgang. En dan moet dat in "De beweging" weerspiegeld worden, want die is ten slotte opgericht voor het jongere geslacht.' (Aan de discussie namen nog deel Th. van Ameide en Aart van der Leeuw, van wie een brief aan J. C. Bloem gepubliceerd werd, waarin hij in individuele gevallen voorkomende, wel eens geslaagde retorische wendingen in de poëzie kon erkennen).²⁴²

De uitvoerigste bloemlezing uit Verweys omvangrijk oeuvre is te vinden in deel I van mijn 'Spiegel van de Nederlandse poëzie door alle eeuwen'.²⁴³ Zijn geesteswereld vindt men voorts weerspiegeld in zijn eminente essays en kritieken, waarvan ik in het bijzonder wil noemen 'Toen de Gids werd opgericht'²⁴⁴, 'Stille tournooien'²⁴⁵, 'Luide tournooien'²⁴⁶, 'Het Leven van Potgieter'²⁴⁷ en de tien uit 'De beweging' gebundelde delen 'Proza'.²⁴⁸

De somma van Albert Verweys leven vindt men in zijn in 1922 gebundeld gedicht 'De gerichte wil'²⁴⁹:

*Wanneer ik stierf en zij die mij beminden
Rondom mijn baar staan en de een d'andre vraagt:
Wat hadt ge lief in hem: zijn menschlijkheid,*

*Zijn dichterlijke gaaf, zijn trouw aan vrinden,
De zachtheid van een kracht die draagt en schraagt,
Of de onafhankelijkheid van zijn beleid, –*

*Dan hoop ik dat een zeggen zal: wij weten
Dat hij als mensch, dichter en vriend, als kracht
En leider 't zijne deed, maar nu de spil*

*Van 't denken stilstaat en in zelfvergeten
Zijn mond zich sloot, zien wij zijn sterkste macht:
Een op de onsterfelijkheid gerichte wil.*

Men herinnert zich dat Verwey in 1905 het maandblad 'De beweging' oprichtte, waarin velen van zijn aanhangers, geestverwanten en volgelingen debuteerden of later publiceerden. Andere dichters uit die tijd, zoals J. W. F. Werumeus Buning, Greshoff en A. Roland Holst bleven buiten het tijdschrift en werden later met anderen, naar het jaar waarin de meesten debuteerden, de generatie van 1910 genoemd. Tijdens het bestaan van het tijdschrift en bij het leven van de sterke persoonlijkheid Verwey kon het nog van belang lijken, tussen de beide groepen in en buiten 'De beweging' onderscheid te maken. Maar achteraf is litterair-historisch gezien het onderscheid niet zo relevant meer en kan men beide groepen samen in hoofdzaak tot de generatie van 1910 rekenen. Immers, de aan 'De beweging' medewerkende leerlingen van Verwey ondergingen particulier wel de indruk van zijn dominerend karakter en van zijn schoonheidsleer. Maar zuiver litterair was die invloed geringer: hun werk ondervond van het zijne niet zoveel directe weerslag, wat ook begrijpelijk is als men nadenkt over de constructie van Verweys dichterlijk oeuvre.²⁵⁰ Zowel de volgelingen van Verwey als de andere auteurs van 1910 waren neo-romantici, nu achteraf te onderkennen als verwant aan de grote internationale stroming van het symbolisme. En daarom doe ik Albert Verwey niet te kort, noch de belangrijke historische rol van zijn tijdschrift, met hen in het volgende door-elkaar te noemen.

Eerst moet ik echter nog iets zeggen over de overgangsgeneratie die onmiddellijk op Tachtig volgde. Van deze vier andere ouderen heeft een groot gedeelte van de generatie van 1910 het dichterlijk oeuvre eveneens intens doorleefd. Deze over-

gangsfiguren naar een nieuwe tijd waren Boutens, Van de Woestijne, Leopold en als jongste Henriëtte Roland Holst in haar later werk. Alle vier waren neo-romantici en hadden zelfs uit de verte toch nog enige invloed op hen, die tot de doctrinaire aanhangers van Verwey behoorden.

Met de jonge Boutens (die van 'Verzen' van 1898 en 'Praeludiën' van 1902), met Boutens die bij zijn debuut geheel in de ban was van de sensitivistische periode van Gorter, stond Leopold het dichtst bij de symbolisten. Ook hun techniek: de halftinten, de ritmische verschuivingen en het verslibre, het associërend beelden en suggereren vindt men bij hem terug. J. H. Leopold had vooral begrip voor het naar binnen gekeerde karakter van de kunst der symbolisten, zoals blijkt uit zijn gedicht (jan. '96) op de dood van Verlaine²⁵¹:

I

*Men mocht wel willen in donzen woorden
van hem te hooren, nu hij pas
dood is en wat zijn leven was
voor 't eerste stil gaat worden: stoorden*

*nu woorden niet in zijn beginnen
der vredigheid hem toegebracht
en in den schuwen ernst betracht
door ons, die ons willen bezinnen*

*over het sidderende, dat wij vonden
in ons; zóó het opeens lag neer
in donker, lijden van een zeer
verborgen iets en zeer geschonden.*

II

*Hoe zoet gesloten, toegesloten
en goed geborgen in donkernis*

*buiten, waar lente komende is
met regen onder de lucht de bloote*

*een man, die heeft zijn afgewende
leven stil voor zich heen gevoerd,
een povere maar een ontroerd
teedere en hij in zijn ellende*

*was tot den eenigen zin gekomen
des levens: dat wij wezen zouden
verscholen, in geduld gehouden
en wegverloren, zóó eerst vromen.*

*Een wijze – en om den doode is veel
van zoetheid en mijmering gebleven
en het bemoeien en dóórleven
der menschen heeft aan hem geen deel.*

Ik mocht er reeds op wijzen dat vooral in Nederland de monistisch pantheïstische invloed van het spinozisme in de nieuwe romantische beweging ertoe heeft bijgedragen, de geesten en het werk te vormen. Henriëtte van der Schalk, in 'Sonnetten en verzen in terzinen geschreven' (1895) was spinozist, evenals de jonge, pre-socialistische Gorter van de 'Kenteringssonnetten' en evenals Verwey van dat hij zich in Noordwijk terugtrok. Ook een nobele en niet door het succes bedorven figuur als Nico van Suchtelen, die in zijn tijd een ongekend uitgebreid lezerspubliek voor zijn romans had, was spinozist, hetgeen vooral blijkt uit 'Tot het Al-Eene', geschreven in 1907, boekuitgave 1927.

Over het opkomend socialisme is reeds het een en ander gezegd. Gemeenschapsgevoel, in de zin van gevoel van gebondenheid aan de eenheid der samenleving en van de gemeen-

schap, ook buiten het nationale, kenmerkte mede de groep van 'De beweging'. Een uiting van deze belangstelling en deze neiging was in en rondom dit tijdschrift de herleving van het gelegenheidsgedicht. Wat Verwey zelf betreft geef ik hier slechts een keus uit de desbetreffende titels van gedichten: 'Spaansche reis'; 'Bij grootvaders sterfbed'; 'Op een wandeling door Weimar'; 'Bij een Shakespeare-voorstelling'; 'Aan Zola, na zijn toespraak tot de jury'; 'Wandschilderingen in het Bosscher raadhuis'; 'Spioenkop'; 'Lof van Botha'; 'Aan M. T. Steyn'; 'De geest van Jacob van Campen'; 'De verwoesting van Wezet'; 'Wie in de loopgraaf ligt'; 'Terechtstelling van Josef Fourie'; 'Van een klein aan een groot volk'; 'De zonsverduistering'.

Zelfs de afzijdige aristocratische Boutens schrijft zijn plaque op de vijftigste verjaardag van Wilhelmina, en een gerijmd vliegend blaadje 'Nieuw Zeeuwsch geuzenlied', op straat verkocht, over de plannen met het Scheldekanaal in 1927.

De Beweging-dichter Th. van Ameide (pseudoniem van prof. mr. dr. J. H. Labberton) schreef bijvoorbeeld zijn afschuwelijk epos 'De Balkanstrijd' (Apeldoorn 1912). De Beweging-dichter Jacob Israël de Haan maakte een oeuvre dat voor een zeer groot, zo niet het grootste deel bestaat uit gelegenheidsgedichten. Vele van zijn gedichten zijn propaganda voor geldinzamelingen van het Joodsch Nationaal Fonds van de Zionistische beweging.

Het is een vooroordeel, te denken dat gelegenheidsgedichten artistiek van minder waarde moeten zijn dan andere. Bovendien is de grens moeilijk te trekken: er is gezegd dat elk gedicht een gelegenheidsgedicht is. Op het torpederen, in de eerste wereldoorlog, van het passagiersschip de Lusitania door de Duitsers werden, toen ik tweeëntwintig jaar oud was, in Rotterdam door straatzangers zelfgemaakte liedjes gezongen, waarvan de tekst aan de omstanders op vliegende blaadjes voor een stuiver werd verkocht. Het reageren op de ondergang van dat schip vervulde dus een functie in de gemeenschap. Uit het sonnet dat De Haan erover schreef²⁵²,

ziet men, dat alreeds een deel van de neo-romantische literatuur even goed 'engagée' was als die van nu:

*Eén schaamtloos schot: het slagschip is gezonken,
Dat schatten droeg van schoone en sterke jeugd,
Der Moeders min, der trotsche Vaders vreugd
Wordt gelijk een dierenwerpsel verdronken.*

*En zij zwijgen: in ieder Land de Daders,
Zij zwijgen thans: in ieder Land de Dichters,
Maar zwijgend maken zij zich tot verraders;
Tot dienaars van verwaten onheilstichters.*

*Mijn lied kan niet zwijgen op dezen dag,
Hier straalt de zon, daar drijven de geraamten
In schemerdiepten eener duistre zee.*

*Wreedheid der Volken, jammerlijk bejag,
Mijn wangen branden, mijn Lied rilt van schaamte,
Hoe slaat ge elkanders hart met woedend wee.*

53

Onder de overgangsfiguren die na de periode van Tachtig en voor de generatie van 1910 in ons land mede een nieuwe tijd inluiden, heb ik reeds de dichter P. C. Boutens genoemd. Ook van wat ik over hem eerder gepubliceerd heb mag ik misschien iets aanhalen. 'De gezonde genotzucht, waarmee de Tachtigers in de woordenvoeging vooral een sonore muziek zochten, werd bij Boutens een geraffineerder afwegen der klankverbindingen. Na hem (en Leopold) heeft het woord in de Nederlandse poëzie deze sensuele verfijning weder verloren.'

'Het gedicht "Een weerzien" toont, hoe ver deze evolutie doorging. De vervanging van het rijm door de assonance vindt daar een tegelijk vrijmoediger en consequenter toe-

passing dan het geval was bij de jongeren, die de assonance het eerst invoerden en verdedigden. Het is of de grijze dichter in deze rijmtechnisch zo interessante publicatie de vrijheid canoniseert, doordat hij aan de modernistische onregelmatigheid der assonance de tucht van een regelmaat oplegt. In dit strophische vers immers alterneren de assonances, welke op het rijm der vocalen, met die welke op het rijm der consonanten gebouwd zijn. Ik geef dit als een voorbeeld hoe mannelijk (overwogen en doelbewust) Boutens' vormgeving kan zijn, zonder dat het vrouwelijk (gevoels)element cerebraal wordt.

Boutens' gedichten hebben hun grootste algemene werking van 1905 tot 1915 uitgeoefend, al blijven zij nog even dierbaar aan allen die onze poëzie liefhebben. Zijn invloed, op het lezend publiek zowel als op de litteraire productie van dat tijdvak was overweldigend groot. En noodlottig. Hij is daar uiteraard niet verantwoordelijk voor. Niets is onbillijker, dan iemands betekenis naar zijn epigonen te beoordelen. En heeft wel ooit iemand daar zovelen van gehad, als Boutens in die zogenaamde generatie van 1910? Bijna niemand ontkwam aan de macht van zijn persoonlijkheid. Het is onvoorstelbaar, hoezeer een andere, minder esthetische en litteraire taal zelfs goede dichters als Bloem, Keuls, A. Roland Holst geschreven zouden hebben, hoeveel meer zij zich later naar den vorm, technisch, aan de jongeren aangepast zouden hebben, wanneer de invloed van de "poëtische taal" die Boutens schreef niet zo allesoverheersend geweest was. Men kan zich slechts in gissingen verdiepen. Ten opzichte van de namen die ik noemde, spreek ik alleen van invloed; van navolging is hier natuurlijk geen sprake. Want leerlingen in engeren zin, gelijk Verwey die had, zijn er van Boutens eigenlijk niet aan te wijzen. (Wel epigonen als bijvoorbeeld De Mérode, Van Geuns en P. Otten.) Dat lag niet in zijn aard. De invloed zijner gedichten is veeleer een tijdverschijnsel geworden, zo algemeen, dat hij nauwelijks meer te onderkennen valt.

Boutens heeft een geheel eigen toon. Zijn beeld- en taalrijk-

dom berust niet op een zeldzaam uitgebreide woordenschat, zoals bijvoorbeeld bij Adwaita. Maar bij een, tot een betrekkelijk klein gebied, beperkte woordkeus, bereikt hij toch een uiterst gevarieerde werking door de strengheid en afwisseling van zijn strophenbouw, en vooral door de nieuwe vormen, overgangen en saamvoegingen zijner woorden. Nog meer dan in zijn oorspronkelijk werk, komt dit in zijn vertalingen, en daar weer het meest in die der Griekse klassieken tot uiting. Intussen blijft de taal zijner verzen voornamelijk bepaald door een streven naar bewustmaking en verwoording van een specialen kant van het psychische leven. Zij komen voort uit een sfeer, waarin een selectie plaats heeft, die alles afweert, wat door ontleding (naar binnen) en waarneming (naar buiten) het evenwichtig beelden van dat zieleleven zou kunnen verstoren. De beroeringen die dit schoon geheel, in zijn apollinische rust, zouden schokken, overwint hij verstandelijk; maar de gedachte wordt tot denk-beeld, en dit uit zich weder in het gedicht.'

Boutens 'ging voorbij aan wat hij niet in de persoonlijke, eigen zielsbewegingen vond, en wat de wereld aangaat, beperkte hij zich eclectisch tot wat hij daarin verwant aan zichzelf aantrof. De kenmerkende en onverzoenlijke tegenstelling tussen hem en die dichters onder zijn tijdgenoten, welke zich om het tijdschrift "De beweging" gegroepeerd hadden, berustte op de belangstelling dezer laatsten voor hun eigen tijd, en hun inzicht in de veranderingen, in geestesleven en maatschappij, zowel hier te lande als in geheel Europa. Hij daarentegen bleef de Prerafaëliet, verwant met Rossetti, met Hofmannsthal, vooral met Borchardt. Voornamelijk hiertegen zou eens de reactie der jongeren van na "De beweging" gericht zijn, eerst van "Het getij" onder Van den Bergh, dan van "De vrije bladen" onder Marsman. In "De beweging" zelf richtte Van Eyck een felle aanval tegen den dichter van "Carmina". Hij ergerde zich aan het dualistische in Boutens' platonische levensbeschouwing, en daarmee zelfs aan het gebruik van het woord "ziel". Hij miste in dezen bundel de "zoete aardschheid" van een Aart van der Leeuw. De oppositie van Verwey en zijn

school richtte zich tegen Boutens' "grens van liefde en lust", die blijkbaar voor de medewerkers aan "De beweging" niet bestond. Dit dualistische platonisme kwam hun rechtaf verderfelijk voor; hun stond niets verder dan deze verheerlijking ener schoonheid, die niet immanent doch slechts een afschaduwing was. Zij wilden niets horen van een tweespalt tussen gewaarwording en geest, leven en ziel, gemoed en verstand. Uit een overigens lofwaardig streven naar eenheid, in spinozistischen zin, was "De beweging" al te dogmatisch in het ontkennen dezer, bestaande, dualiteiten. Vandaar dat Van Eyck na "Stemmen" een gevoelsverdorring meent te zien, en een teruggang van de belevenis der zinnen.

Want een andere reden tot wederzijdsen weerstand en miskenning was hierin gelegen, dat Boutens de schoonheid na joeg zonder primair van een wijsgerige levensbeschouwing uit te gaan. Dat hij nooit ter wille der idee en der vitaliteit genoeg nam met het onesthetische, lelijke, wanluidende of stroeve. Het is wel vreemd, dat er nooit op gewezen is dat de Beweging-dichters, die dit grotendeels wél deden, hierin de voorlopers der jongeren, van Van den Bergh en van "De vrije bladen," waren. Hoe dit zij, Verweys volgelingen verschilden ook hierdoor van Boutens, dat voor hem buiten het leven van de ziel, – nu en in alle tijden –, van de ziel dan als eenmalig, enkelvoudig, zelfstandig, persoonlijk wezen, niets bestond.²⁵³

54

De kenmerken van Boutens zijn in hoge mate symbolistische kenmerken. 'In wezen,' zegt D. A. M. Binnendijk²⁵⁴, 'is dit symbolisme niet in de eerste plaats een reactie geweest op de rhetorische eloquentie der meeste Romantici en de verstijfde edelsmeedkunst der Parnassiens, doch op het zinnebeeldig karakter, dat zoowel het late classicisme als de, met evenveel redelijkheid als gevoeligheid beladen, Romantiek kenmerkte. Men dient slechts het begrip "zinnebeeld" te verstaan als de

aanduiding van het steeds door een verstandelijken toelag bepaald taalgebruik. Tegen deze zinnebeeldige tendenz der kunst en niet tegen enkele kunstenaars alleen, en zeker niet tegen diegenen onder de Romantici, wien geen verwijt van dien aard zou kunnen worden gemaakt (Maurice de Guérin, Gérard de Nerval, Aloysius Bertrand), protesteerde het symbolisme door het abstraheerend en redeneerend element der, in het beschavingsleven ontaarde, taal te vervangen door eene, die niet een beroep deed op het denkend bewustzijn en het onderscheidend verstand, maar op de, in het emotioneele leven der menschen wortelende, verbeelding en de in het zinnenleven gearde ontvankelijkheid en sensibiliteit. Het (symbolisme) probeert terug te reiken naar een cultuurtijdperk, waarin de taal nog niet die bewustzijnsfunctie had, welke het in den loop der beschavingsontwikkeling heeft verworven. De symbolistische dichters, met hun voorkeur voor het muzikaal gehalte van den taalklank, beproefden weer musisch te worden in den antieken, dionysischen zin van het woord. Alleen de bezetenheid, de roes, de extase, die als persoonlijke ervaring in gemeenschappen werd uitgeleefd, nam in een modernen tijd de vormen aan, welke dezen tijd eigen waren. De dionysische verrukking moest wijken voor een happy-few-individualisme: de stralende gloed, de onstuimige drift, de goddelijke waanzin, de extase werd bij hen een naar binnen gekeerde warmte, een uit indrukken der natuur gepuurde stemming, een naar den aard romantisch, zich in eenzaamheid en onverstaanbaarheid opsluitend, artistendom. Maar met dat al had de kunst zich bevrijd van bedoeelingen, die buiten het gebied der verbeelding zelve lagen.²⁵⁵ In alle landen werd de nieuwe geest voelbaar: 'De eenzaamheid, de afgeslotenheid, de onherhaalbaarheid van het negentiende-eeuws persoonlijk gevoel waren bezig onder te gaan in een sfeer van algemene decadentie. In het geestelijk leven, kunstleven en cultuurleven van Europa kondigde zich de grovere, snellere, massalere, geteisterde twintigste eeuw aan met vernieuwing en vernieling. De nieuwe stromingen in de letterkunde, gelijk het symbolisme, bleven niet tot één land

beperkt, maar verspreidden zich over Duitsland, Oostenrijk, Engeland, België en Nederland. (...) Er was een lentelijk gevoel in de lucht. Het giste in de maatschappij, het giste in het kunstleven; nieuwe, mystiek-religieuze richtingen ontstonden; de kunst, de muziek, de literatuur braken uit in een verbijsterenden rijkdom – niet van bloei, maar van experimentele verjonging. De wijsbegeerte verliet sprongsgewijze de oude, traditionele banen; de exacte wetenschappen stroopten hun dogmata af als een verdorde huid en zochten en vonden andere wegen. Het belang van dien tijd als grondslag van den tegenwoordigen kan voor het kunstleven nooit genoeg erkend worden. De phalanx van grote kunstenaars aan den aanvang der nieuwe eeuw is er uit voortgekomen. Deze unieke renaissance van kunst en cultuur bleef zich voortzetten tot zij door den eersten wereldoorlog werd vernietigd of althans op ingrijpende wijze onderbroken (...)’²⁵⁶.

‘Toch had de algemene culturele vernieuwing bij ons tevens een eigen Nederlands karakter. Alleen plegen de vruchten van onzen bodem in dit killere klimaat later te rijpen. Om ons tot de letterkunde te bepalen: nadat reeds boven andere landen de nieuwe sterren De Régnier, George, Von Hofmannsthal, Swinburne aan het uitspansel ontdekt waren, tekenden zich bij ons de grote figuren af, die den overgang zouden vormen van Tachtig naar den komenden tijd: Verwey, Henriëtte Roland Holst, Boutens en Leopold. Bij ons ging de negentiende-eeuwse persoonlijkheid haar eigen grenzen te buiten en nam alreeds de gestalte aan der nieuwe eeuw, zich verwijdend tot gemeenschapsgevoel (Van der Goes, Gorter, Henriëtte Roland Holst); tot het daarmee samenhangend streven naar de nuttige, eenvoudige, gestyleerde, aan het gemeenschapsgebouw ondergeschikte, dienende, een geloof of geestelijke wereldbeschouwing uitdrukkende lijn (Der Kinderen, Thorn Prikker, R. N. Roland Holst, Berlage); tot intense wijsgerige opleving (Heymans, Bolland en zijn tegenstanders); tot katholiek en ander godsdienstig réveil op allerlei kunstgebieden (Alphons Diepenbrock, Jan Toorop).’

Sterk was altijd Bouten's doodsverlangen:

*Ik peins – mijn hart erkent het niet –
Hoe alle wezen eenzaam is,
Hoe uit bezit en uit gemis
Dezelfde moeheid overschiet,
Die van al wat zij heeft doorkend,
Die van al wat zij heeft begeerd,
Haar grondeloozen glimlach keert
Naar doods onpeilbaar donkren wand...*

Maar 'de "vergeestelijking" en vernieuwing, welke zich in ons land, als reactie tegen Tachtig en "De nieuwe gids" vertoonden, hangen sterk samen met een element van sociaal gevoel. Bij Boutens waren zij meer terug te brengen tot de verwantschap en innerlijken omgang met enkele uitgelezen geesten, die voor de jaren 1890 tot 1910 representatief waren. Tot hen heeft stellig vooral ook zijn vriend Willem van Konijnenburg behoord.

Ook al erkent men allerlei treffends in de critische aanvallen, welke Jan Engelman tegen de monumentale schilderkunst heeft gericht, toch is het niet meer dan rechtvaardig, van ganser harte de blijvende verdienste te erkennen, die zij voor den ontwikkelingsgang van ons beschavingsleven heeft gehad. Van de "Herten" van Willem van Konijnenburg (1898) is gezegd, dat zij voor onze schilderkunst een geheel nieuw tijdvak inluiden. En een jaar te voren had P. C. Boutens gedebuteerd met den bundel "Verzen", ingeleid door de onuitstaanbaar-misplaatst beschermende voorrede van Van Deyssel ("Ik ben dit boekje een genegen vriend"). Het talent van Kloos en de betekenis van "De nieuwe gids" hadden hun tijd gehad; Van Eeden dwaalde langs allerlei zijwegen steeds verder af van de litteratuur, die overigens nooit zijn hoofdzakelijke bekommernis was geweest; Verwey had zich teruggetrokken in een zwijgen, waaruit hij als een ander mens en groter dichter zou terugkomen; ook Gorter maakte een diepe crisis door, waaraan hij zich eerst later zou ontworstelen.²⁵⁷

‘Met “Verzen” uit de sfeer van Gorter’s impressionisme en sensitivisme voortgekomen, wendt Boutens zich met “Stemmen” reeds meer, en daarna in toenemende mate, af van de zinsindrukken der zichtbare wereld naar een, door het schouwende en beschouwelijke psychische leven tot ordenende synthese groeperende, de werkelijkheid romantisch omvormende kunst, welke onder invloed van de platonische wijsbegeerte²⁵⁸ de “idee” zou dienen en uitdrukken, gelijk op haar wijze die van Van Konijnenburg zulks nastreefde. “De liefde voor de natuur moet verkeerren in liefde voor eigen natuur,” schrijft Van Konijnenburg. Voor een natuur als Boutens, het is licht te bevroeden, moet werk, dat uit deze inzichten voortsproot, grote aantrekkelijkheid gehad hebben, waar nog bij kwam, dat het door bevriende hand was gewrocht.’²⁵⁹

55

Ik wil mij beperken en daarom wat Karel van de Woestijne betreft volstaan met te verwijzen naar ‘Onderzoek en ver-
toog I’, p. 271–295.

Ook voor Arthur van Schendel, mede een van de eminente aankondigers van een nieuwe tijd na een min of meer realistische, naturalistische en vervolgens impressionistische periode, wil ik verwijzen naar mijn reeds vroeger gegeven formuleringen. ‘Suggereren, aanduiden meer dan uitspreken is (...) een kenmerk van den gehelen schrijftrant van dezen auteur. Toch laat zijn verbeelding aan duidelijke, concrete precisie niets te wensen over, waar een minder groot meesterschap hierdoor in de fout van bleke, kleurloze vaagheid zou vervallen. Dat komt, doordat deze stijl synthetisch is in den besten zin: het essentiële, dat wordt samengevat, is ondanks zijn algemeenheid nog zo beeldend, typerend, karakteristiek, dat elk detail spreekt en nawerkt en zijn nauwkeurige functie vervult. De herhaling en de eentonigheid, bij zulk een werkwijze onvermijdelijk, worden zodoende een positief effect,

met grote beheersing welbewust tot meewerking in de totaliteit van den indruk te baat genomen. Nergens gevoelt men ze als drukkend of vermoeiend. Dit edele Nederlands, met de soberste middelen tot zijn grootsten eenvoud teruggebracht, is een prachtig voorbeeld van wat met onze mooie taal door een groot kunstenaar kan bereikt worden zonder haar ook maar enigszins geweld aan te doen. Deze taal is hier rijk in haar zelfgekozen armoe.

Van Schendel is een neo-romanticus, en als zodanig reageerde hij reeds in zijn eerste werken tegen zienswijzen en stijl-opvattingen van het toen alom ook ten onzent oppermachtige naturalisme en was reeds, afgezien van de waarde van zijn oeuvre, stylistisch een omwentelaar, een vernieuwer van ons proza. Maar welbeschouwd kan men de gevoelswereld van Arthur van Schendel, welke toch eigenlijk meer om haar motieven dan om haar reacties romantisch zou mogen heten, met evenveel of meer recht ook weer klassiek noemen, zo men denkt aan de vormwereld waarin zij aan ons verschijnt.

Met zeldzame concentratie en bezonkenheid – gelijk slechts uit een groot, ruim, diep, edel levend mens en begenadigd talent mogelijk zijn – heeft Van Schendel de technische middelen van onze litteratuur (en daarmee, niet zonder grote, blijvende winst, ook van onze taal) ontdaan van excessen. Hij is beeldend zonder expressief te zijn. Hij vermijdt bijvoorbeeld synoniemen, hij heeft ze immers niet nodig, daar hij uit tien adjectieven alleen het enig-juiste, enig-mogelijke, op-die-plaats-volmaakte wil gebruiken, en dit inderdaad ook vindt. Hij kan met één enkel, door rijpe, voldragen beschouwing in zijn geest naar voren gekomen detail een essentiëler en tevens vollediger beeld van een mens, feit, gebeurtenis, situatie of inzicht suggereren, dan andere auteurs met de vele aaneenschakelingen van details, die zij daartoe behoeven. Men gevoelt, dat het hier meer geldt dan een stijlkwestie: dat dit stijlelement het symptoom is van een geestesgesteldheid en een geestesactiviteit. Daarom hoort zijn werk, in een verwilderden, cultuurlozen, decadenten tijd tot den nobelsten

bloei onzer letteren, en is daarbij uiterst kenschetsend voor haar nationaal karakter.

Het beeld, dat wij (...) verkrijgen, is niettemin ontegenzeggelijk vlak. Maar de geduldige beschouwing, welke in des schrijvers wijsgerige natuur ligt, komt dan ook tot stand op een niveau, waar het reliëf van allerlei kleine bijzonderheden kan wegvallen voor de grote lijnen, gelijk bij een landschap van een berg af gezien. Doch deze fresco-achtige werkwijze sluit geen werkelijkheidszin uit; hoe vreemd het ook moge klinken, in zekeren zin zou men dit werk, waarin naast grote menselijke wijsheid een selectie uit zoveel hardnekkige waarneming verwerkt is, zelfs realistisch kunnen noemen. Het vermooit ongetwijfeld (door zijn stijlqualiteiten) het leven, maar... zonder het "mooier voor te stellen" in vals idealiserende weglating van het harde of wrede of den "onvermybren tegenspoed". Daarin ligt het verschil tussen de oude romantiek en dezen edelsten nabloei der neo-romantiek.

Een middel van beklemmende werking dient Van Schendel daarbij, gelijk het hem in (... zijn andere) romans gediend heeft. Hij doet ons op een bijna tergende wijze in zijn verhaal den fatalen, onverstoorbaren, ingrijpenden loop van den tijd gevoelen, gelijk, op volkomen andere manier, Thomas Mann in "Der Zauberberg". De trage, geleidelijke, schier onmerk-bare beweging van den duur is in "De rijke man" overal aanwezig: de machtige, indrukwekkende, onoverwinnelijke, vermurwende en vernietigende, de spannende, angstaanjagende langzaamheid waarmee het noodlot er zich voltrekt. Een zware, als schuifelende, zelfgenoegzame langzaamheid, welke het onontkoombare van het fatum doet gevoelen, en even hevig meeslepend, zo niet meer, dan het hevigst dynamische tempo der nieuwe zakelijkheid van de modern doenden. Reeds Poe kende de suggestieve werking van deze aparte sensatie der opzwepende traagheid, welke het noodlot veelal het aangrijpendst en schokkendst onthult ("The pit and the pendulum"). Alsof een schroef langzaam over een lichaam wordt dichtgeknepen. Dat dit nauwkeurig gedoseerde trage tempo der handeling hier niet alleen niet verveelt, maar juist

voor een groot deel de spanning uitmaakt, is een bewijs te meer voor Van Schendel's meesterschap.'²⁶⁰

56

Aart van der Leeuw, een der trouwste medewerkers van 'De beweging', was zowel in proza als poëzie een belangrijke neo-romantische vernieuwer in de kentering dier jaren. Stelling I van dr. Jan Hulsker bij zijn promotie luidde 'Een groot deel van Aart van der Leeuws proza en poëzie kan worden gekenschetst als romantische zelfbespiegeling.' Zijn proefschrift²⁶¹ verschaft interessante gegevens over deze fascinerende figuur. Als scholier in Amsterdam schreef hij stukjes in de 'Vox gymnasii', waaraan vroeger ook André Jolles en Jan Kalf hadden meegewerkt²⁶², die later zouden behoren tot de corona der Negentigers rondom 'De kroniek' van P. L. Tak. Veel had hij aan Albert Verwey te danken, die hem wees op het werk van Henri de Régnier, Stefan George en Hugo von Hofmannsthal.²⁶³ Verder las hij in zijn jeugd onder andere Villiers de l'Isle-Adam, Keats, Samuel Coleridge, Edgar Allen Poe en de Duitse romantische school, waarover hij later, in 1919, zijn grote opstel zou schrijven: 'Het Duitse heimwee naar het zuiden'²⁶⁴. Hij werd in het bijzonder getroffen door 'Der grüne Heinrich' van Gottfried Keller. Over Keller en ook over Georg Büchner schreef hij, evenals over de Engelse mysticus Thomas Traherne, op wie Van Eyck zijn aandacht had gevestigd. Hij vertaalde het romantische 'Gaspard de la nuit' van Aloysius Bertrand. Bloem heeft gewezen op de verwantschap met Joseph von Eichendorffs 'Aus dem Leben eines Taugenichts'²⁶⁵. Van der Leeuw zelf getuigt in een brief van zijn bewondering voor de grote laat-romantische Oostenrijkse prozaïst Adalbert Stifter²⁶⁶. – Uit brieven van 1925 van Van der Leeuw blijkt dat hij vervuld en opgetogen was van de 'Poems of felicity' en 'Centuries of meditations' van de hierboven genoemde, mystiek getinte dichter-predikant Traherne.²⁶⁷

Afgestudeerd, vestigde Van der Leeuw zich in Voorburg waar hij, behalve met de elf jaar oudere Verwey in drukke briefwisseling een goede vriendschap onderhield met de elf jaar jongere J. C. Bloem, de twee jaar oudere Van Schendel en de elf jaar jongere P. N. van Eyck.²⁶⁸ Verwey was zijn liefste dichter.²⁶⁹ Tot in zijn laatste levensjaren bleef hij de moderne literatuur volgen en was een bewonderaar van Franz Kafka, Joyce en Dos Passos.²⁷⁰ Hij heeft blijkbaar het hem verwante romantisch element in deze moderneren aangevoeld. Hoezeer Van der Leeuw een vernieuwende romantiek vertegenwoordigde blijkt uit het in Hulskers dissertatie geschrevene over 'De mythe van een jeugd'.²⁷¹

Hij stierf in 1931, vierenvijftig jaar oud. Tot het laatst bleef hij trouw aan de richting van zijn persoonlijkheid.²⁷² Eén duidelijke lijn volgde dit bewonderenswaardige leven. Het staat vast dat hij 'als proza-schrijver en dichter begonnen is onder sterke invloed van de beweging van Tachtig, maar dat hij zich al spoedig geheel van de Nieuwe-gidskunst losmaakt en daartegen zelfs stelling genomen heeft. Het proza en de verzen die hij als volwassene begint te publiceren, verraden duidelijk een streven, tegengesteld aan de Nieuwe-gidsbeginselen: terugkeer tot een gezuiverd, minder anarchistisch taalgebruik en herstel van de door het impressionisme verwaarloosde *zin* in het proza, grotere gebondenheid ook en "overwicht van een geestelijk beginsel" in de poëzie; in het algemeen: streven naar bezinning in plaats van harts-tocht. Dit lag in Van der Leeuws aard; bijna twintig jaar later constateerde hij nog: "Nooit is er iets mij zoo tegens gezegd als Van Deyssels 'Kunst is passie'. Kunst is bezinning zou beter zijn". Zo ligt het voor de hand dat hij dit werk publiceerde in het tijdschrift van de nieuwe richting in kunst en letteren, Verweys "Beweging", en zich voortaan als een warm aanhanger van dit tijdschrift deed kennen. In het vraaggesprek van 1925 zei hij: "Misschien ben ik een theoreticus genoemd, omdat ik altijd een warm aanhanger ben geweest van wat 'De beweging' voorstond. Maar dit kwam alleen, omdat ik mijn wezen, zoals het werkelijk was, vol-

komen door den opzet van dat tijdschrift gedekt voelde.” In overeenkomstige zin schreef hij in dezelfde tijd aan Van Eyck over “De beweging”: “Ik ben er altijd met hart en ziel, juist omdat ik zoo volkomen met de theorieën die haar droegen instemde, aan verbonden geweest. En het doet er niet toe dat het tijdschrift niet meer bestaat, met den dag nog voel ik mij overtuigder Beweger.” Dat hij zijn overgang tot ‘De beweging’ zelf zag als een ingrijpende innerlijke vernieuwing, blijkt duidelijk uit hetgeen hij in een volgende brief aan Van Eyck schreef: “Vergeet niet dat ik op mijn dertiende jaar al een volbloed Nieuwegidser was, en dus den bloeitijd van de N. G. met hart en ziel persoonlijk heb meegemaakt. Ik heb dus aan den lijve ondervonden wat het te beteekenen had om als Beweger wedergeboren te worden.” Men denkt hier uiteraard aan beïnvloeding door Verwey, maar Van der Leeuw zelf sprak van een zelfstandige, bewuste voorkeur. “Bewust heb ik mij van ganscher harte bij ‘De beweging’ aangesloten. Verwey’s opstellen hebben verhelderend op me gewerkt, maar ik was al te veel door het leven gevormd, dan dat er van beïnvloeding gesproken kan worden”.’

‘Een goede indruk van zijn levensbeschouwing en dichtelijke idealen krijgt men ook uit zijn afwijzende houding tegenover dichters als A. Roland Holst en M. Nijhoff, zoals die tot uiting komt in een schrijven over de jongere dichters aan Verwey: “De meeste invloed schijnt van R. Holst uit te gaan. Houdt U van zijn werk? Ik vind zijn ‘Voorbij de wegen’ een wel zuiver boek, niet zonder grootsche allure, maar is de bezongen levenshouding niet een hopeloos steriele? Geen bloem bloeit erin, geen oogst wordt erin binnengehaald en geen vrucht rijpt er. En wat is de waarde van een leven waarin niet gezaaid en gemaaid wordt? De wereld niets dan een naakt strand, met het heimwee naar ergens een eiland. Maar als er ooit van een eiland der zaligen sprake is, zullen wij er dan mee beloond worden, als wij alles wat op aarde zoet was hebben uitgespuwd? Veel eerder toch als wij hier geen uur van arbeid verloren hebben laten gaan, en hebben gezongen onder het werken.” En over Nijhoff, die hij als dich-

ter in "Vormen" wel vooruitgegaan vindt: "Maar de bundel is mij toch niet sympathiek. In 'Steenen tegen den spiegel' en 'Tuinfeesten' wordt een beeld van het leven gegeven, dat mij veel doet denken aan dat der zgn. decadentie uit mijn jongensjaren. Blasé en liefdeloos. Hoe is van een zóo opgevat leven ook te houden? En is dat handen uitstrekken naar Christus niet veel meer iets leegs en hopeloos' dan iets vrooms? Virtuoots vind ik de verzen wel in hooge mate, maar vol valsche glanzen".²⁷³

57

Uit dergelijke opvattingen blijkt dat de nieuwe romantiek niet altijd betekende: vlucht uit de werkelijkheid in een droom, maar soms ook wel: het aanvaarden van een werkelijkheid, maar deze dan door een (soms idyllische, soms demonische) droom doorstraald; – een aardsheid in onaards licht. De 'binnengedachten' – om het woord van Kloos te bezigen – waren daarbij primair. 'De uitingen der symbolisten waren diepgeworteld in hun innerlijke overtuiging, hun eigen visie op het leven, hun ervaring van het bestaan op aarde; zij waren hun filosofie, hun mystiek, hun geloofsbelijdenis; hun oeuvre was niet meer aan persoon, plaats of tijd gebonden.'²⁷⁴

Met Adriaan van Oordt (1865–1910) stond een schrijver van enkele historische romans op, die met zijn evocaties van een ver verleden, als 'Irmenlo' (1896) en 'Warhold' (1906) bij oppervlakkige beschouwing aan Arij Prins verwant kon lijken om het historische van zijn onderwerpen. Maar in wezen is Van Oordt moderner, omdat bij hem, mét de taalforcering, de resten van het realisme zijn verdwenen om plaats te maken voor een nieuwe romantiek. Een fragment uit zijn werk vindt men in mijn bloemlezing 'De vergetenen'.²⁷⁵

Voor het kokette proza van Reinier van Genderen Stort verwijs ik naar 'Onderzoek en vertoog'.²⁷⁶ Met Nine van der Schaaf, Van Schendel en Aart van der Leeuw is een van de

grootste, zo niet de grootste der neo-romantische vernieuwers van ons proza J. van Oudshoorn (pseudoniem van J. K. Feylbrief, 1876-1951 - onder andere 'Willem Mertens' levensspiegel' (1914); 'Louteringen' (1916); 'Zondag' (1919); 'Verhalen' (1921); 'Tobias en de dood' (1925); 'Pinksteren' (1929); 'In memoriam' (1930); 'Achter groene horren' (1943) en omnibus-bloemlezing 'Doolhof der zinnen' (1959)). 'Technisch beschouwd staat dit proza ongetwijfeld nog iets dichters bij dat der naturalisten der tachtiger jaren en hun nakomelingen. Het is doordrenkt van een gevoelige opmerkzaamheid, een reageren op de zinsindrukken der zintuiglijk zichtbare buitenwereld en gericht op een ontleding van de gemoedsstemmingen en -bewogenheden. De taal heeft zich hieraan aangepast en vertoont daardoor de duidelijke sporen van overblijfselen uit den Nieuwe-gids-tijd, naast allerlei persoonlijke eigenaardigheden, zoals een hoogst opmerkelijk gebruik van opnieuw doorvoelde en doorzielde germanismen die een nieuw en onnavolgbaar accent verlenen aan de emotionele en expressieve waarde van het woord en den zin.'

'Aan bijna elken regel is het proza van Van Oudshoorn herkenbaar. Het is het proza van een der grootste stylisten, die ons land ooit heeft opgeleverd. Een stilkunstenaar wiens stem, wiens toon te beluisteren zijn in alles wat hij ons mededeelt, en van die mededeling een essentieel element uitmaken.

Dit zijn echter min of meer technische opmerkingen en de schrijftechniek is uiteraard slechts een uitvloeisel van de geestelijke houding, de verbeeldingswereld, de eigenheid van den schrijver. Het nieuwe dat Van Oudshoorn aan de Nederlandse letteren heeft toegevoegd was in de eerste plaats een vernieuwing des geestes. Hij mocht, gelijk gezegd, voor een deel nog bevangen zijn geweest in, of gebruik hebben gemaakt van nablijfselen uit de periode van het naturalistische proza. Volkomen anders dan bij de naturalisten was echter zijn manier om de wereld te ervaren en te verwerken, al deelde hij hun sensitivistische gevoeligheid. Want hij deelde ook hun ontluisterend pessimisme. Maar hem bracht dit tot

een nieuw levensgevoel, dat het best te begrijpen is in het groter verband van de algehele vernieuwende stroming, welke door de Europese letteren heenging van den aanvang der negentiger jaren af tot de opkomst van het expressionisme tijdens den eersten wereldoorlog.

Het nieuwe levensgevoel van Van Oudshoorn, waaraan de gewone psychologische uitbeelding van mensen vooraf ging, maar dat die uitbeelding begeleidde en kleurde en op een ander plan bracht, dat levensgevoel ging uit van de onlustgevoelens die de wereld oplevert. Deze onlustgevoelens werden bij voorkeur opgewekt in de min of meer gedegenereerde, maar in elk geval neurotische en psychopathische figuren welke deze auteur zo meesterlijk tot leven bracht. Evenals bij Dostojewsky werd een speciaal geval van geestelijke afwijking door hem telkens tot algemener gelding gebracht en getoond in het universele licht van den ieder gemenen mensengeest. De beklemming van de kleinburgerlijke milieu's of van den maatschappelijken zelfkant, waar zich meestal de sociale en intellectuele ondergang van zijn figuren voltrekt, het met fatale noodzaak teniet gaan van bijna alle elementen hunner persoonlijkheid, het zijn slechts de wegen tot een soort van afstand doen, van ascese, van wat de theologie versterving noemt.'

'Deze mystiek-beschouwelijke beleving, door een zo groot schrijver in zijn romans tot een machtig oeuvre gerealiseerd, stelt Van Oudshoorn, ondanks de eenzijdigheid van zijn stof, op één lijn met de grootste psychologische en religieus-philosophische schrijvers van zijn tijd en ook van vroeger tijden. De decadente elementen die men in de stof tot zijn werk kan vinden hebben altijd dien achtergrond van geïntensificeerd levensgevoel.'²⁷⁷

Ik heb al eerder gewezen op de invloed van de criticistische wijsbegeerte, vooral van het kenkritisch idealisme, op de neo-romantici, die immers weer aan de werkelijkheid gingen twifelen. Een aardig voorbeeld van een veelbetekenend symptoom hiervan vindt men in Van Oudshoorns 'Willem Mertens' levensspiegel'; daarin ligt, nooit uitgelezen, op de

lessenaar van de klerk Mertens jaar in, jaar uit een exemplaar van Kants 'Kritik der reinen Vernunft'.

58

Wat de dichters betreft, Baudelaire heeft invloed gehad op Albert Besnard en de jonge Nijhoff. Diens zelf gekweekte, maar ook ingeschapen eenzaamheid vindt men in beiden terug. Ook iets van diens neiging tot zelfvernietiging. Tot hij niet meer te eten had, heeft Baudelaire zich geruïneerd en opgeofferd voor de hem exploiterende en bedriegende Jeanne Duval. Toen hij de door hem zo lang gezochte liefde vond en verhoord werd, kon hij die van Madame Sabatier, zijn moeder-imago (als het mij voor deze keer geoorloofd is de term van Freud over te nemen) niet aanvaarden. Voor Baudelaire moest de vrouw óf het zondig-dierlijke zijn als de mulattin Duval, óf een onaanraakbaar madonna-achtig wezen als zijn taboe Sabatier, maar nooit een gelijke, nooit een metgezel.²⁷⁸ Maar Baudelaire redde zich in de wil tot het schone, die zich uitte in zijn streng bewerkte, bewuste vormgeving en die zich in zijn dandyistische houding aftekende.²⁷⁹ Baudelaire kan worden beschouwd als nog behorende tot de oude Romantiek, maar bepaalde elementen in zijn werk en zijn persoon kondigen reeds de nieuwe romantiek aan die het symbolisme is. In dit verband is van verschillende zijden gewezen op het sonnet 'Correspondances'. Op de bijzonder grote invloed van zijn dandyistische habitus op de literatuur van de 'Eighteen Nineties' in Engeland heb ik al de aandacht gevestigd.

Albert Besnard heeft in zijn gedicht 'De zomernacht'²⁸⁰ iets van de atmosfeer van Baudelaires 'Harmonie du soir'. Voor zover de overeenkomst enigszins op de vorm berust, kan men constateren dat die van Baudelaire veel geraffineerder is. In elk van de vier strofen immers van Besnard wordt vrij opzettelijk, en tamelijk manierlijk de eerste stroferegel in de laatste herhaald. (Billijkheidshalve moet hier vermeld worden,

dat het niet een van de mooiste gedichten uit de bundel geldt.) Baudelaire daarentegen herhaalt regel 2 van strofe 1 in regel 1 van strofe 2; regel 4 van strofe 1 in regel 3 van strofe 2; regel 2 van strofe 2 in regel 1 van strofe 3; regel 4 van strofe 2 in regel 3 van strofe 3; en zo verder. Men oordele over het verschil in effect:

HARMONIE DU SOIR

*Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige!*

*Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige;
Valse mélancolique et langoureux vertige!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.*

*Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...*

*Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige!
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!*

DE ZOMERNACHT

*De nacht viel met de weelde van een mild geweld.
De duistere stad ligt in de oneindigheid verzonken.
Luid ijlt de menigte er omdat een droom haar kwelt
Als alle wezens van den donkren weemoed dronken.
De nacht viel met de weelde van een mild geweld.*

*Staag in millioenen stemmen zingt de nacht het wee
Van schuchtre meisjes die hun zoete doemnis wachten.
Ze zingen argeloos in de oeraccorden mee
De zielen die 't verliefde woord als eigen dachten.
Staag in millioenen stemmen zingt de nacht haar wee.*

*De nacht wordt tot een transparanten oceaan.
Men ademt met de lucht de zuchten van de vrouwen.
De nacht is liefde waarin dwaas lantaarnen staan
En trots, als metrische gedachten, de gebouwen.
De nacht wordt tot een transparanten oceaan.*

*In dezen nacht waarin alleen de bloesem waakt
En waar de bloemen in de donkre lanen bloeien
Voelt zich het meisje in haar kleeren zwak en naakt
En tengre jongens aadmen diep en willen stoeien
In dezen nacht waarin alleen de bloesem waakt.*

De neo-romantische richting tussen 1890 en 1910, die als reactie op het uitbeeldende vaak het versierende vers bracht, had soms een voorliefde voor die op regelherhaling berustende strofenbouw. In Swinburne's tragedie in verzen 'Chastelard'²⁸¹ komt een lied van vier strofen voor, 'Between the sunset and the sea'²⁸², waarin het eerste vers van elke strofe steeds in het laatste wordt herhaald. Men vergelijk een soortgelijk effect in een gedicht van Albert Samain uit de bundel 'Au jardin de l'infante'.²⁸³

Nijhoff heeft in zijn eerste bundel, 'De wandelaar', sterker dan enig ander in Nederland, de regelrechte invloed van 'Les fleurs du mal' ondergaan, en die haast argeloos vertoond. In zijn latere werk is hij geleidelijk-aan zo sterk veranderd, dat Binnendijk in 1942 van hem kon schrijven: 'De gestadige verdieping van het ervaringsleven openbaart zich bij Nijhoff

niet in een rijker wordend poëtisch wereldbeeld, waarin deze ervaringen hun weerklink vinden, doch in de steeds eenvoudiger wordende verbeelding van het eeuwig-bekende, dat, zoo schijnt het, onpersoonlijker vorm aanneemt naar mate het persoonlijker wordt ondergaan en bewuster gewaardeerd, een evolutie dus, die zich in zinrijkheid en scheppend vermogen manifesteert.’²⁸⁴ – Tot de vele vertalingen van Nijhoff behoort het versdrama ‘L’histoire du soldat’ van de typisch neo-romantische Zwitserse romanschrijver C. F. Ramuz.

Iets van de geest van Baudelaire vindt men ook in het sonnet ‘Gescheiden’ van de eminente Vlaamse dichter Jan van Nijlen.²⁸⁵ Deze aanvankelijk Baudelairiaanse dus toch wat verouderde liefdesromantiek is in de ouderdom van de dichter verstild en verinnigd tot de aangrijpende helderheid, waarin – in het gedicht ‘De reseda’ – het menselijk evenwicht tussen de van buiten ervaren en van binnen beleefde wereld een hoogtepunt van gerijpte en in een primitief licht bezielde eenheid werd.²⁸⁶

Typisch een nieuwe romanticus is ook A. Roland Holst. Het lange ritme dat zowel zijn proza als zijn poëzie kenmerkt en bijvoorbeeld ‘in het grootse gedicht “De nederlaag”, over schier alle verzen heen enjambeert, iets zeldzaams bij alexandrijnen, en hun bovendien de middencesuur bijna overal ontleent door ze met twee rusten in drieën te breken, – dit lange ritme vloeit natuurlijk, onmiddellijk voort uit den aard van de geestesgesteldheid en het innerlijk leven, dat zich daarin zoekt uit te storten. Monomaan, die zich op eentonige wijze herhaalt, is Holst zozeer door één conceptie ganselijk gegrepen, dat hij, gelijk elk waar mysticus, in den grond alleen maar steeds hetzelfde kan zeggen. Van binnen uit levend, met een daardoor verminderde (maar misschien aandachtiger geconcentreerde?) waarneming en zintuiglijke ervaring, spreekt hij in eenzelvig gestamel in een oeuvre, dat in autistische denkvormen bevangen blijft en zich afsluit tegen de correctie der realiteit. Hier is de dichter weer de geboren ziener: een “illuminé”, een “initié”, van één enkel droomgezicht bezeten. Een woordenschat van geringe uit-

breiding, met dientengevolge het steeds hervatten van vaste formuleringen voor terugkerende gemoedstoestanden. Een naar binnen gekeerde blik, zonder belangstelling voor tijdsbeeld of buitenwereld, zonder “gezond” gevoel voor “de” werkelijkheid. Zijn invloed is fataal geweest, maar dat doet niets af aan zijn grootheid.’²⁸⁷

De mystiek – aldus dr. W. J. Aalders²⁸⁸ – leidt tot ‘de verflauwing en de dooding van het woord, en daarmee van alle vereenzelviging van de godheid en de eindige (...) levensvormen. Elk woord snijdt ene betrekking los (...)’ Misschien ligt hier een sleutel ter verklaring van de stijleigenaardigheden van Roland Holst. ‘Zijn werkelijkheid is hier niet datgene, wat gebeurt, maar de wereld waarin het zich voltrekt. Wat men met een woordspeling de inflatie, de stromende, mysterieuze inblazing van dit proza zou kunnen noemen neemt er formeel alle strenge statische vormelijkheid, in den zin van het met rede en bewustzijn meetbaar afgewogene, uit weg. De herhaling, kort opeen, van woorden (hevig, hel, klaar, blinkend, wild, oud enz. enz.) – waartegen een zich heldhaftig om stijlzuiverheid afmartelende Flaubert zo angstvallig waakte – wordt hier argeloos en nonchalant bedreven. Soms als welbewust stijlmiddel, om de monotonie der mystieke voorstellingswereld tot uitdrukking te brengen’.²⁸⁹

60

Gelijk het droombeeld komt het mystische symbool uit de archaïsche oerlagen der ziel op. Het gehele oeuvre van A. Roland Holst wordt door zulke voorstellingen beheerst.

In zijn geheel beschouwd lijkt dit oeuvre een monoloog met, evenals in de symphonieën van Bruckner, machtig georchestreerde “da capo’s”. Deze iets gewijzigde, uitvoerige, langzame terugkeringen van vaste thema’s waarschuwen ons, dat wij hier “contactpunten” vinden als wegwijzers naar het onzegbare. Hoe aangenaam zou door de schoolmeesters de grootse, in zichzelf besloten entiteit, welke het werk van

Roland Holst is, vereenvoudigd kunnen worden gespeld, indien inderdaad, alleen maar, het elysisch eiland – en later Troje – hier voor een met heimwee herinnerden onaangetast voortijd stond, den terugkeer tot welken de bezinning op den in het kristal aangestaarden loop der tijden en dingen opende; de spiegel uitsluitend stond voor zelfonderzoek en voor die achterwereld, waarin een “ander” de dubbelganger is: het door eigen Ik verraden, en nu aanklagend, deel der ziel. Een soort geheimtaal-lexicon op de bij Roland Holst meest voorkomende attributen, liefst nog met statistische gegevens aangevuld, zou dan de onaantastbare, in zichzelf besloten mysteriën dezer gesteldheid tegen een gering materieel en geestelijk offer bevattelijk onder het bereik van alle ijverigen en leergierigen brengen. Maar zo eenvoudig is het niet. Want geen logisch of wijsgerig stelsel ligt hier als levensbeschouwing aan bepaalde, steeds zich – ook reeds in de adjectieven – eentonig monomaan herhalende woordzinnebeelden ten grondslag. Honderd maal gebruikt, heeft in deze verzen een zelfde woord vaak honderd verschillende, althans iets anders genuanceerde betekenissen. Zegt men bijvoorbeeld dat wind en zee hier veelal het tijdruimtelijke uitdrukken, dan is daarmee nog niets gezegd, daar alles afhangt van hetgeen op een gegeven ogenblik speciaal dít tijdruimtelijke, – telkens weer anders – voor den dichter in het bijzonder aan gevoelswaarde en associaties vertegenwoordigt. Geheel de scherpzinnigheid van Roland Holsts uiterst subtiel taalgevoel is dan ook, evenals zijn onovertroffen rhythmische spankracht, gespitst op het verschillend schakeren van gelijke, weerkerende termen, beelden en motieven. Wat onbestemd en zwevend kon lijken, wordt zodoende zeer concreet. De continuïteit der als motief dominerende woorden herinnert aan droomvoorstellingen en wekt den indruk, uit archaische oerlagen der psyche losgebroken te zijn.²⁹⁰

Het zijn de vaste figuren uit de symbolenschat van A. Roland Holst. Ze komen in dit oeuvre alle telkens terug: ‘het kristal en het erts, de spiegel, de geest (en ook weer de stem) van den wreken dubbelganger uit “De nederlaag”, die iets als het

geweten, of beter gezegd het zelfgericht voorstelt. Over deze poëtische attributen van Roland Holst – die men in zijn prozawerken, als ik het zo mag uitdrukken, nader uitgewerkt aantreft –, diepzinnige beschouwingen te houden, zou psychologisch wellicht belangwekkend kunnen zijn, maar voor de beoordeling van poëzie is zoiets nutteloos. De voor poëzie gevoelige behoeft er geen afgetrokken overwegingen aan vast te knopen, noch hun oorsprong te ontleden. Voor hem volstaat het, hun bezwerende kracht te ondergaan, en hun onmiddellijkheid als beeld. Dat zich in de zichtbare wereld van A. Roland Holst vast terugkerende symboolvormingen voordoen hangt samen met het mythisch karakter, dat bij hem aan concepties als dualisme en monisme, realisme en idealisme, transcendentie en immanentie eigen is. Wie het dwingend evocatief vermogen van poëzie vermag te ondergaan, behoort dien samenhang niet te ontleden, en gevoelt daartoe ook geen behoefte, wanneer de symbolen zich tot een zuiver dichterlijke werking bepalen. En dat is hier het geval, want de dichter heeft zijn symbolen niet pasklaar gevonden en overgenomen uit een bestaand schema, maar uit de waargenomen werkelijkheid heeft hij ze zelf geschapen. Dit was mogelijk doordat hij aan bepaalde voorstellingen (het kristal enz.) die voor hem een “magisch” vermogen hadden, zijn mystieke visie kon vastmaken. Zij werden door hem als het ware ezelsbruggetjes naar de oneindigheid. Voor den lezer is het dus alleen van belang, dat het gedicht ze dat ook voor hem maakt, en niet, dat ze voor hem een meer rationele betekenis hebben. Het is voor het overige noch waarschijnlijk, noch noodzakelijk dat deze attributen hetzelfde belang hebben voor den lezer als voor den dichter persoonlijk, die ze vond omdat ze voor hem den schouwenden en van daaruit scheppenden toestand mogelijk maakten.’²⁹¹

‘De behandeling van het woord door Roland Holst is een aanwijzing, dat zij meer op den klank, het gehoor, dan op het gezichtsbeeld is gericht. Wat de auditieve dichters meestal van de visuele onderscheidt, doet zich ook bij hem voor: de schouwende bezinning op een ideeënwereld overheerst waar-

neming en ervaring, de overspiegeling is sterker dan de weerspiegeling. Van die beschouwelijkheid is de dreiging van een ophanden ondergang, een wereldschemering, het centrale gevoel gebleven (...). Het uit zich steeds in gelaten trots, zonder een zweem van zelfbeklag, en als het ware positief. Als besef namelijk, dat die ondergang voorwaarde is van de wrekende overwinning van het "wezenlijke", die zich over de mensen, maar buiten hun toedoen, zal voltrekken.' ²⁹²

De geesteshouding van A. Roland Holst stemt overeen met die van het symbolisme, zoals Henri Clouard die definieert: 'l'entrée dans les au-delà et les en-deçà du rationnel: d'où annexion du rêve, du merveilleux quotidien, des ressources de l'inconscient; d'où pressentiment de correspondances universelles, allant jusqu'au cosmique et au divin, – dans le moment même où le Moi paraissait voué à la solitude'. ²⁹³

Als achtergrond voor zijn mystiek en als middel om deze beeldend tot uitdrukking te brengen vond A. Roland Holst een eigen, verwante wereld in de Keltische sageschat en in het oeuvre van de Ierse dichter William Butler Yeats. ²⁹⁴

61

Is Roland Holst door de Ierse mythologie en het werk van de door hem herhaaldelijk vertaalde Yeats beïnvloed geworden, Swinburne heeft velen van diens generatiegenoten gefascineerd. Van hen valt vooral Geerten Gossaert te noemen, die al in 'De beweging' een, in 1911 afzonderlijk te Haarlem verschenen en later gebundeld essay aan Swinburne wijdde en een gedicht aan diens dood. Steeds meer in streng orthodoxe christelijkheid en in een uiterst-rechtse politieke en wetenschappelijke loopbaan opgaande, had de hoogleraar Gerretson het goede inzicht, de dichter Gossaert het zwijgen op te leggen toen hij meende dat de oorspronkelijke en zuivere impetus van zijn dichterschap afgenomen of verdwenen was. Gelukkig heeft die zich toch nog enkele keren voorgedaan. – Swinburne heeft niet gezwegen, maar is tot zijn dood

blijven publiceren toen de tijd van de machtigste ontplooiing van zijn genie al voorbij, en steeds meer voorbij was. Toen hij, uitgeput en ontredderd en ondermijnd door zijn bohémienleven en alles wat dat in de Londense fin-de-siècle aan drank en andere zaken inhield, zich liet bewegen, bij zijn vriend Theodore Watts-Dunton en diens vrouw en zuster te komen inwonen op Watts' buiten 'The pines' in Putney, was hij een gebroken man. Stervend was hij niet, maar zijn gezondheid en zijn geest waren ondermijnd, en ongetwijfeld hebben de goede en moederlijke zorgen van Watts-Dunton hem van de algehele ondergang gered. Hij is daar tot zijn dood gebleven, en in een zelfvoldaan en belachelijk boek van mevrouw Watts-Dunton over deze samenwoning kan men onder andere lezen, hoe in zijn eigen belang en op dokters advies Swinburnes bier gerantsoeneerd werd, maar hoe hij langs clandestiene wegen toch aan bier wist te komen.²⁹⁵

Dit doet denken aan de bij 's-Gravesande²⁹⁶ geciteerde brief van dr. G. Jelgersma, de latere Leidse hoogleraar, aan Willem Kloos, toen deze in mei 1895 uit Jelgersma's sanatorium te Arnhem was weggelopen. Ik wist, 'bijna met zekerheid, dat gij, ondanks al uwe ontkenningen alcohol gebruikte; dit vermoeden is tot zekerheid geworden toen in uw kamer een flesch anisette, twee halve fleschjes brandewijn en een half fleschje bier gevonden zijn.'

Door eigen inzicht in zijn opvliegende aard stemde Swinburne op aandringen van Watts-Dunton erin toe, ten overstaan van het gezin voortaan alleen in het Frans te vloeken; zo kwam het dat hij op 'The pines', als hij driftig werd, altijd zeer rad Frans begon te spreken. Wilde uitte zich verbitterd over Swinburne's reclassering, hoewel die een redding van de fysieke en geestelijke ondergang was. Hij zei: 'You know, Watts is a solicitor and the business of a solicitor is to conceal crime. Swinburne's genius has been killed, and Watts is doing his best to conceal it.'²⁹⁷ Whistler deelde die minachting.

Hierboven was sprake van een vergelijkbaarheid van de levens van Swinburne en Gossaert wat betreft de hoogtepunten, die zij nog jong bereikten, van hun dichterschap, en waarbij men dan moet afzien van Swinburne's 'pessimistisch ateïsme'.²⁹⁸ Van de grote litteraire invloed van Swinburne op Gossaert vindt men onder andere een voorbeeld in het gedicht 'By the North Sea'. Het heeft vijfenzeventig streng gebouwde strofen; ik kies daaruit vijf ('her' is 'the sea', 'his' slaat op 'the wind'):

*For a season his wings are about her,
His breath on her lips for a space;
Such rapture he wins not without her
In the width of his world-wide race.
Though the forests bow down, and the mountains
Wax dark, and the tribes of them flee,
His delight is more deep in the fountains
And springs of the sea.*

*There are those too of mortals that love him,
There are souls that desire and require,
Be the glories of midnight above him,
Or beneath him the daysprings of fire;
And their hearts are as harps that approve him
And praise him as chords of a lyre
That were fain with their music to move him
To meet their desire.*

*To descend through the darkness to grace them,
Till darkness were lovelier than light:
To encompass and grasp and embrace them,
Till their weakness were one with his might;
With the strength of his wings to caress them;
With the blast of his breath to set free;
With the mouths of his thunders to bless them
For sons of the sea.*

*For these have the toil and the guerdon
 That the wind has eternally: these
 Have part in the boon and the burden
 Of the sleepless, unsatisfied breeze,
 That finds not, but seeking rejoices
 That possession can work him no wrong;
 And the voice at the heart of their voice is
 The sense of his song.*

*For the wind's is their doom and their blessing;
 To desire, and have always above
 A possession beyond their possessing,
 A love beyond reach of their love.
 Green earth has her sons and her daughters,
 And these have their guerdons; but we
 Are the wind's, and the sun's, and the water's,
 Elect of the sea.*

In het gedicht van Geerten Gossaert, 'In obitum Algernon Charles Swinburne', kan men zien dat de overeenkomst dieper gaat dan de uiterlijke, oppervlakkige, formele gelijkheid van het anapestische metrum en de veelvuldige enjambe-menten; de eigenlijke overeenkomst zit in de toon.²⁹⁹

*De Noordzee geesselt de flanken
 Der aarde en de bruisende brand
 Der baren beukt op de banken
 De borst van het dorstende strand;
 De sporen van 't luchtige schrijden
 Der vluchtige voeten besproeit
 Met lichtend schuim het getijde
 Dat vloeit.*

*Geenzijds van den flitsenden luister
 Der reve, die breekt op de reë,
 Speelt, souverain van het duister
 Domein der onmeetlijke zee,*

*In den droom van zijn hartstocht bedolven,
De wind, die ruischt door het ruim,
Met den eeuwigen bloesem der golven:
Het schuim.*

*Maar allengs, bij 't verglijden der uren,
Verstilt het geweld van den wind;
Aan den hemel verdooven de vuren,
En de mist, die te dalen begint,
Legt langzaam en loom zich te rusten
Op 't leger der kalmende kil,
En de branding, die bruist om de kusten
Zwijgt stil...:*

*En alleen, door de vochtige kilte
Der nevelomsluierde nacht,
Koraal met de stem van de stilte
Ruischt uit de melodische klacht
Der golven, tot de streken
Des winds, door de windlooze sfeer,
Om de stem van haar stem, die zal spreken
Niet méér.*

Een later, zeer frappant voorbeeld van navolging, laat ik hier volgen:

MADONNA MIA

*Under green apple-boughs
That never a storm will rouse,
My lady hath her house
Between two bowers;
In either of the twain,
Red roses full of rain;
She hath for bondwomen
All kind of flowers.*

*She hath no handmaid fair
To draw her curled gold hair
Through rings of gold that bear
Her whole hair's weight;
She hath no maids to stand
Gold-clothed on either hand:
In all the great green land
None is so great.*

*She hath no more to wear
But one white hood of vair
Drawn over eyes and hair,
Wrought with strange gold,
Made for some great queen's head,
Some fair great queen since dead;
And one strait gown of red
Against the cold.*

*Beneath her eyelids deep
Love lying seems asleep,
Love, swift to wake, to weep,
To laugh, to gaze;
Her breasts are like white birds,
And all her gracious words
As water-grass to herds
In the June-days.*

*To her all dews that fall
And rains are musical;
Her flowers are fed from all,
Her joy from these;
In the deep-feathered firs
Their gift of joy is hers,
In the least breath that stirs
Across the trees.*

*She grows with greenest leaves,
Ripens with reddest sheaves,
Forgets, remembers, grieves,
And is not sad;
The quiet lands and skies
Leave light upon her eyes:
None knows her, weak or wise,
Or tired or glad.*

*None knows, none understands,
What flowers are like her hands;
Though you should search all lands
Wherein time grows,
What snows are like her feet,
Though his eyes burn with heat
Through gazing on my sweet,
Yet no man knows.*

*Only this thing is said:
That white and gold and red,
God's three chief words, man's bread
And oil and wine,
Were given her for dowers,
And kingdom of all hours,
And grace of goodly flowers
And various vine.*

*This is my lady's praise:
God after many days
Wrought her in unknown ways,
In sunset lands.
This was my lady's birth:
God gave her might and mirth,
And laid his whole sweet earth
Between her hands.*

*Under deep apple-boughs
My lady hath her house;
She wears upon her brows
The flower thereof;
All saying but what God saith
To her is as vain breath;
She is more strong than death,
Being strong as love.*

Men vergelijk hiermee 'Madeleine la posticheuse': ³⁰⁰

*Mijn lief heeft wisselkleed
Van sindel noch sameet
Naar weder koel of heet,
Maar sterk,
Van 't simpelste fatsoen
Eén jurk van blauw katoen
Vercierd met een festoen
Van naaldewerk.*

*En aan haar voetjes, let!
Heeft zij twee schoentjes net
Dat niet het slijk temet
Ze smetten zou;
En blaast een wester dol
Haar dunne rokken bol,
Dan weert een cachecol
De kou.*

*Maar God heeft haar een kroon
Van blonde haren schoon
Op 't fiere hoofd ten toon
Gezet,
Die zij, onnoozel kind,
Omwikkelt en omwindt
Met een gespikkeld lint
Van violet.*

*Daar gaat ze, vrank en vroo...
Wat, drommel, rept ze zoo?
Ze kijkt en knikt maar noô
Door 't open raam,
Schalks roepende ter vlucht
Door vochte morgenlucht –
O zilveren gerucht!
Mijn naam.*

*Helaas, dat haar niet baat,
Of ik, gemarteld, raad,
Hoe achter voor mijn haat
Gesloten poort,
Zoolang haar 't leven heugt,
Slaafsche arbeid zonder vreugd
Haar schoonheid en haar jeugd
Vermoordt...*

*Maar 's avonds deelt zij met
Mij trouw ter stond gezet
In 't stille estaminet
Van Groenendaël
Een dubbeldikke stik
Van ongebuilde mik
Met rinzige lambik:
Haar maal.*

*En uren nevens haar
Zit ik te zwijgen maar
En streel en speel met haar
Nerveuze hand,
In zoete weifeling
Wie gaf en wie ontving,
Tot ons de sluimering
Vermant.*

Evenals zovelen van zijn tijd heeft Swinburne het doodsverlangen en de levenshaat diep ondergaan, die in de literatuur van zijn dagen mede van Von Hartmanns en Schopenhauers pessimisme afkomstig waren. Men behoeft maar te denken aan de laatste zes strofen van het gedicht 'The garden of Proserpine'.³⁰¹

63

Onder de meer vormtechnische kenmerken van deze literaire periode zou ik willen wijzen op wat men kan noemen de synthetische inzet. Het betreft hier een verwante trek in de neo-romantische poëzie van de Franse symbolisten en de Engelse Negentigers voortgezet tot in onze Bewegingspoëzie en die van de generatie van 1910. – Ik herinner aan wat ik reeds heb betoogd, dat de realistische en naturalistische zienswijze, (dus ook die van de 'Parnasse contemporain' en van de meeste Nieuwe-gidsers) contraselectief was, dat wil zeggen dat zij de neiging had, uit de rijke veelheid van de realiteit geen keuze te doen, maar een volledig en gedetailleerd, waarheidslievend en onpartijdig, onbewogen, neutraal en objectief beeld ervan te geven. Om een maximum aan werkelijkheidsgehalte te verkrijgen werden daarbij zoveel mogelijk de eigen persoonlijke voorkeur, gevoelens, meningen en andere bindingen uitgeschakeld. De ene waarneming of ervaring moest als van hetzelfde belang worden beschouwd en behandeld als de andere. De romantici en neo-romantici daarentegen scheppen van binnen uit een, op eigen keuze en voorkeur berustende innerlijke wereld. Deze vervormt en wijzigt de werkelijkheid naar haar persoonlijk, 'préconçu' beeld, en tracht haar zoveel mogelijk te omgaan en te ontgaan. De symbolisten, zegt ongeveer John Charpentier in zijn boek over deze beweging³⁰², 'willen niet zich passief aan het voorwerp' (dat stof van hun poëzie is), 'onderwerpen'... (Zij willen) 'ontoegankelijker waarheden bereiken', 'zuivere concepten', en dromen ervan, zowel plastisch als muzikaal 'primordiale ideeën uit te drukken of de ziel zelf'. – (Zij wensen,)

‘hun een eigen leven inblazend door het spel der analogieën, en hun daardoor gestalte gevend, een fictie of enige verborgden zin van het leven, enige verbindingen van het (menselijk) wezen met het universele zichtbaar te maken’.

Een van de vormtechnische consequenties van dit alles is, wat ik hierboven het verschijnsel van de synthetische inzet noemde. Een overeenkomst in de poëzie van de Franse, Engelse en Nederlandse groepen, waarover ik daar sprak is dat in hun openingsverzen, in hun eerste regels, de bovenvermelde ‘primordiale ideeën’, als samenvatting, kern en keuze van de hoofdzaak der ervaringen en waarnemingen, of als mening, gedachte, bedoeling of arrangement, pregnant geformuleerd, als indrukwekkend dominerende inzet voorop en vooraf gaan. De climax gaat vooraan inplaats van als conclusie te komen. Een eruptief, impulsief, naar voren springend, veelbetekend begin gaat vaak samen met een spoedig inzinken van de spankracht en het peil van het overige gedicht. Met het sterke begin is het kruit verschoten; psychologisch en esthetisch is dat begrijpelijk. Ik wil hier een paar losse voorbeelden van deze stijlfiguur der imponerende, typisch neo-romantische inzetten laten volgen. Ze zijn willekeurig gekozen en er is zelfs niet naar het begin van een volledig overzicht gestreefd.

Rilke: *Die Könige der Welt sind alt,
Und werden keine Erben haben.*

Henri de Régnier:

*Un petit roseau m'a suffi
Pour faire frémir l'herbe haute...*

Stefan George:

Komm in das totesagte Park und schau

Leopold Andrian:

*Die schwülen Küsse der verkauften Frau
Verfliegen schnell...*

en: *Ich denke derer, die wir einstmals kannten,
Mit lichten Augen und mit lichten Haaren*

Jules Laforgue:

Je puis mourir demain et je n'ai pas aimé

en: *Voici venir le Soir, doux au vieillard lubrique*

Dan Baudelaire, weliswaar Romanticus maar door zijn invloed voorloper van de nieuw-romantische tijd:

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans

Van de 'Stances' van Jean Moréas kan men bijna alle begin regels nemen. Ik zal daaruit enkele kiezen:

Le grain de blé nourrit et l'homme et les corbeaux

*Ne dites pas: la vie est un joyeux festin;
Ou c'est d'un esprit sot ou c'est d'une âme basse.*

*Les morts m'écoutent seuls, j'habite les tombeaux;
Jusqu'au bout je serai l'ennemi de moi-même.*

*Je songe, chaque fois que le dégoût m'accable
D'un retour importun,...*

*Me voici seul enfin, tel que je devais l'être:
Les jours sont révolus.*

*O toi qui sur mes jours de tristesse et d'épreuve
Seule reluis encor*

*Le coq chante là-bas ; un faible jour tranquille
Blanchit autour de moi ;*

*Tu souffres tous les maux et tu ne fais que rire
De ton lâche destin ;*

*Moi qui porte Apollon au bout de mes dix doigts,
Je suis la fable du vulgaire ;*

Que je suis las de toi, Paris, et de l'automne!

*Je ne regrette rien, ni des lauriers superbes
L'honneur qui m'étais dû,...*

Solitaire et pensif j'irai sur les chemins,

Vervolgens ga ik over op Albert Samain:

Mon âme est une infante en robe de parade

en: *Les cloches d'autrefois, dites, où sonnent-elles?*

en: *Douleur, quel sombre instinct dans tes bras nous ramène?*

Dan Iwan Gilkin:

*Ta haine? Elle me touche autant que ton amour.
Va, reçois ton pardon de mon indifférence.*

En nu kom ik aan 'De modderen man' van Karel van de
Woestijne:

Ik ben met u alleen, o Venus, felle star.

Uren van harde macht, waar 'k in de zwartste nachten

Van alle reis terug nog vóór de reis begonnen...

Wat, dat gij niet en wist, heeft de onrust u geleerd?

*Gij zult mij allen, allen kennen,
maar 'k zal voor allen duister zijn;*

Ik vraag den vrede niet: ik vraag alleen de rust.

Alfred Douglas:

I dreamt of him last night; I saw his face...

Boutens:

O liefde, liefde die als lijden zijt,

en: *Spreek over dit leed niet, geef het geen naam.*

en: *Kom niet, Schoonheid, eer we u zijn bereid
In ons huis, in ons te ontvangen;*

en: *Waar tijd en eeuwigheid elkaâr beroeren
Worden de sterren in den nacht geboren*

en: *Daar ruimt de wind en vaagt de heemlen schoon*

en: *Ik weet dat gij mij nog verschijnen zult,
Zoo zeker als de bloemen wederkomen*

Nu Henriëtte Roland Holst:

*Samenkomen van oogen is gebroken
muziek...*

en: *Op de kentering der tijden geboren*

- en: *De stilte der natuur heeft veel geluiden*
- en: *Zie mij: mijn mond verleerde vroeg te klagen*
- en: *Holland gij hebt zwellende wolken-stoeten*
- en: *De eenheid vliedt mijn armen die zich rekken
naar haar...*
- en: *Somtijds wanneer ik zit en niets verlang*
- en: *De zachte krachten zullen zeker winnen
in 't eind...*

De dichter H. W. J. M. Keuls schrijft deze beginregel:

En in den nacht de klokken slaan den tijd;

en Albert Besnard:

Toen steeg uw ziel tot aan uw weerlooze oogen.

Nu J. G. Danser:

*Mijn peinzen kan den vreemden dood niet loven
Die me u welhaast voor steeds genomen had;*

Urbain van de Voorde:

De nacht is koud als gepolijst zwart marmer.

En ten slotte Werumeus Buning:

*Zij zijn niet velen Heer, die zoo te zamen
Wisten te dragen vlam van hun aardsch lijf.*

*Hoe klein, hoe bitter en verstoken
Van deemoed blijft het woord waar deze wijs op gaat*

*Zoo teedere schade als de bloemen vreezen
Van zachten regen in de maand van Mei,*

*De oogen die het hart zich heeft gekozen
Zijn zorgeloos en diep en donker als de rozen.*

Wat rest van 't breede haar en bittere gouden oogen

Ga heen en slaap want morgen komt de dood.

Teeken den hemel in het zand der zee.

*Gods molens malen langzaam en geweldig,
dag en nacht, zonder stroom en wind,*

Die als de liefste ging, kwam als een engel keeren.

*Een stilte is in de natuur.
als het binnenste blauw van een vuur.*

*Een vlam, die door het venster sloeg,
te onverwacht, te middernacht;*

En ten slotte:

*O eenzaamheid van dit bestaan,
de klokken slaan, de sterren schijnen,...*

In Buning, met wie ik deze willekeurig gekozen reeks beëindig, zien we een zeer sprekend voorbeeld van sterke inzetten van gedichten. Bij hem gaan deze helaas maar al te vaak ge-

paard met een te spoedige inzinking van het overige gedicht. Dit ligt niet alleen in het onvermijdelijk contrast met de krachtige aanhef, maar ongelukkigerwijze ook aan Bunings eigen innerlijke zwakheid en zijn slappe vormgeving. Zijn middelen zijn onachtzaam, gemakzuchtig, arm en haastig al maakt de toon van echtheid veel goed. In gedichten als 'De planten', 'De visch', 'Adam en de dieren', 'Eva en de slang' heeft men broddellappen te zien, 'vingeroefeningen om te komen tot grotere taalbeheersching en strakkere vormgeving.'

Ik zou er nog op willen wijzen dat een regel als het beginvers:

Ga heen en slaap want morgen komt de dood

om verschillende redenen de aandacht verdient. Ik citeerde hem omdat ook hier de aanhef de kern van het gedicht vertegenwoordigt. Behalve deze technische, formele uiting van neo-romantiek vindt men ook een geestelijk symptoom daarvan in het beschouwelijk, nadenkelijk, abstraherend karakter van het vers. Maar zeer onthullend is vooral het redegevende 'want': 'slaap, want morgen komt de dood'. De dood is echter al een slaap en men zou eerder verwacht hebben: 'wáákt, want morgen komt de dood.' In dat 'slaap', zit de levensafkeer die romantiek is, het niet-willen-zien, de vormverbrekende slappe struisvogelpolitiek van het anti-realisme, dat zegt: 'het leven is tóch niets omdat de dood morgen komt, wend u dus maar af van de werkelijkheid en ga slapen!'

Na de individualistische en van de maatschappij afgewende periode van Tachtig bracht de neo-romantiek weer meer de behoefte aan contact met de samenleving. Dat betekende in zekere zin een terugkeer tot wat leeft in het volk, een behoefte ook aan toenadering tot de gewone lezer, en als zodanig een herhaling van de historische Romantiek, die met haar dikwijls volksgezinde inslag graag teruggreep naar de dichtsoort van de ballade. Werumeus Buning was een dergenen die in onze poëzie het eerst de ballade, waarvan 'De nieuwe gids' afkerig was geweest, weer deden herleven. Aan oorspronkelijk

nog uit de late Middeleeuwen stammende zeer strenge regels is deze versvorm gebonden.³⁰³ – Behalve aan de gedichten met het strenge vormschema van de oorspronkelijke middeleeuwse ballade, wordt de naam ook gegeven aan het van structuur eenvoudig, volkslied-achtig verhalend gedicht, waar-aan in ons land in de negentiende eeuw onze historische Romantiek zo rijk was. Daarin worden elementaire thema's als liefde, wraak en dood bezongen, liefst overgoten door rijkelijk maanlicht. Vaak zijn deze verhalende gedichten ook anoniem en worden door de generaties overgeleverd, zodat verschillende versies ontstaan.³⁰⁴

De vorm van de ballade is dus oorspronkelijk nauwkeurig omschreven; maar verstechnisch neemt Buning daarbij grotere vrijheden. Bij hem wordt bovendien het begrip ballade uitgebreid in de ruimere zin van een poëtisch genre, dat in eenvoudige strofen populair een verhaal doet van voor de volksverbeelding treffende gebeurtenissen, en dan liefst op naïeve, of liever naïef-lijkende en bevattelijke wijze.

Bij ons heeft de gebonden vorm van de ballade weer een generatie van dichters gefascineerd die er, bewust of onbewust, een nieuwe gebondenheid aan enigerlei gemeenschap in meenden te kunnen uitdrukken. De Bewegingsdichter Th. van Ameide (prof. mr. J. H. Labberton, geboren 1877) die enkele jaren geleden onder tragische omstandigheden stierf, schreef in de ietwat verstandelijk filosofische trant, die sommige volgelingen van Verwey kenmerkt, met zichtbare systematische opzet een curieus, hoewel voor poëzie te abstract 'Gedicht in achttien balladen': 'De levensstrijd'.³⁰⁵ Het is een serie indrukwekkende wijsgerige gedichten; niet altijd wat wij mooi zouden noemen, maar eerder stroef en stug en weerbarstig. Toch is deze reeks, in die tijd, een betrekkelijk nieuw en belangrijk experiment. Van Ameide schrijft niet, als Buning, ballades om tot de hartelijke eenvoud van het volkslied terug te keren, maar om zijn vorm, – in reactie tegen de ongebonden taalforcering van de realistische Tachtiger poëzie, – de strenge tucht van een zelfgekozen beperking op te leggen, typisch voor de school van Verwey en die van George-

De populaire Werumeus Buning bundelde afzonderlijk uit zijn oeuvre in 1935 zijn 'Negen balladen'³⁰⁶, nadat hij zijn verhalend gedicht 'Mária Lécina' al had gepubliceerd. Een jongere generatie had reeds eerder de weg tot de ballade teruggevonden. Daartoe droeg bij een verhoogde aandacht voor de maatschappelijke spanningen, en misschien het voorbeeld van de filmproductie, die direct en algeheel was gericht op een gemakkelijk aansprekende vorm ter bevrediging van de behoeften van het publiek, en daarmee in overeenstemming de economische achteruitgang die de jonge dichters dwong, aan hun verkoop te denken. In zijn bundel 'De wilde vaart' (1928) bundelde A. den Doollaard zes ballades; ook Jan Campert schreef ballades en nog weer jongeren als Jac. van Hattum, Gerard den Brabander en vooral Ed. Hoornik hebben tot de herbloei van deze oude dichtvorm bijgedragen.

Bij haar belangstelling voor dit vers-genre heeft onze generatie van 1910 stellig de invloed van de buitenlandse neo-romantici ondergaan. Swinburne had zijn 'Poems and ballads' gepubliceerd; een van de meest representatieve symbolisten, de op zeer hoge leeftijd overleden Paul Fort, schreef van de aanvang af zijn omvangrijk oeuvre bijna uitsluitend in een speciaal soort van ballade-vorm. Wat een dichter als Kipling aan de ballade te danken had is algemeen bekend. Rossetti had zich door de vertaling van verschillende ballades van Villon in het genre geoefend, en ook Yeats heeft er op oudere leeftijd zeer vele geschreven, – een symptoom, hoe graag de nieuwe romantiek van het volk-achtige uitging. Bij de Duitse tijdgenoten van die generatie of onmiddellijke voorgangers hebben onder andere Lulu von Strausz und Torney, Börries von Münchhausen en Agnes Miegel zich op de ballade toegelegd.

Daar het mij meer om een typologische ontleding dan om een historisch overzicht te doen is, kan ik hier bij sommige belangrijke vooraanstaande figuren als Bloem, De Haan en anderen niet verder stilstaan.³⁰⁷ Ik meen toch iets van de geestesgesteldheid van de generatie van 1910 te hebben verduidelijkt.

Het is in de literatuurgeschiedenis moeilijk te zeggen, wanneer iets nieuws precies begint. Jaren lang bestaat het bijna onzichtbaar in een soort van incubatietijd, en treedt dan ineens aan de dag. De eerste wereldoorlog maakte de vernieuwing, die met de neo-romantiek al in de negentiger jaren was begonnen, eensklaps duidelijker zichtbaar. Hij versnelde en vooral moderniseerde die vernieuwing, als ik deze tautologie mag gebruiken, dat wil zeggen vond er extreme uitdrukkingsmiddelen voor. Daarom kan men in zekere zin zeggen dat de negentiende eeuw zich tot 1914 heeft voortgezet. Eerst met de scherpe breuk met het verleden door de diepe ingreep van de oorlog op de Europese literatuur, die in veel opzichten ook de maatschappij revolutioneerde, brak de nieuwe tijd, voor iedereen zichtbaar, aan.

Wij moeten stellig niet uit het oog verliezen dat, naar we zeggen, in 'De beweging', als uitvloeisel van wat in Europa gaande was – (iets waarvoor dit tijdschrift altijd al veel aandacht had gehad), – actuele oorlogspoëzie was verschenen. Onder andere van De Haan en Van Ameide; ook Verwey's bundels 'Het zwaardjaar' en 'Goden en grenzen' behoorden voor een belangrijk deel daartoe. Niettemin: in Nederland, dat neutraal bleef en geen strijdperk werd en niet werd bezet, bleef de oorlog een, nieuw, onderwerp van gelegenheidspoëzie. Op de Nederlandse literatuur zou zodoende de eigenlijke invloed van de oorlog een literaire invloed worden. De invloed namelijk van de regelrecht uit de oorlog-zelf in het strijdende of bezette buitenland opgekomen vernieuwende stromingen in de letteren. De waarlijk fundamenteel vernieuwende romantiek ontstond derhalve in het buitenland, in en door de oorlog 1914–1918. Zij was bij ons niet autochtoon maar werd in en vooral eerst na de oorlog uit het buitenland overgenomen. Zij kwam tot stand in de landen waar de oorlog niet, als in Nederland, rustig bepeinsd en beschouwelijk overwogen werd. Het was in de landen waar de oorlog had gewoed, dat de literatuur de na-oorlogse neo-roman-

tische geestesveroveringen maakte en de nieuwe uitdrukkingswijzen vond. Daarmee wees ze de werkelijkheid af en vormde haar om; daarmee verwierp ze de uiterlijke wereld voor een innerlijke zienswijze.

Ik moet mij beperken tot een schematisch overzicht van de essentieelste wezenstrekken dezer stromingen, waaraan duidelijk te zien is waarop in het algemeen de vernieuwing neerkwam.

In het realisme gingen de aandacht en de waarneming uit naar de buitenwereld en werd dat wereldbeeld geobjectiveerd. In de neo-romantiek van vóór de eerste wereldoorlog was de innerlijke bewogenheid of zienswijze aanleiding geworden tot subjectief-beschouwende litteratuur. Door en na de eerste wereldoorlog werd onontkoombare werkelijkheid wederom uitgangspunt, maar nu niet meer, gelijk in het realisme, als object voor koele waarneming. De werkelijkheid drong zich thans aan het innerlijk op en bracht daar een verandering teweeg waardoor de waarneming werd ontwricht en de expressie verhevigd.

Zo heftig was de door de oorlog veroorzaakte gemoedsbeweging, dat de onmiddellijke uiting ervan een kreet, een exclamatie was, die alle indirectheid en alle dromerige mijmering verwierp. Men zou het zo kunnen uitdrukken: Vóór de oorlog kon iemand elegisch schrijven: 'ach, mijn hart is vol angst en verdriet'. Maar onder de directe invloed van de oorlog, die werkte als een messteek in het levend vlees, was alleen nog maar de instinctieve uitroep mogelijk: 'au!!' De pijn werd niet langer meegedeeld, maar als een verhevigde uitroep uitgeschreeuwd.

Dit was de uitdrukkingswijze van het expressionisme, een beweging in Duitsland en Oostenrijk ontstaan. Maar voordat ik het expressionisme behandel moet ik wijzen op enige andere verschijningen in het complexe beeld. Deze immers zijn iets ouder en doordat zij meestal in het Franse taalgebied voorkomen bouwen zij toch nog iets duidelijker en meer voort op de traditie; althans zij breken daar iets minder radicaal mee.

Want iets van het oorspronkelijke symbolisme zet zich, na zijn aanvangs- en bloeitijd, toch ook nog voort in sommige essentiële eigenschappen van het litteratuurbeeld van na de eerste wereldoorlog. Een volkomen onderbreking van de continuïteit der ontwikkeling is meestal slechts schijn. Het is geen toeval dat die continuïteit resten uit het symbolisme vertoonde. De Duitse litteratuur heeft altijd een grenzen-overschrijdende, vorm-verbrekende neiging gehad tegenover de latijns-helder omljnde, overlevering erende, behoudzuchtiger Franse.

Het dadaïsme ontstond in volle oorlog en weerspiegelde de ruwe, catastrofale gewelddadigheid daarvan. Het was, zoals veelal richtingen en groeperingen uit die tijd, gedeeltelijk een litteraire beweging, gedeeltelijk een op het gebied van de beeldende kunsten. Soms ook beoefenden dezelfde kunstenaars beide genres. Het belang van het uitdrukkingsmiddel immers zonk weg bij dat van de kreet of het protest. De talloze persoonlijke, esthetische en wereldbeschouwelijke banden tussen de letterkunde en de schilderkunst dier dagen wil ik overigens onbesproken laten. Ze zijn te menigvuldig om ze zelfs maar terloops, zoals ik hier reeds voor de Tachtigers en de Negentigers heb gedaan, na te gaan.

Het verschil tussen het dadaïsme en het expressionisme is onder meer, dat het dadaïsme bewust wilde choqueren, saboteren en afbreken. Nonconformistisch, wilde het vooral de bourgeois mystificeren en het was provocerend negatief. (Daardoor was Dada voorloper van het latere surrealisme). – Het expressionisme was veeleer humanitair en sociaal collectivistisch gericht; het zwelgde in gemeenschapsgevoel, mensheidsverheerlijking en eenheidsmystiek. Zeer kenschetsend is in dit opzicht de titel van een verzenbundel van Franz Werfel: 'Wir sind'. (Leipzig 1914).

Het eerste manifest van Dada verscheen in 1916 te Zürich. Duidelijk sprak daaruit de verbitterde en ontredderde wanhoop over de oorlog en het daaruit volgende cultuurpessi-

misme. Het manifest eiste dat alle kunstmusea opgeheven en afgebroken zouden worden: 'Brûlons les musées!' was de leuze. Het tijdperk van een kunst volgens geldende begrippen had afgedaan. Aanhangers van deze school waren Hans Arp (geboren 1888 te Straatsburg, Frans schilder, beeldhouwer en dichter), Tristan Tzara, en anderen. Deze laatste in 1896 in Roemenië geboren dichter hield nog enige jaren geleden een lezing in het Stedelijk Museum te Amsterdam. Hij schreef in 1918 '25 poèmes' en publiceerde in het Belgische maandblad 'Sélection' (onder redactie van Paul van Hecke) het curieuze toneelstuk 'Le mouchoir de nuages', dat in 1925 als boek verscheen. Van zijn verder omvangrijk oeuvre noem ik alleen 'Sept manifestes Dada' (1924). – Tot de groep behoorde ook Hugo Ball (geboren 1886), die later katholiek zou worden, een eminent essayist. Hij schreef een prachtig boek over Grieks-katholieke mystiek: 'Byzantinisches Christentum'.³⁰⁸ Typische Dada-aanhanger was ook Kurt Schwitters. Deze, geboren in 1887, schreef een speelse maar waarschijnlijk grotendeels mystificerende poëzie, waarvan ik uit 1922 noem de boekpublicaties 'Die Blume Anna', 'Anna Blume' en 'Memoiren Anna Blumes'. Vele andere aanvankelijke dadaïsten laat ik voorlopig onbesproken omdat we ze later bij het surrealisme zullen terugvinden.

67

Zeer belangrijk is in 1921 de verschijning van 'Prikaz' van André Salmon, een lang gedicht dat een lyrisch tijdsbeeld geeft, waaraan men het begin van een nieuw tijdvak als ware het zintuiglijk gewaar wordt. Karakteristiek is dat de mensheidsdromen, de humanitaire sentimenten, die een deel van de historische Romantiek hadden gekenmerkt (Victor Hugo, Shelley), in dergelijk naoorlogslitteratuur in andere vorm weerkeerden. Ook de fantaisistische romans van André Salmon zijn de aandacht waard, vooral 'L'entrepreneur d'illuminations' en 'La négresse du Sacré-Cœur'.³⁰⁹

Een lyriek, verwant aan de zijne, schreven Philippe Soupault en Marcel Sauvage. Het is een interessant verschijnsel dat de lange fraserende versregel, de lange proza-achtige perioden die Paul Claudel in zijn poëzie gebruikte, na de eerste wereldoorlog door toenmalige jongeren als Saint-John-Perse weer ontdekt en in hun verzen toegepast werden.

Uiterst representatief voor die tijd, ook door de zeer grote invloed die zijn werk heeft gehad op de ontwikkeling der poëzie, is Guillaume Apollinaire (W. A. de Kostrowitzky, 1880–1918). Hij was de zoon van een Franse vader en zijn moeder was een Poolse prinses. Hij kan worden beschouwd als een voorvechter van de in zijn tijd opkomende nieuwe schilderkunst (Picasso, Braque, Matisse) en als een voorloper van het surrealisme, waarover later E. du Perron beschouwde hem als de grootste Franse dichter der twintigste eeuw, hetgeen mij alleen reeds met een blik op Paul Valéry een grote overdrijving lijkt. Apollinaires vroege dood werd veroorzaakt door een zware verwonding in de oorlog en die oorlog is ook van invloed geweest op zijn werk.

De vrijheden die zijn poëzie vertoonde volgden op de vrijheden, die in de poëzie van Filippo Marinetti's 'Futurisme' waren voorafgegaan maar hielden daarmee nauwelijks verband en waren van veel groter dichterlijke waarde. Apollinaire werkte met alle middelen: vers libre, assonance, populaire volksliedjes, erudiete lectuur-herinneringen en café-argot.³¹⁰ Zijn betekenis berust vooral op de omstandigheid, dat hij het terrein der poëzie van zijn dagen zozeer heeft verwijd.³¹¹

Genoemd moet ook nog worden Pierre Jean Jouve, geboren in 1887. Hij gaf tussen 1919 en 1925 zijn eerste verzen uit en schreef ook veel proza. Jouve is een overschatte figuur, die ik echter noem omdat hij tot in onze dagen een zekere invloed heeft behouden op sommige jongeren. Niet in de begintijd na 1918 kwam hij het meest op de voorgrond. Hij nam deel aan Jules Romains' 'unanimistische' beweging, een richting alweer met humanitaire neigingen. Daarna werd hij pacifist met Romain Rolland. Een tijd lang was hij over-

tuigd Freudiaan. In 1924 is hij tot het katholicisme bekeerd. Ook Blaise Cendrars, eveneens in 1887 geboren, is op de literaire vernieuwing van na de oorlog 1914-1918 van invloed geweest. Hij moet tot de nieuwe zakelijken worden gerekend, die hier intussen verder niet ter sprake zullen komen.

Een figuur die sterk mede zijn stempel heeft gezet op die tijd is Max Jacob (1876-1944). Hij heeft naam gemaakt met 'Le cornet à dés' (1917), een serie curieuze prozagedichten. In 1915 werd hij bekeerd tot het katholicisme, en in 1919 volgde 'La défense de Tartuffe. Extases, remords, visions, prières, poèmes et méditations d'un Juif converti'. Ook schreef hij enkele romans. Evenals de uitnemende romancier Francis Carco was Jacob een echte bohémien van Montmartre. Later werd hij portier van de Basiliek te Saint-Benoît sur Loire, vanwaar hij in de tweede wereldoorlog door de Duitsers naar het concentratiekamp te Drancy werd gedeporteerd, waar hij is omgekomen.

De uiterst veelzijdige Jean Cocteau (geboren in 1889), wiens succes aanvankelijk meer een modeverschijnsel was, heeft op de langere duur een diepgaande weerklink in zijn volk en tijd gevonden. In ons land was Constant van Wessem zijn trouwe volgeling. Cocteau maakte ook films: na 'La belle et la bête' (1946) maakte hij nog niet zo lang geleden 'Orphée' en hij is nog jaarlijks een gevierde ster op het filmfestival te Cannes. Hij was de grote bevorderaar van de wederopbloei van het Russisch ballet te Parijs en van de befaamde componistengroep 'Les six' (Erik Satie, Darius Milhaud, Poulenc, Honegger en twee volkomen vergeten figuren, Auric en Mlle. Tailleferre). Behalve verschillende libretti schreef Cocteau voor deze groep het beroemde 'Manifeste des six'. Van zijn litterair œuvre wil ik slechts een gedeelte noemen: 'Poésie' (1916-1923); het in 1921 verschenen grote gedicht 'Plainchant'; 'Le secret professionnel' (1922). Hij tekent verdienstelijk; zijn theater is even veelzijdig en loopt van vaudeville tot klassieke tragedie. Proza onder andere 'Le Potomak' (1916, éd. déf. 1919); 'Le grand écart' (1923); 'Thomas l'imposteur' (1923); 'Les enfants terribles' (1929). - Er zou

ook nog een toneelstuk 'Les parents terribles' volgen. Verder toneel: 'Le bœuf sur le toit' (1920); 'Les mariés de la tour Eiffel' (1924); 'Antigone' (1928); 'La voix humaine' (1930), om alleen de oudere stukken te noemen.

Jean Cocteau is misschien minder inventief en avontuurlijk, minder in staat de zwerfse legendetoon te pakken dan Apollinaire, maar hij is intelligenter, kritischer en vooral op verblindende wijze veelzijdig.³¹² Hij is het voorbeeld van een nonconformistische, in de kunst revolutionaire geest. Zijn aanhang onder vele jongeren was dan ook bijzonder groot, en zonder zijn aanvuring is misschien ook een verbijsterend vroegrijp talent als Raymond Radiguet niet te begrijpen. Cocteau werd, als velen van zijn generatiegenoten, in het begin weinig au sérieux genomen en voor een mystificator gehouden. Hij heeft thans, terecht, wereldroem gekregen en is, althans maatschappelijk, gerangeerd door zijn lidmaatschap van de Académie Française.

68

Een enkele keer eerder in dit boek zijn reeds parallellen met de schilderkunst getrokken of is reeds gewezen op betrekkingen tussen deze en de literatuur. Ook ten aanzien van de Stijl-groep is daartoe aanleiding, omdat die een zo duidelijke uitloper heeft gehad in de Nederlandse literatuur van na de eerste wereldoorlog.³¹³ Ook deze beweging had later, na de eerste wereldoorlog, contacten in Duitsland, namelijk met hen die zich zouden samenvoegen in de groep van Das Bauhaus in Dessau. In dit verband is voor ons alleen de Nederlandse vorm, de Nederlandse afspiegeling van die richting van belang. Die was erop gericht, na het Franse kubisme tot een nog verder gaande zuivering en abstrahering van de vorm te komen, ten slotte op min of meer mathematische grondslag. Hoe koel en abstract een kunst als deze ook lijkt, ze is door en door romantisch volgens de omschrijvingen die hier van dit begrip zijn beproefd. Immers de Stijl-groep vocht

in een strijd op leven en dood tegen het zichtbare, onverwerkte wereldbeeld, het beeld van de naïeve, sensitieve en spontane werkelijkheid. 'De stijl' was daardoor – in onze zin – een uiting van de puurste, extreemste romantiek, en hoort als zodanig helemaal thuis in het panorama van omstreeks 1918.

De richting was wat vandaag heet non-figuratief, al heeft iemand als Bart van der Leek, op één korte periode na, het figuratieve nooit geheel verlaten. Voor ons is alleen van betekenis dat het tijdschrift 'De stijl' in ons land een thans vergeten dichter opleverde, J. K. Bonset (– maar diens poëzie stond misschien dicht bij het dadaïsme –), pseudoniem van de dogmatische theoreticus Theo van Doesburg. Van werkelijk aanzienlijke literaire waarde was – m.i. – alleen het werk van de geniale aanvuurder en aanvoerder van de groep, Piet Mondriaan. Als schilder heeft hij eerst enkele jaren voor zijn dood (hij leefde van 1872 tot 1944) erkenning gevonden, en dan nog alleen via Amerika. Daarheen was hij bij het begin van de tweede wereldoorlog uitgeweken van Parijs uit, waar hij sinds lange jaren woonde. In de jaren 1917 en 1918 schreef Mondriaan in het weekblad 'De nieuwe Amsterdammer' kleine prozaschetsjes in zakelijke stijl, in korte, afgebeten zinnestukjes, waarin hij zijn waarnemingen weergaf van de Parijse boulevard, gezien van zijn plaats af op een café-terras. Dit was, als vormvernieuwend proza, eminent pionierswerk, baanbrekend nieuw, ver vooruitlopend op de periode van de zogenaamde nieuwe zakelijkheid in het proza. Toch bleef het door het grote publiek, en helaas ook door de litteratoren van toen, vrijwel onopgemerkt. Maar toch niet geheel. Van Deyssel, die toen toch al vierenvijftig jaar oud was, maar die altijd en onfeilbaar een neus had waarmee hij rook dat iets nieuws in de literaire ontwikkeling in aantocht was, Van Deyssel achtte zich niet te goed over deze weekblad-stukjes opgetogen en vervoerd te getuigen, dat dit het belangrijkste was dat hij in jaren had gelezen. En dat in een uitvoerig essay, hoewel het toch slechts ongebundeld werk betrof, niet eens van een vakgenoot maar

van een dilettant-schrijver, die ook als schilder buiten de kleinste kring toen nog volkomen zonder naam was.

Na de Franse, nog iets over de Duitse aspecten der vernieuwing van omstreeks het einde van de eerste wereldoorlog. Daarmee kom ik tot de richting die in die tijd dieper dan enige andere buitenlandse stroming onze litteratuur heeft omgewoeld en vernieuwd. Ik bedoel het expressionisme.

69

Bij elke belangrijke nieuwe omkeer in de litteratuur vindt men bijna steeds, soms tientallen jaren tevoren, eenzame, geïsoleerde, geniale voorlopers. Veelal miskend en buiten elk groepsverband vertonen zij individueel, geheel uit zichzelf, wat later het collectieve kenmerk van een richting of school zal zijn. Dit is hieruit te verklaren, dat in de litteratuur de technische vernieuwing niet noodzakelijk uit de geestelijke vernieuwing voortvloeit. Integendeel, vaak gaat de eerste bij bepaalde individuen lang vooraf aan de meer groepsgewijze en aanzienlijk later komende geestelijke – psychologische, inhoudelijke – vernieuwing. Dit uiterst interessant litterair verschijnsel is bij mijn weten weinig opgemerkt. Het zou een grondig litteratuurfilosofisch onderzoek waard zijn. Maar dit valt buiten het bestek van dit boek.³¹⁴

Om een voorbeeld te noemen: in het Nederlands taalgebied waren Willem Elsschot en Dèr Mouw duidelijke en onbetwistbare voorlopers van de respectievelijk vijftientig en negentien jaar later opkomende Forum-richting.

Een voorloper van het expressionisme, en hieraan niet tien jaar maar bijna een eeuw vooruit, is de geniale Georg Büchner. Toen hij op nog pas vierentwintigjarige leeftijd in februari 1837 stierf, was zijn drama 'Woyzeck', dat algemeen wordt erkend als een voorafschaduw van het latere expressionisme, bijna voltooid. Het is in de nagelaten manuscripten evenwel onvolledig en fragmentarisch bewaard gebleven.³¹⁵ – Evenals het novellistisch proza van Heinrich von Kleist

die, vierendertig jaar oud, in 1811 een eind aan zijn leven maakte, is de novelle 'Lenz' van Büchner reeds geheel geschreven in de stijl van de latere zogenaamde nieuwe zake-lijkheid.

Een ander voorbeeld is de verzenbundel 'Leaves of grass' van de Amerikaanse dichter Walt Whitman (1819-1892). Daar-in vindt men reeds geheel het exclamatorische en eruptieve, dat later tot de verhevigde uitdrukkingwijze van het expres-sionisme zal gaan behoren. Whitmans poëzie bestaat voor een deel uit luide, donderende uitroepen, die hun effect niet missen, en van precies dezelfde humanitaire aard zijn, (een groot deel van deze verzen heeft betrekking op de Ameri-kaanse vrijheidsoorlog waarin de dichter ziekendrager was), als de expressionistische poëzie: 'Americano's! Camarado's! Pioneers!' De extatische roes van een sandwichman der hu-maniteit.³¹⁶ De in 1891, een jaar vóór Whitmans dood ge-boren Nederlandse dichter Van Schagen, een typische ex-pressionist, heeft een klein gedeelte van diens bundel vertaald; zijn eigen werk is er zeer mee verwant. Ook op de Duitse expressionistische lyriek heeft het werk van Walt Whitman ongetwijfeld geestelijk en technisch invloed gehad.

Een ander onbetwistbaar individueel, zij het een onmiddel-lijke voorganger van het expressionisme, was de toneel-schrijver Frank Wedekind (1864-1918), die ook acteur was en die ik samen met zijn aan hetzelfde gezelschap verbonden vrouw en Tilla Durieux omstreeks 1910 in München een week lang elke avond in steeds weer een ander stuk van hem-zelf heb zien optreden. Van zijn uiterst vernieuwende en mijns inziens voor een groot deel ook nu nog niet echt verouderde stukken noem ik: 'Frühlings Erwachen' (1891), 'Marquis von Keith' (1900), 'Lulu oder Erdgeist', 'Musik', 'Der Kammersänger', 'Die Büchse der Pandora', 'König Nikolo, oder so ist das Leben'. In 1912-1921 verschenen zijn 'Ge-sammelte Werke' in negen delen.

Het eigenlijke expressionisme is afkomstig uit Duitsland, gelijk ook blijkt uit de daaraan inherente luidruchtige 'Ueberschwänglichkeit', de ongeremdheid en onomlijndheid die zo zeer in het Duitse volkskarakter ligt.³¹⁷

In tegenstelling tot Dada is het expressionisme in de stromende overschrijding van de vorm positief sociaal gericht. Het vertoont een enigszins utopische en vage progressiviteit, – humanitair als in zijn tijd bij Jean-Jacques Rousseau – een progressiviteit welke op haar beurt gefundeerd is in het pantheïstische gevoel van menselijke collectiviteit en verbondenheid in kosmische eenheid. Dit streven naar het uitwissen van het individuele ik-gevoel is als psychologisch creatief verschijnsel zuiver neo-romantisch. Ik heb reeds eerder gewezen op de titel van een verzenbundel van Franz Werfel: 'Wir sind'. Een van zijn andere bundels heet: 'Der Weltfreund', nog een andere 'Einander'. Karakteristiek is ook de Rousseau-achtige titel van een roman van Leonhard Frank: 'Der Mensch ist gut'. Niet technisch maar naar de geest is in dit opzicht zeer typerend en karakteristiek het gedicht van Franz Werfel:

VENI CREATOR SPIRITUS ³¹⁸

*Komm heiliger Geist, Du schöpferisch!
Den Marmor unsrer Form zerbrich!
Dasz nicht mehr Mauer krank und hart
Den Brunnen dieser Welt umstarrt,
Dasz wir gemeinsam und nach oben
Wie Flammen ineinander toben!*

*Tauch auf aus unsern Flächen wund,
Delphin von aller Wesen Grund,
Alt allgemein und heiliger Fisch!
Komm, reiner Geist, Du schöpferisch,
Nach dem wir ewig uns entfalten,
Kristallgesetz der Weltgestalten!*

*Wie sind wir alle Fremde doch!
Wie unterm letzten Hemde noch
Die Schattengreise im Spital
Sich hassen bis zum letzten Mal,
Und jeder, eh' er ostwärts mündet,
Allein sein Abendlicht entzündet,*

*So sind wir eitel eingespannt,
Und hocken böß an unserm Rand,
Und morden uns an jedem Tisch.
Komm heiliger Geist, Du schöpferisch,
Aus uns empor mit tausend Flügen!
Zerbrich das Eis in unsern Zügen!*

*Dasz tränenhaft und gut und gut
Aufsiede die entzückte Flut,
Dasz nicht mehr fern und unerreicht
Ein Wesen um das andre schleicht,
Dasz jauchzend wir in Blick, Hand, Mund und Haaren,
Und in uns selbst Dein Attribut erfahren!*

*Dasz, wer dem Bruder in die Arme fällt,
Dein tiefes Schlagen süß am Herzen hält,
Dasz, wer des armen Hundes Schaun empfängt,
Von Deinem weisen Blicke wird beschenkt,
Dasz alle wir in Küssens Überflüssen
Nur Deine reine heilige Lippe küssen!*

Intuïtief, dynamisch en in hoge mate strevend naar een korte, extatische synthese van het essentiële was vooral het expressionistische toneel. Dit had de traditionele aandacht voor de langzame, zorgvuldige opbouw van de karakters en voor zielkundige ontleding verloren. Zij werd vervangen door een samenspel van typen met min of meer representatieve of

symbolische functie. Bij de geringere talenten was het resultaat soms meer krampachtig dan impulsief. De actualiteit, politiek gezien vaak extreem links, en onmiddellijk, met heftige uitbarstingen, weergegeven, kwam in de kern van het expressionistisch theater te staan, overduidelijk als een uitroep.

Dit toneel vindt zijn eenheid in mensenliefde. Het wordt tegelijk gestuwd en bedwongen door een politieke overtuiging, behalve bij een figuur als Georg Kaiser. Het wil de kreet van de massa zijn, de exaltatie van de individu in de samenleving. Het wil de taak uitbeelden van de mens in een verzinkende tijd, een tijd van werkloosheid, honger, burgeroorlog, inflatie, celstraf, oproer. Het weergeven van psychologisch-levende mensen is niet meer van belang. De figuren zijn nog maar schematisch gegeven, als woordvoerders van conflicten en inzichten, of van een roes of extase.³¹⁹

Het draaitoneel kwam in de mode. De massa-regie deed haar intrede, omdat de stukken van Bert Brecht, Ernst Toller (met onder meer 'Maschinenmensch' en 'Hoplà wir leben'), Georg Kaiser, Walter Hasenclever en Fritz von Unruh (met onder meer 'Phaea') erom vroegen. Hun aller werk is in ons land gespeeld. De belangrijkste waren Kaiser en Brecht.³²⁰ Veel van hun werk zou nog een aanwinst van het hedendaagse repertoire zijn. Klabund, Carl Sternheim, Kasimir Edschmid en Alfred Döblin waren expressionistische prozaschrijvers. De laatste werd bekender door zijn roman 'Berlin Alexanderplatz' dan door zijn rijper werk. Hij bleef ook na de expressionistische periode belangrijk werk produceren. Evenals het theater had ook dit proza een voorkeur voor de tot uitbarstingen verhevigde uitdrukking van het karakteristieke en essentiële, in hijgende, gespannen, nerveus afgebroken korte zinnen.

Het was van grote invloed op de opkomst van ons nieuwe proza: Roel Houwink met 'Novellen' (1924), 'Maria' (1925), 'Om den dood' (1925) enzovoort, en voorts bijvoorbeeld Jan Willem de Boer (geboren 1893) met 'De gek' (1917), 'Solaes' (1922), 'Ras' (1924), 'Het nachttij der Runia's

(1924), 'Het boek God' (1925) en latere werken, en J. M. Hondius met 'Mensch?' en 'Sebastiaan'.

72

Wat de poëzie betreft is er over dit tijdvak een, zij het dan niet exclusief expressionistische bloemlezing van Heinrich Eduard Jacob, die het boek ook een interessante inleiding heeft meegegeven: 'Verse der Lebenden' (1920). Voorts uit 1927 een 'Anthologie jüngster Lyrik' van Willi R. Fehse en Klaus Mann, met een inleiding van Stefan Zweig en een nawoord van Klaus Mann. Maar verreweg de belangrijkste, volledigste en meest representatieve bloemlezing van de Duitse expressionistische lyriek is 'Menschheitsdämmerung' (1920) van Kurt Pinthus, en door deze ingeleid. Het is de befaamde Duitse tegenhanger van de eveneens belangrijke 'Anthologie de la nouvelle poésie française', in 1924 anoniem in de Editions du Sagittaire bij Simon Kra verschenen, welke weliswaar bij Baudelaire, als voorganger van de moderne poëzie, begint, maar tot 1924 gaat.

Met de na-oorlogse losgeslagenheid, de sociale bewogenheid die zich soms wat lachwekkend uitte in de sentimenteel idealiserende verheerlijking van de pathetisch als zuster begroete straat-deerne; met de pantheïstisch-kosmische grootspraak die het kleinste en vaagste gevoelentje onmiddellijk in verband bracht met het heelal, trad in het expressionisme ook de actualiteit de poëzie binnen en daarmee, enigszins opzettelijk, de nieuwigheden van de techniek: reizen, vervoermiddelen, industrie enzovoort.

Tot de beste dichters die in 'Menschheitsdämmerung' zijn opgenomen behoren: Johannes R. Becher, Gottfried Benn, Theodor Däubler, Albert Ehrenstein, Iwan Goll, Walter Hasenclever, Georg Heym, Else Lasker-Schüler, Alfred Lichtenstein, René Schickele, August Stramm, Georg Trakl, Franz Werfel en Alfred Wolfenstein. Het is moeilijk, een boek aan te wijzen dat op één bepaalde fase van de ontwikke-

ling onzer poëzie meer en algemener invloed heeft uitgeoefend dan 'Menschheitsdämmerung'. Die invloed was niet geheel en uitsluitend regelrecht. Wel op Marsman. Maar voor het overige bereikte de uitwerking van deze bloemlezing ons veelal eerst door Vlaanderen als tussenstation. Dit is ook begrijpelijk wanneer men bedenkt dat België zelf in oorlog en bezet was geweest, zodat de jonge Vlamingen, wier continuë ontwikkeling rauwelijks onderbroken was, vroeger met de nieuwe expressionistische Duitse dichtkunst in aanraking kwamen. Zij waren er rijper voor, bovendien.

Van Ostayen, (geboren in 1896) was zo Duits georiënteerd, dat hij, nadat zijn land was bevrijd, van 1918–1920 in Berlijn ging wonen. Het is niet te ontkennen dat het unanimisme van Jules Romains, en dat ook Walt Whitman, Verhaeren, Apollinaire en het dadaïsme voor Paul van Ostayen betekenis hebben gehad. Maar ik geloof toch dat voor boeken als 'Music hall' (1916), 'Het sienjaal' (1918) en 'Bezette stad' (1921) het Duitse expressionisme van groter belang is geweest.

73

De nationalistische, zich door de Frans-sprekende Belgen verdrukt voelende Vlamingen, – de activisten –, waren in de eerste wereldoorlog (trouwens ook in de tweede) vaak sympathiserende medewerkers van de Duitsers die hun land onder de voet liepen en werden daardoor soms landverraders. Ik herinner hier alleen aan, om het algeheel Duits-expressionistische karakter te verklaren van figuren als Daan Boens en Wies Moens, – 'de Moenzen en de Boenzen' zoals Nijhoff ze genoemd heeft omdat hij het vormverbrekend element van hun werk haatte. Daan Boens (geboren 1893) schreef zijn eerste drie expressionistische oorlogsbundels in 1914, 1917 en 1918 en nog een vierde in 1920. – Wegens activisme tot drie jaar veroordeeld, schreef Wies Moens in 1920 zijn bekende 'Brieven uit de cel'; hij schreef in hetzelfde jaar de bundels 'De boodschap' en 'De tocht', in 1922 'Opgangen' en in 1923

'Landing'; latere bundels hoef ik in dit verband niet te noemen. Na de tweede wereldoorlog werd Wies Moens wegens collaboratie ter dood veroordeeld, maar hij week uit naar ons land, waar hij een functie heeft aan een Limburgs blad.

Belangrijke jongere Vlaamse expressionistische dichters waren nog Marnix Gijsen en Frank van den Wyngaert, om slechts deze twee uit zeer velen te noemen.

Het is volkomen begrijpelijk dat het uit Duitsland afkomstige en op Vlaanderen geënte expressionisme in ons land het eerst gehoor vond in, en door bemiddeling van de groep der rooms-katholieke jongeren die zich geschaard hadden rondom het in 1925 opgerichte maandblad 'De gemeenschap'. Immers de hele activistische of althans nationalistische Vlaamse beweging was over het algemeen katholiek. En zo vond het werk van haar vooraanstaande dichters in Nederland het gemakkelijkst gehoor bij deze school van geestverwanten en geloofsgenoten, gegroepeerd in 'De gemeenschap'. Voor een deel leefde in hen een gelijk sociaal pathos. Want na de ramp van de oorlog gaf een verademende wereld zich korte tijd over aan allerlei humanitaire illusies van menselijke goedheid als basis voor nooit-meer-oorlog. Bovendien bevonden zich onder hen litteratoren die dezelfde 'dietsch'-grootnederlandse politieke en culturele idealen koesterden, zoals in de dertiger jaren en in de tweede wereldoorlog duidelijk zou blijken. Ik hoef maar te herinneren aan de namen Henri Bruning³²¹, Albert Kuyle en zijn broer H. Kuitenbrouwer en Ad. Sassen; – lieden die zich trouwens in 1934 in 'De nieuwe gemeenschap' afscheidten, omdat ze met anti-fascisten als Engelman, Anton van Duinkerken, Albert Helman en Verhoeven uiteraard niet aan één tijdschrift konden blijven zitten. Den Doolaard, niet uit politieke overwegingen maar zuiver uit persoonlijke sympathie (voor Kuyle) en antipathie (voor Van Duinkerken) hoorde tot hen die mede overgingen naar 'De nieuwe gemeenschap'. Met Marsman had hij tot de weinige niet-katholieke medewerkers van 'De gemeenschap' behoord.

Wel zelden is een vooraanstaand Nederlands dichter zo regelrecht en zichtbaar door een buitenlandse stroming geïnspireerd geworden als de jong debuterende Marsman door de groep van 'Menschheitsdämmerung'. Deze expressionisten vluchtten uit de symbolistisch-esthetische werkelijkheidsbezinning in de verhevigde directe uitroep. Zij bestreden de werkelijkheid door haar kosmisch en humanitair te verruimen. Zo deed ook Marsman. Weliswaar miste hij volkomen de sociaal-progressieve mensheidsmystiek van de Duitsers en ook van 'De gemeenschap', aan welk maandblad hij toch meewerkte. In dat opzicht was hij vergelijkbaar met degenen die zich in 1934 onder invloed van Mussolini en Hitler, van Erich Wichmann, van Arnold Meyers 'Zwart front' en Joris van Severens 'Verdinaso' van 'De gemeenschap' afscheidden en 'De nieuwe gemeenschap' oprichtten. Gelukkig heeft Marsman zich later overduidelijk van hen gedistantieerd in zijn laatste grote, als testament te beschouwen gedicht 'Tempel en kruis'. Zijn aristocratische en zuivere geest had overigens met deze lieden nooit enige wezenlijke verwantschap gehad.³²²

Het waren niet in de eerste plaats de maatschappelijk revolutionaire, Walt Whitman-achtige figuren met hun stromende, lang uit-ruisende vormgeving, die Marsman in de dichters van 'Menschheitsdämmerung' fascineerden. Het waren veeleer de dichters van de gedrongen, flitsende korte notities van essentiële waarnemingen en gewaarwordingen. Daarmee bereidde hij zich onbewust voor op de leidende impuls, die hij al spoedig waande aan de Nederlandse jongerenpoëzie te kunnen geven, theoretisch en kritisch in 'De vrije bladen' geproclameerd onder de term 'vitalisme'. Dichters als de grandioze Else Lasker-Schüler, als de felle en grootse Gottfried Benn, als Georg Trakl boeiden hem meer dan de sociaal bewogen Johannes Becher, Ehrenstein, Hasenclever, Rubiner, Werfel of Alfred Wolfenstein. Maar het meest werd hij gegrepen door de dichter August Stramm.

In de bundels die in het deel Poëzie van Marsmans 'Verzameld werk' tot pagina 84 zijn samengevat onder de titel 'Eerste periode, 1919-1926' is de invloed van Stramm het duidelijkst zichtbaar. Maar nog evidentier blijkt de overeenkomst in het niet in het 'Verzameld werk' (1938) voorkomend bundeltje 'Voorpost' (Brussel 1931), in vijftig exemplaren voor de vrienden van de dichter buiten de handel gedrukt in de serie 'De onvindbaren'. Marsman deed daarin de gedichten verschijnen die hij in zijn eerste bundel, getiteld 'Verzen' (1923) niet had willen opnemen en die hij daarna nooit meer heeft herdrukt. Zij ontstonden van 1919 tot 1922. Twee gedichten, 'Stralsund' en 'Val' hebben dezelfde titels die men ook in de, in de handel gekomen, eerste bundels terugvindt; maar die laatste zijn geen bewerkingen. Het zijn nieuwe, volkomen andere gedichten, die er geen regel en zelfs niet het onderwerp mee gemeen hebben.³²³

Van de twee vernieuwende, richting aangevende jongerentijdschriften na de eerste wereldoorlog was 'Het getij', opgericht in 1916, globaal gesproken op de Franse literatuur georiënteerd; 'De vrije bladen', opgericht 1924, op de Duitse. De leider van 'Het getij' was Herman van den Bergh, die een bewonderaar was van Rimbaud en Apollinaire. – Hendrik de Vries, J. Slauerhoff, Houwink en Van Wessem waren de voornaamste medewerkers, en Van Wessem die door theorie en praktijk leiding gaf aan de vernieuwing van het proza, was een vurig volgeling van Jean Cocteau.³²⁴

Nadat 'Het getij' in 1922 in verkeerde handen was overgegaan werden in 1924 'De vrije bladen' de tribune van zijn voornaamste medewerkers, hoewel Van den Bergh zich na 1925 terugtrok. Afgezien van de voortdurende wisselingen in de redactie was Marsman van dit tijdschrift de leidende kracht. Hij had aan 'Het getij' nooit meegewerkt, vermoedelijk omdat hij weinig waardering had voor Herman van den Bergh, al meen ik mij te herinneren dat deze laatste dit ontkend heeft. Verdere medewerkers waren onder andere Jan Campert, Henrik Scholte, Binnendijk en Menno ter Braak. De laatste, curieus genoeg, compareerde daarin met nooit

herdrukte korte expressionistische prozastukjes naar de trant van die dagen (zoals 'De handelsreiziger'); maar ook met bijdragen over film en zijn groot essay over Dèr Mouw. Ook ikzelf heb meegemerkt. Door de overwegende drijfkracht van Marsman waren 'De vrije bladen' in het algemeen expressionistisch dus Duits georiënteerd.

Bij alle verschil, en dat was niet gering, levert die houding dus een ver vergelijkingspunt op met die van het in 1921 door Dirk Coster en Just Havelaar opgerichte maandblad 'De stem'. Gedreven door een humanistisch geloof in een betere mensheid besteedde het veel aandacht aan figuren als Dostojewski en Van Gogh. Direct en indirect had ook in dit tijdschrift de buitenlandse literatuur grote invloed.

75

Het in 1924 door André Breton te Parijs uitgegeven 'Manifeste du surréalisme' erkent als belangrijke schrijvers, behalve natuurlijk in de eerste plaats André Breton zelf: Louis Aragon, Crevel, Joseph Delteil, Desnos, Paul Eluard, Soupault en anderen. Figuren als René Char en Prévert traden eerst later toe tot de kring. De talrijke surrealistische schilders, die met hen één groep vormden, blijven hier buiten beschouwing. Het surrealisme berust op associatie uit het onbewuste, soms indrukwekkend en diepzinnig, soms even zinloos als de filosofische wijsheid van de krankzinnige timmerman in 'Quia absurdum' van Nico van Suchtelen. Ziehier een definitie van Breton zelf:

'Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.'

'Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il

tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie.’³²⁵

Wij hebben gezien dat het manifest van het dadaïsme dateert van 1916; de surrealistische geloofsbelijdenis is dus van acht jaar later. Het surrealisme is misschien in zekere zin uit het dadaïsme voortgekomen, maar een kind hoeft niet op zijn ouders te lijken. De invloed van Sigmund Freud, die de hele literatuurperiode tussen de twee wereldoorlogen beheerste, maakte van het surrealisme toch iets heel anders. Deze kunst die, als gezegd, voor het grootste gedeelte op associëren berustte, met zo groot mogelijke uitschakeling van de verstandelijke contrôle, werd soms een kunstje. Bij de mindere goden immers berustte het surrealisme weliswaar op uitschakeling van het verstand, maar evenzeer op het verstandelijk besluit, te moeten associëren en op de verstandelijke poging, de associatie na te bootsen.

De surrealistische beweging had lange tijd een uitgesproken en zelfs officieel communistisch karakter. Het officiële orgaan was het in 1924 opgerichte ‘La révolution surréaliste’, dat één jaar bestaan heeft maar door andere surrealistische periodieken is gevolgd.

In het surrealisme is het wijze woord van Pascal vergeten: ‘Deux excès: exclure la raison, n’admettre que la raison.’³²⁶ – Men zou de kracht en de zwakheid van deze richting ook zo kunnen formuleren: niet de werkelijkheid is belangrijk; niet wat de geest ermee doet is belangrijk; maar belangrijk is de werkelijkheid aangepakt (in letterlijke zin: aangetast) door wat de geest ermee doet.

Het belang van de in zinnen vastgelegde uitingen en mededelingen in het gesprek of in geschrifte ‘berust in het verband, waarin ze worden gezegd. Is dit verband niet aanwezig, dan kunnen dergelijke zinsneden, wanneer zij op elkander volgen, toch nog van belang zijn, en wel door hun onderling verband. Het eigenaardige nu van de letterkundige richting, die surrealisme heet, is, dat zulk onderling verband, indien al aanwezig, voor het logische verstand onnaspeurbaar blijft. In

den droom doet zich een aaneenschakeling van beelden en klanken voor die, geboren uit het onbewuste en ongeweten zieleleven, vaak elken samenhang lijkt te ontberen. Zij kan eerst bij moeizame verdieping worden geduid, naar het prachtige woord van Verwey, tot de "schoone duidelijkheid der onbegrepen droomen". Evenzo geeft het surrealisme sprongsgewijs de losse momenten van den bewustzijnsinhoud. Het geeft deze naast elkander zonder den samenhang der tussenverbindingen. Surrealistisch werk vindt zijn oorsprong als het ware in een trance, een toestand van dagdroom en zogenaamde ideeënlucht, waarin zonder contrôle van een centraal waak-bewustzijn de dwingende stroom der associaties wordt gevolgd.

Hier staan wij dus tegenover een uiting van zo persoonlijke aard, dat de wijze van haar ontstaan zich aan de beoordeling onttrekt, en veelal den weg tot willekeur en mystificatie opent. Daarom, en omdat onze taak niet die van den psychiater is, is het billijk, de wijze van tot stand komen buiten beschouwing te laten, en zulk werk uitsluitend naar zijn eigen waarde te toetsen.³²⁷

76

De romantische naar-binnen-gerichtheid in afweer tegen de waargenomen en rationalistisch-realistisch geziene werkelijkheid had in de surrealistische beweging, die in alle landen grote invloed kreeg, een extreem punt bereikt, waarvan men het gevoel had dat verdergaan niet mogelijk was. Naar mijn overtuiging is in Nederland de aanvankelijk experimenteel genoemde poëzie der zogenaamde Vijftigers (Lucebert en zijn volgelingen) wel enigszins door het surrealisme geïnfluenceerd geweest, al wordt dit over het algemeen door hen ontkend. Zij beroepen zich liever, voor zover zij niet met hartstocht en woede volhouden uit de lucht te zijn gevallen, op iemand als Ezra Pound³²⁸, mijns inziens ten onrechte. Inmiddels hebben wij in ons taalgebied betrekkelijk weinig

regelrecht en om zo te zeggen op klassieke wijze aan de surrealistische kenmerken beantwoordende werken gehad. Iets van het jeugdwerk van Maurice Gilliams en van Adriaan van der Veen valt er misschien onder te rekenen. Van Maurice Gilliams 'In memoriam', in 1924 geschreven en opgenomen in zijn voor het eerst in 1933 in eigen beheer buiten de handel te Antwerpen uitgegeven prozabundel 'Oefentocht in het luchtledige'. Van Van der Veen bijvoorbeeld stellig het in 1938 in Maastricht uitgekomen curieuze prozabundeltje 'Oefeningen'. Surrealistisch was en is in ons land ook een gedeelte van het oeuvre van Belcampo. Wat de poëzie betreft, zuiver surrealistisch is de in 1932 verschenen bundel van J. C. Noordstar 'De zwanen en andere gedichten' en gedeeltelijk ook enigszins die van de hem verwante N. E. M. Pareau.³²⁹

Internationaal gezien is het surrealisme een noodzakelijke en even nuttige als bevrijdende fase geweest in de ontwikkeling naar het genre van de, voor de moderne romankunst zo belangrijke, 'monologue intérieur'. Aan de andere kant heeft het surrealisme, – doordat het bijdroeg tot een losraken uit een te nauwe gebondenheid aan de ratio, – in een latere tijd ook medegewerkt aan het tot stand komen van de 'poésie pure', zoals die, vooral aan het voorbeeld van Paul Valéry, geponeerd en bestudeerd is in twee boeken van Henri Bremond, beide uit 1926: 'Prière et poésie' en 'La poésie pure'.

Het procédé van de 'monologue intérieur' is alleen mogelijk geworden door een op de spits gedreven romantische mentaliteit, anders gezegd door een streven, zoveel mogelijk de buiten ons zichtbare werkelijkheid te vervangen door de in ons onzichtbare. De weergeving van het waargenomen zichtbare beeld is geheel verdwenen om plaats te maken voor het weergeven van het proces-in-woorden, waarmee het waargenomene in het bewustzijn komt. De inwendige alleen-

spraak berust op de aandacht voor, – de poging tot fixering en weergave van de (wel gerichte maar grotendeels onbewuste) aaneenschakeling van associaties, die de menselijke gedachtengang vormt. Maar reeds alleen dit streven verstart en vervalst het natuurlijk-onbewust organisch functioneren van die gedachtengang in zijn meandrische afdwalingen, en geeft er een verwrongen beeld van. Het onbewust zich afspelen van de bewustzijnsinhoud in woorden, wanneer het onder de belichting komt van de door de ratio daarop bewust gerichte aandacht, is te vergelijken met het gevoelig papier van de fotografie, dat van kleur verandert als het aan het daglicht wordt blootgesteld. – Tot op zekere hoogte is het litteraire genre van de inwendige alleenspraak eveneens te vergelijken met het streven waarmee, in de idealistische wijsbegeerte, de kentheorie zich in het denken-over-het-denken bewust tegen zichzelf richt, door zich als subject tevens tot eigen object te maken.

De 'monologue intérieur' is de uiterste overwinning door het romantisme. Hij is de uiterste maar onmogelijk te realiseren essentie van het subject, dat daarmee gedeeltelijk zichzelf opheft, dus zichzelf noodzakelijk verminkt. Hij lijkt eenvoudig maar is een duizelingwekkende onderneming, want het stromende is evenmin vast te leggen als baron von Münchhausen zichzelf aan zijn eigen haren uit de afgrond kon trekken. – Sommige Indische fakirs hebben het vrij ver gebracht in het bewust regelen van bepaalde onbewuste lichaamsfuncties zoals ademhaling en hartslag. Zo is de 'monologue intérieur' nooit geheel maar toch vaak in zekere mate benaderd. En litterair-artistiek en -esthetisch kan men zeggen, dat het er niets toe doet of hij realiter is weergegeven, als het litteraire kunstwerk met zijn eigen kunstmiddelen maar het gevoel, de indruk geeft dat deze onbewuste werkelijkheid getrouw is vertolkt.

Er is hier reeds op gewezen dat aan elke belangrijke litteraire stroming vele jaren tevoren geïsoleerde eenlingen voorafgaan, die als individu de litteraire techniek der vernieuwing uit zichzelf halen, welke later collectief door een richting zal

worden gedragen en ook eerst dan ten volle als psychologisch geestelijke verworvenheid zal voorkomen. De voorganger is dan dikwijls óf reeds geheel vergeten óf niet als zodanig onderkend. Als voorbeelden noemde ik voor de Forum-richting Johan Andreas dèr Mouw en Elsschot-als-dichter; voor het expressionisme Georg Büchner, Heinrich von Kleist, Walt Whitman en Frank Wedekind. Voor het surrealisme zijn het Rimbaud en De Lautréamont geweest. Zulk een voorloper is voor de 'monologue intérieur' Edouard Dujardin.

In 1886 schrijft hij zijn roman 'Les lauriers sont coupés', die eerst in een tijdschrift en in 1888 als boek verschijnt. De innerlijke monoloog geeft hier de gang der gedachten weer van een gewoon, onopmerkelijk man gedurende zes uur van zijn leven, met zijn talloze overwegingen die, elke seconde en soms nog maar nauwelijks tot woorden geformuleerd, aan de drempel van het bewustzijn opdoemen. Het boek is in 1924 herdrukt met een inleiding van Valéry Larbaud.

Joyce leert dit boek kennen, en zo kon hij dertig jaar na Dujardin zijn beroemd en van zo grote litteraire invloed geworden 'monologue intérieur' in 'Ulysses' schrijven als laatste gedeelte van dit compacte en vooral aanvankelijk hier en daar als duister beschouwde werk. In deze 'monologue intérieur' tracht James Joyce zo nauwkeurig mogelijk het associëren weer te geven van gedachten (of liever: innerlijke woordbeelden) volgens hun woordklank en volgens onbewuste herinneringen zich aaneenschakelend. Ze volgen dan ook achter elkaar zonder enige interpunctie als een ononderbroken stroom buiten rationeel zinsverband; het verband is psychologisch.

Een boek als 'Ulysses' is baanbrekend geweest als aankondiging van een nieuwe tijd. Hier versplintert een wereld onder de functie van kennen en begrijpen die voor Joyce inherent was aan het creëren. Hoe ver zijn we hier verwijderd geraakt van het realistische tijdvak waarin de weergeving de werkelijkheid diende. Hier dient omgekeerd de werkelijkheid de, op talloze verschillende manieren en zonder schoonheids-

overwegingen beproefde, weergeving. De weergeving is hier het laatste experiment van de moderne romantische mens om de tot chaos of vacuum geworden wereld te ervaren, te doorzien en te interpreteren. – Het boek behandelt een gewone dag, in 1905, uit het leven van de gewone Mr. Bloom in Dublin van negen uur 's morgens tot drie uur 's nachts. Het reusachtig experiment van dit boek is vooral een ontdekkingsstocht in de werking van het woord.³³⁰

Ik heb vermeld dat Valery Larbaud een inleiding heeft geschreven voor de herdruk van de roman van Dujardin. Hij heeft ook zelf de 'monologue intérieur' beoefend in zijn novelle 'Amants, heureux amants', in de in 1923 verschenen bundel van die naam. Van toen af kwam deze literatuurvorm, soms mede door de nawerking van Joyces 'Ulysses', snel en internationaal in zwang. Ik noem bijvoorbeeld 'Fräulein Else' van Arthur Schnitzler (1924), en de roman 'Mrs. Dalloway' van Virginia Woolf (1925). Bijzonder geslaagd is de te weinig opgemerkte roman 'Aan beide kanten van de drempel' van Maurits Dekker (1934). In 1936 verschijnt 'Meneer Visser's hellevaart' van Vestdijk dat een lange 'monologue intérieur' bevat, duidelijk op het voetspoor van James Joyce. Een toepassing van het procédé op toneel is het belangrijke stuk 'Strange interlude' van de Amerikaanse auteur Eugene O'Neill, waarin telkens na elke gewoon gesproken dialoog-tekst een 'monologue intérieur'-tekst volgt, weergevend wat de persoon die zojuist heeft gesproken, tijdens het spreken dacht. Deze interieure tekst wordt door de acteur met veranderde stem, en tot volkomen onbeweeglijkheid verstard, gesproken. De tegenstelling tussen het hardop gezegde en het hoorbaar gemaakte innerlijk gedachte geeft een bijzonder dramatisch effect (London 1928).

Tot in onze dagen is de 'monologue intérieur' een aanwinst der moderne romankunst gebleven. Een voorbeeld is de geheel in dat genre geschreven recente roman 'L'innommable' van Samuel Beckett, de auteur van het bekende 'En attendant Godot'.

Te beginnen met de door Edouard Dujardin voorafgegangene James Joyce, zien wij dus als extreme tegenpool van de klassiek opgebouwde, logisch verantwoorde psychologische roman –, (mogelijk gemaakt door Flaubert's worsteling om buiten zijn personen te blijven) –, een nieuwe school opkomen. Daarin vertoont zich, door de overwoekering van de subjectieve persoonlijkheid van de schrijver, de realiteit volkomen stukgemaakt en geatomiseerd.

En dan breekt allengs steeds meer in de moderne roman de romantische houding door, die de geestesgesteldheid van de auteur onverhuld tot uitgangspunt neemt. Men zal haar vinden in het psychologisch relativisme, dat soms door terzijde's van de auteur tot de lezer aan de slechtste tijd van de conventionele negentiende eeuwse Romantiek herinnert. Maar zij heeft ook monumentaal werk voortgebracht als de machtige roman-fleuve van Marcel Proust, of 'Les Faux-monnayeurs' van Gide.

Die modern romantische houding vindt men ook in de bestrijding van de werkelijkheid van tijd en ruimte door het simultaneïsme, dat op zijn beurt werd aangekondigd door het voorafgaande unanimisme van Jules Romains. In 'Mort de quelqu'un' van Romains (1923) ziet men de wisselwerking tussen individu en groep: de geschiedenis, – niet van mensen maar van een bepaald voorstellingsbeeld in een aantal mensen.

Zijn bloei bereikt het simultaneïsme in 'Manhattan transfer' van John Dos Passos (1927), dat werd gevolgd door de romantrilogie 'The forty-second parallel', 'Nineteen-nineteen' en 'The big money' waarin elk hoofdstuk aanvangt met een 'newsreel'. Hier dus hetzelfde typografische gebruik van krantenkoppen als waarmee Van Ostayen al in 'Bezette stad' veel had gewerkt. –

In 'La grande peur dans la montagne' (1926), roman van de Zwitser C. F. Ramuz wordt het simultaneïsme toegepast door het tegelijk en doorelkaar optekenen van twee gezichtspun-

ten – dit laatste woord letterlijk te nemen –: een bepaalde passage geeft weer wat een man die van een berg af naar het dorp loopt, ziet, en wat men intussen van het dorp uit van hém ziet.

Bij ons zag in 1933 een belangwekkende simultaneïstische roman het licht: W. A. Wagener, 'Sjanghai'. Opmerkelijk was daarin het streven, de verbondenheid te tonen van de persoonlijke gebeurtenissen, het individuele lot, met het wereldlot. Dit werd bereikt door aan losse niet zichtbaar samenhangende gelijktijdige gebeurtenissen een achtergrond van verbondenheid te geven. Dit zelfde streven hield in, met de gescheidenheid in tijd van gebeurtenissen ook die van plaats en ruimte op te heffen. Men verkrijgt hier het eigenaardig effect, twee parallel lopende maar niet samenhangende handelingen door-elkaarheen zonder overgang uit te beelden. Aldus wordt op kundige wijze de factor van het associëren ingeschakeld, waardoor zowel overeenkomst als contrast worden versterkt: – alweer een romantische verheving van de werkelijkheid. Maar subtieler verkregen dan in het gezwollen expressionisme. De werkwijze is te vergelijken met de zogenaamde superimpressie in de filmopname. De invloed van de film vindt men overigens ook in Vestdijks 'Meneer Visser's hellevaart' (1936) in het gebruik van zogenaamd beeldrijm en zelfs dialoogrijm.

Het simultaneïsme tracht, – maar natuurlijk minder bewust dan ik het hier formuleer –, de werkelijkheid te integreren, dus romantisch onschadelijk te maken. Het doet dit door de veelheid der in de ruimte gescheiden handelingen op te vangen en samen te persen in de beperkte grenzen van een ongescheidenheid in de tijd.

Met het simultaneïsme gaat dan ook zeer vaak samen: het beperkte tijdsbeloop. Dat is de techniek van een roman die zich in één etmaal, in één nacht of dag of in één uur afspeelt.

Bij deze schrijfwijze is de functie van het gelijktijdige telkens anders. Bij Jules Romains beoogde het gelijktijdige de eenheid en causaliteit uit te drukken, bij Ramuz de verwezenlijking van het zichtbare, bij Dos Passos massabeelding en groepswerking, bij Joyce de veelheid van de psychologische 'etages', bij Döblin het verband tussen samenleving en tijdvak, bij W. A. Wagener de versterking van het ruimtegevoel. Het irreeel maken van het werkelijkheidsgevoel is een van de voornaamste oogmerken in een romandebuut dat tot de indrukwekkende resultaten van deze richting behoort: 'Am Rande der Nacht' (1934) van Friedo Lampe.³³¹

Om nu nog eens het onderscheid van de na, en gedeeltelijk uit het expressionisme gekomen stromingen in hun romantische gerichtheid tegen de werkelijkheid te resumeren, kan men tot de volgende formulering komen.

Het simultaneïsme bestrijdt de werkelijkheid van tijd en ruimte.

Het surrealisme en ook de 'monologue intérieur' bestrijden de werkelijkheid van het bewustzijn.

De begrenzing van het tijdsbeloop tot enkele dagen, uren of minuten bestrijdt de werkelijkheid van de tijd.

Het psychologisch relativisme bestrijdt de werkelijkheid van de mens-als-de-andere, als derde persoon.

Dit alles is natuurlijk maar een schematische samenvatting, wanneer men bedenkt dat in de literatuurgeschiedenis deze richtingen elkander wederzijds doordringen en heel vaak nauw verbonden en vermengd voorkomen.

Zij allen zullen als het ware samenkomen en culminereren in de nieuwe zakelijkheid. Deze is een gezichtsbedrog, dat de werkelijkheid bestrijdt door een vlucht in haar synthetisch vertekende weergeving. Internationaal en vooral in ons land heeft deze nieuwe zakelijkheid eminente litteraire kunstuitingen opgeleverd. Maar een beschrijving van deze stroming, evenals die van de groepen van Forum en van Criterium valt buiten het bestek van het vergelijkend overzicht dezer studie.³³²

Die laatste moge er iets toe hebben bijgedragen, bij alle wisse-

ling der stof toch enigszins een beeld te geven van de ontwikkelingsgang van het subjectieve werkelijkheidsgevoel en het objectieve werkelijkheidsgehalte van de litteratuur in de vergeleken landen en tijdperken.

1 'Causeries du lundi', XIII, geciteerd bij prof. dr. S. Dresden 'Bezonken avonturen' (Amsterdam 1949) p. 23.

2 Het min of meer vaste en weinig veranderlijke grondpatroon van de menselijke geest is het blijvende element waarop de veranderlijke invloed van de tijd de wisseling aanbrengt. 'So neu sich auch alles gebärdet, in der Grundkomponente unterliegt es einem durch die Jahrtausende unveränderten Menschenbild.' V. O. Stomps 'Subjektive Bilder' herausgegeben von Günter Bruno Fuchs (Hommerrich & Frankfurt 1960) p. 10.

Donkersloot zegt: 'De literatuurgeschiedenis is opgegroeid in de schaduw van de geschiedenis in het algemeen. Het literatuuronderzoek is lange tijd niet anders voor mogelijk gehouden dan als historisch onderzoek, dus vooral als feitenonderzoek. De daarbij gebruikelijke mening was, dat de interpretatie van literatuur, wanneer die al noemenswaardig voorkwam, in elk geval niet in aanmerking kon komen om als wetenschappelijk te gelden, de interpretatie van afzonderlijke werken nog minder.

De vraag kwam niet op naar een wetenschappelijke interpretatie van literaire kunstwerken, dus naar een systematisch verantwoorde interpretatie ervan. Tenminste, die vraag kwam meestal niet op onder het gezag van de wetenschap, en wanneer zij opkwam, rekenden men dat buiten de verantwoordelijkheid van de wetenschap. Het werd meestal zelfs niet voor mogelijk gehouden dat kritisch onderzoek van taalkunstwerken op andere wijze mogelijk was dan louter subjectief. De literaire kritiek heet dan ook nog altijd doorgaans een subjectief bedrijf. Men moet erkennen, dat literaire kritiek inderdaad meestal werkelijk een subjectief bedrijf is, maar het is dat daarom niet per se. Men ziet nog te veel over het hoofd, dat interpretatie van literatuur ook op wetenschappelijke wijze mogelijk is en dat op grond van wetenschappelijke interpretatie ook wetenschappelijke kritiek van literatuur mogelijk is. Uit de geschiedenis van de literatuurgeschiedenis en van het ontstaan van de literatuurgeschiedenis uit de rationalistische geesteshouding valt op te maken de ontwikkeling naar een meer geschakeerde en meer op de literatuur dan op die enkele feitengeschiedenis gerichte literatuurwetenschap.'

'Want,' zegt Donkersloot verderop, 'de mededeling van de historische feitelijkheid is al een keuze, een gradering, een waardering. Anders immers zou men geen enkel feit onvermeld laten en al het geschiede moeten opsommen, over al het geschiede even uitvoerig moeten zijn.'

Donkersloot spreekt ten slotte over 'de waarde van de historische

feitelijkheid, mits die gericht wordt naar het krachtveld van de literatuur zelf en dus uit de sfeer, uit het wezen van de kunst zelf wordt beoordeeld en niets slechts als detaillering of illustratie en uitwendige toelichting dient voor de levensgeschiedenis van de auteur of de geestesgeschiedenis van een tijd, de sociale geschiedenis van de maatschappij, doch als historisch element opgenomen is en meedoet, geïntegreerd is in de geesteswetenschappelijke waarneming met alle aspecten van dien, zodat een samenwerking ontstaat van de historische gegevens met wat de hoofdzaak blijft en niet anders dan de hoofdzaak zijn kan: de interpretatie, die in haar laatste of vóórlaatste wezenlijkheid reeds het gebied van het wetenschappelijk onderzoek achter zich heeft gelaten, immers dan toegerust met al die gegevens van het geesteswetenschappelijk onderzoek is voortgeschreden tot het beleven zelf, die samenwerking van de interpretatie en van de historische gegevens die Kayser heeft doen concluderen, dat daarmee een kans ontstaat voor een literatuurwetenschap welke de literatuur zelf, het kunstwerk van de taal, weet te behouden en weet te respecteren als de binnenste cirkel van het onderzoekingsveld van deze wetenschap.'

Dr. H. Schmidt Degener, dr. E. J. Dijksterhuis, dr. H. de Vos, dr. J. S. Bartstra, dr. N. A. Donkersloot, dr. H. Baudet 'Het rationalisme. Zes belichtingen' (Den Haag 1960) p. 86, 87, 93, 94, 97.

3 'Van de aanvang af is in de romantiek het realistische element duidelijk aanwezig geweest,' aldus Gerard Knuvelde – wiens historische inzichten omtrent romantiek en realisme overigens uiteraard afwijken van mijn theoretische – in 'Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde III' ('s Hertogenbosch 1959) p. 43.

'It is true that the personal mark can be more or less accentuated, but it is hardly possible to avoid it entirely.' Rolf Ekman 'Problems and theories in modern aesthetics' (Malmö 1960) p. 89.

'Wie die Wirklichkeit in die Sprache nicht mechanisch, sondern symbolisch aufgenommen ist – die Sprache nimmt bereits gewisse Wertungen vor, es heisst z.B. nie Falsch und Wahr, Gut und Böse, Recht und Unrecht –, so verhält sich auch der Dichter, indem er bewusst die Sprache zur Darstellung der Wirklichkeit verwendet, dieser gegenüber auswählend, unterscheidend, wertend.' Ignaz Zangerle 'Der Dichter vor der Wirklichkeit' in 'Wort in der Zeit', Heft 2, VII. Jahrgang (Februar 1961) p. 32.

4 Zie bijvoorbeeld p. 207 e.v., p. 304 e.v. et passim.

Vergelijk ook 'Art and reality. Truth of art', in het eerder genoemde werk van Rolf Ekman p. 64–117. Hoe gevaarlijk het echter in deze materie is, zich te bepalen tot een onderscheiding zuiver naar de

vormgeving, heb ik trachten uiteen te zetten in mijn 'Onderzoek en vertoog I' (Amsterdam 1958) p. 77 en 78.

5 Voor de Franse Romantiek zie boek II van het zesde deel van de 'Histoire de la littérature française' van Gustave Lanson (Paris 1912) en het tweede deel van de 'Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours' (Paris 1936) van Albert Thibaudet.

Een gedegen en uitgebreid vergelijkend overzicht van de historische Romantiek geeft René Wellek in zijn studie 'The concept of romanticism in literary history', in de eerste twee afleveringen van het Amerikaanse tijdschrift 'Comparative literature'; in het tweede stuk stelt hij 'The unity of European romanticism' in het licht.

6 'Cultuur-historische verkenningen' (Haarlem 1929) p. 72.

Vergelijk echter dr. H. P. H. Teesing 'Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte' (Groningen 1949).

7 Zie over dit onderwerp dr. S. Dresden 'De literaire getuige' (Den Haag 1959) p. 36 e.v. 'Imitatie en originaliteit'.

Vergelijk V.O. Stomps 'Subjektive Bilder' (Hommerich & Frankfurt 1960) p. 10: 'Die neue Ansicht wird scheinbar immer zur fortschrittlichsten, selbst wenn sie im Epigonalen kaum zu überbieten ist.' Vergelijk ook mijn 'Onderzoek en vertoog I' (Amsterdam 1958) p. 213-217.

8 'Bezieling en vorm' (Haarlem 1923).

9 Willem Kloos 'Veertien jaar literatuurgeschiedenis' (Amsterdam 1896) p. 5. Het probleem van vorm en inhoud wordt uitvoerig en menigmaal diepgaand onderzocht in het (zesde) hoofdstuk van die naam in dr. C. F. P. Stutterheim 'Problemen der literatuurwetenschap' (Antwerpen, Amsterdam 1953) p. 185-254.

10 Zie mijn 'Onderzoek en vertoog I' (Amsterdam 1958) p. 565 en 566.

11 Vergelijk voor dit vervreemdingsproces het tweede kwatrijn van mijn sonnet 'Maannacht' uit 'Herhalingsoefeningen' (Amsterdam 1935) p. 7 en 'Drievoudig verweer' (Amsterdam 1949) p. 81:

*Het is een onverwacht verplaatst geraken
In een bestaan dat er nog niet kan zijn,
Of reeds voorbij; ik ken het niet als mijn
Gebied; het zal mij tot een vreemde maken.*

12 'Geestesstructuur en cultuur. Hoofdpijnen ener fenomenologische anthropologie, (Den Haag 1948).

13 'Onderzoek en vertoog II' (Amsterdam 1958) p. 633.

- 14 'Oorspronkelijk dichtwerk I' (Amsterdam, Santpoort 1938) p. 183.
- 15 'Verzen I' : XXXVIII. (Amsterdam, derde druk, 1917) p. 46.
- 16 'Oorspronkelijk dichtwerk I' (Amsterdam, Santpoort 1938) p. 83.
- 17 'Verzen I' : L en XCII (Amsterdam, derde druk, 1917) p. 60 en 103.
- 18 'Oorspronkelijk dichtwerk I' (Amsterdam, Santpoort 1938) p. 666.
- 19 '(...) het voortdurende zoeken naar eenheid, die men hoopt te vinden in de vrouw, in de natuur, in de besloten cultuur van vroeger eeuwen. Maar juist de felheid en de krampachtigheid vandit zoeken deden het meestal versmelten, niet zich verzoenen, met de drang naar veelheid, en lieten het daardoor dan eeuwig onbevredigd. De romantiek is een beweging van mateloze beloften en schrale vervulling. Zij staat in het teken van de jeugd. De intuïtieve alomvattendheid en aesthetische overgevoeligheid van de puberteitsjaren voelt zich in haar tot absolute waarde verheven. Het stromende, vormeloze, oneindig rijke tracht zich dan te handhaven, in een steeds moeilijker wordende strijd tegen de melancholie van de onmacht.'
- F. W. van Heerikhuizen 'In het kielzog van de Romantiek' (Bussum 1948) p. 118.
- Voor anti-rationalisme vergelijk: Anton Szerb 'Die Suche nach dem Wunder. Umschau und Problematik in der modernen Romanliteratur' (Amsterdam, Leipzig 1938) p. 50, 51.
- 20 'Onderzoek en vertoog II' (Amsterdam 1958) p. 365.
- 21 Vergelijk dr. F. Schmidt Degener 'Phoenix' (Amsterdam 1942) p. 85.
- 22 Geciteerd bij Jules de Gaultier 'La fiction universelle' (Paris 1913) p. 82.
- 23 Deel II, p. 271.
- 24 7 december 1869.
- 25 Deel IV : VIII, p. 132.
- 26 (Paris 1899) p. 1, 2.
- 27 (Middelburg 1924) p. 82.
- 28 (Bussum 1925) p. 38, 39, 40, 42.
- 29 (Rotterdam 1906) p. 64.
- 30 'Drievoudig verweer' (Amsterdam 1949) p. 33.
- 31 'Tegengif' (Amsterdam 1959) p. 16.
- 32 'Er wordt (...) wel gezegd, dat de geest van de tijd zich beter laat aflezen uit het werk van tweede- en derderangs auteurs dan uit dat van werkelijk groote schrijvers.' A. G. van Kranendonk 'Be-

schouwingen over de studie der letterkunde' (Groningen, Den Haag, Batavia 1933) p. 20.

33 Geciteerd door G. H. 's-Gravensande 'De geschiedenis van "De nieuwe gids"', (Arnhem 1955) p. 115.

34 'Het lied des storms'.

35 'Verzen' (Amsterdam 1890).

36 'Scheemering in 't woud', in de bundel 'Van de passielooze lelie'.

37 'Verzen I' : XXXII (Amsterdam, derde druk, 1917) p. 38.

38 'Grassprietjes. Of liederen op het gebied van deugd, godsvrucht en vaderland' door Cornelis Paradijs, oud-makelaar in granen. Met een open brief aan den schrijver van P. A. Saaije Azn. en een voorrede van Sebastiaan Slaap' (Amsterdam 1885).

P. A. Saaije Azn. is Aletrino, Sebastiaan Slaap is Kloos. De titels der onderafdelingen zijn: 'Een tuiltje poëzie voor het huisgezin', 'Versche lauwerblaadjes om de hoofden van Neêrlands dichterhelden', 'Predikanten-lied (Hulde aan onzen geestelijken stand)', 'Mengel-poëzie'.

Hier volgen enkele aanhalingen om een denkbeeld te geven van deze geestige, na 1905 niet meer herdrukte parodieën:

HET ZOET GEHEIM

*Mijn vrouwtje roept me:
'O echtvriend, hoor!'
En fluistert zachtkens
Mij iets in 't oor.*

*Een zoet geheimpje
Lispt zacht haar mond,
Het doet haar blozen
Als de uchtendstond.*

*Zij stamelt weiflend,
En durft het nauw,
Van dokter, baker
En wiegetouw.*

*Het zoet verhaaltje
Doortrilt mijn ziel,
Of er een straaltje
Der zon op viel.*

*De vader dichter!
De dichter 'pa!
O, Heer! ik dank u
Voor uw gena!*

UITKOMST

*O, daar komt de dokter weder;
Heer! wat is uw goedheid groot!
Want een wichtje, klein en teeder,
Legt hij schreiend in mijn schoot.*

*'Heil u!' snikt hij, diep bewogen,
'God de Heere schonk ons kracht!
'Zie uw spruitje hier voor oogen,
'Van het mannelijk geslacht.'*

(...)

BEPROEVING

*Helaas! helaas! de wreede smart
Wil zelfs geen dichter sparen –
Dat moest mijn teeder vaderhart
Op bitt're wijs ervaren.*

*Hij, die ons allen heeft gewrocht,
Zoo wijs en goedertieren,
Hij heeft ons ditmaal zwaar bezocht;
Ons Jantje lijdt aan klieren.*

(...)

DROEVE GEBEURTENIS

*Ach, Truitjen! wat een groote schrik,
Hoezeer ben ik ontsteld!
Gij wachtet, ijs'lijk in uw schik,
Het tiende, welgeteld.*

*De naam bedacht, het wiegje klaar,
De mutsjes net en klein;
Doch God bezocht ons bang en naar –
Het heeft niet mogen zijn.*

*Nog eer het wichtje was volgroeid,
Ontwonden uit uw schoot,
Hebt gij u wat te veel vermoeid...
En 't arme schaap ging dood.*

*Nog voor ik 't lieve wicht ontving,
Nam God het weer terug,
En onze tiende lieveling
Ontviel ons, ach! te vlug.*

*Toch ben ik dankbaar, als ik zing,
En is 't mijn dank niet waard?
Wát vrucht er ook verloren ging,
De godsvrucht bleef gespaard!*

AAN J. J. L. TEN KATE

*Ten Kate! Ten Kate!
O koning der cantate!
Die hupp'lend in het priesterkleed,
Den luthof onzer taal betreedt,
De schoonste bloemen plukkend, menglend,
Met bonten zwier ze strikkend, strenglend,
Verenglend 's levens duistre sfeer,
Ons minzaam dichtend naar den Heer!
O, J. J. L. ten Kate,
Wie zou u kunnen haten?*

*Ten Kate! Ten Kate!
O, dichter boven mate!
Uw ademtocht is Poëzie,
Uw lach is Kunst, uw traan Genie,
Wanneer uw wiekjes speelsch zich reppen,
Of als een aad'laar opwaarts kleppen,
Bij 't scheppen van de Schepping zelf,
Kompleet, met aarde en stargewelf.*

*O, J. J. L. ten Kate!
O, vorst van rijm en maten!*

*Ten Kate! Ten Kate!
Hoe glanst gij in uw state
Van ethisch en irenisch licht!
Beheerscher van 't godsdienstig dicht!
Van Gods genade spelemeijer
Met onze taal! Wie kan er blijer
En vrijer zingen tot Gods eer!
Wie schendt u aan, wie velt u neer?
Neen, J. J. L. ten Kate!
Laat vrij benijders praten!*

*Zing op! zing op! ten Kate!
(Gij kunt het toch niet laten)
Laaf onze ziel aan Harmonie,
Al wat gij zingt is Poëzie!
Zing dartel, speelsch of vroom van zinnen
Op kerken, vorsten of vorstinnen
Wij minnen alles wat gij doet:
Want wat ten Kate schrijft is goed!
Zing, J. J. L. ten Kate,
Ten aller vromen bate!*

AAN N. BEETS

*O Beets, wat zijt gij groot!
Als God het niet verbood,
Dan zou ik u aanbidden...
Nu laat ik dat in 't midden:
Toch val ik voor u neêr
En breng u lof en eer:
Wat is uw muze rijk...
En dichterlijk!*

*Vol speelsch vernuft, o ja!
Is wel uw Camera –
Doch dat was maar een grapje,
Een dartlend eerste stapje;
Doch boven Hildebrand*

*Steeg hoog de Predikant:
Die heeft eerst goed geschreven!
En zoo verheven!*

*De godsvrucht was uw heil...
Gebonden werd uw stijl,
En dat was eerst het ware:
Aandachtig zit de schare
En staart bewondrend aan,
Hoe bundels najaarsblaân
In vromen stroom ontglippen
Uw grijzen lippen!*

- 39 Enige litteratuur over Tachtig en 'De nieuwe gids':
Dr. G. Stuiveling '“De nieuwe gids” als geestelijk brandpunt' (Amsterdam 1935);
Frans Coenen 'Studiën van de Tachtiger beweging' (Middelburg 1924);
Anthonie Donker 'De episode van de vernieuwing onzer poëzie 1880-1894' (dissertatie Utrecht 1929); 'Beeld van Tachtig' (Amsterdam, Brussel 1952);
Gerben Colmjon 'De renaissance der cultuur in Nederland in het laatste kwart der negentiende eeuw uiteengezet in oorsprong en samenhang' (Arnhem 1941);
Frank van der Goes 'Literaire herinneringen uit den Nieuwe-gids-tijd' (Santpoort 1931);
Mr. Frans Erens 'Vervlogen jaren' (tweede zeer uitgebreide druk, Zwolle 1958);
Dr. Aeg. W. Timmerman 'Tims herinneringen' (Amsterdam 1938);
Dr. J. de Graaf 'Le réveil littéraire en Hollande et le naturalisme français' (dissertatie, Amsterdam, Paris 1938);
G. H. 's-Gravesande 'De geschiedenis van “De nieuwe gids”, (Arnhem 1955);
Idem, 'Supplement' (Arnhem 1961);
C. M. Hoorwege (ps.) 'Die Blütezeit der Achtziger Bewegung in Holland' in 'Castrum Peregrini', Heft XLVI (Amsterdam 1959) p. 43-84;
Dr. G. Kalff jr. 'Frederik van Eeden. Psychologie van den Tachtiger' (Groningen 1927);
Dr. H. W. van Tricht 'Frederik van Eeden, denker en strijder' (Amsterdam 1934);

Albert Verwey 'Frederik van Eeden' (Santpoort 1939);
G. H. 's-Gravesande 'Het conflict tusschen Willem Kloos en Frederik van Eeden. De quaestie Lieven Nijland' (Den Haag 1947);
Dr. J. Meijer 'Het levensverhaal van een vergetene: Willem Anthony Paap 1856-1923, Zeventiger onder de Tachtigers' (Amsterdam 1959).

40 Anthonie Donker 'De episode van de vernieuwing onzer poëzie 1880-1894' (dissertatie Utrecht 1929).

41 'Friedrich von Schlegel heeft begrepen - in 1800 reeds - dat zich uit de schoot van het idealisme "ein neuer eben so gränzenloser Realismus erheben musz und wird", waarvan hij zegt reeds lang het ideaal in zich om te dragen, - een "nieuw" realisme, dat, daar het van idealistische oorsprong is en door dit idealisme gevoed blijft, als poëzie verschijnen zal. Het is déze vorm van zinvol realisme die de dichters van 1880 bezielen zal - een Kloos, een Gorter -, (...)'

Gerard Knuvelde 'Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde III' (tweede druk, 's Hertogenbosch 1959) p. 23. Vergelijk: Idem deel IV (tweede druk, 's Hertogenbosch 1961) p. 10 na de witregel.

42 Gerben Colmjon 'De renaissance der cultuur in Nederland in het laatste kwart der negentiende eeuw uiteengezet in oorsprong en samenhang' (Arnhem 1941) p. 44.

Over ontstaan en gebruik van de term realisme zie vooral van de eerder genoemde René Wellek 'The concept of realism in literary scholarship', in 'Neophilologus' (Groningen 1961).

43 (Paris 1921).

44 Louis Bertrand 'Gustave Flaubert' (Paris 1912) p. 140. Zie ook: Albert Thibaudet 'Gustave Flaubert' (Paris 1935). Vergelijk René Wellek in het hierboven genoemde essay: 'In poetry the Parnassians wanted and achieved *impassibilité*, and in fiction the main technical demand of realist theory came to be impersonality, the complete absence of the author from his work the suppression of any interference by the author.'

45 Mr. Frans Erens 'Vervlogen jaren', vervolledigd uitgegeven en van aantekeningen voorzien door Harry G. M. Prick met een inleiding van Anton van Duinkerken (Zwolle 1958) p. 166, 238.

46 Zie C. F. P. Stutterheim 'Problemen der literatuurwetenschap' (Antwerpen, Amsterdam 1953) p. 190 e.v.

Vergelijk Henri Focillon 'Vie des formes' (Paris 1955) p. 73: 'Or, à un certain ordre des formes correspond un certain ordre des esprits. Il ne nous appartient pas d'expliquer les raisons de

cette convenance, mais il importe extrêmement de la constater.’
Zie ook noot 9.

47 René Wellek, in het hierboven genoemde artikel, spreekt over
‘“realism” with a distinct later stage of “naturalism”.’

48 Frans Erens ‘Vervlogen jaren’ (Zwolle 1958) p. 435.

49 Réne Dumesnil ‘Gustave Flaubert. L’homme et l’œuvre’ (Paris
1932) p. 284.

50 Prof. dr. André Jolles ‘Emile Zola’ in ‘Bezieling en vorm. Essays
over letterkunde’ (Haarlem 1923) p. 210.

51 In hetzelfde werk p. 230.

52 Geciteerd bij dr. Jan ten Brink ‘Gustave Flaubert’ (Den Haag
1901) p. 121.

53 In zijn essay ‘De eeuw van Flaubert’, in ‘Phoenix’ (Amsterdam
1942) p. 72.

54 In hetzelfde essay p. 92.

55 Naar het woord van Jules Lemaître.

56 J. Huizinga ‘Cultuurhistorische verkenningen’ (Haarlem 1929)
p. 107.

57 Prof. dr. André Jolles ‘Bezieling en vorm’ (Haarlem 1923) p.
259, 260.

58 In hetzelfde werk p. 217.

Zie over een andere kant van Emile Zola ook de op hem door Ana-
tole France gehouden graf- en herdenkingsredes in Anatole France
‘Vers les temps meilleurs I, II’ (Paris, herdruk, 1949 en 1953).

59 J. P. Jacobsen ‘Niels Lyhne’. Uit het Deens vertaald en ingeleid
door Henri van Booven (Amsterdam 1916) p. XIX, XX.

60 ‘On arriva rapidement à supprimer toute action’ zegt over de
naturalistische roman Paul Valéry in: ‘Durtal ou les points d’une
conversion’ (Paris 1927) p. 11.

61 Anthonie Donker ‘De episode van de vernieuwing onzer poëzie’
(Utrecht 1929) p. 34.

62 ‘Toen Breitner, en ook Isaac Israëls, zich te Amsterdam geves-
tigd hadden, waren er avonden – vooral wanneer Arij Prins uit
Hamburg overkwam – dat schilders en schrijvers samenstroonden
en Die Port van Cleve, waar ook professor Allebé zich bij ons neer-
zette, getuige was van bijeenkomsten, zoo rijk en verscheiden, als de
hoofdstad zelden meer gezien zal hebben. Die jaren waren het be-
gin, hun leven was de eerste vloedgolf, van een stroom, (...)’ Albert
Verwey ‘Keuze uit het proza van zijn hoogleraartijd (1925–1935)’
(Zwolle 1956) p. 217 e.v.

63 Gerben Colmjon ‘De renaissance der cultuur in Nederland in

- het laatste kwart der negentiende eeuw' (Arnhem 1941) p. 47.
- 64 G. H. 's-Gravesande 'De geschiedenis van "De nieuwe gids"' (Arnhem 1955) p. 298.
- 65 In zijn reeds eerder genoemde 'De renaissance der cultuur in Nederland in het laatste kwart der negentiende eeuw' (Arnhem 1941).
- 66 In hetzelfde werk p. 61.
- 67 Dr. J. de Graaf 'Le réveil littéraire en Hollande et le naturalisme français 1880-1900' (Amsterdam, Paris 1938) p. 179.
- 68 'Proza II' (Amsterdam z.j.) p. 213, geciteerd bij dr. J. de Graaf 'Le réveil littéraire en Hollande et le naturalisme français 1880-1900' (Amsterdam, Paris 1938) p. 126, 127.
- 69 Geciteerd bij Gerben Colmjon 'De renaissance der cultuur in Nederland in het laatste kwart der negentiende eeuw' (Arnhem 1941) p. 71.
- 70 Dr. K. F. Proost 'Frans Coenen. Een beeld van zijn leven en werk' (dissertatie Arnhem 1958) p. 72, 73.
- 71 Dr. J. de Graaf 'Le réveil littéraire en Hollande et le naturalisme français 1880-1900' (Amsterdam, Paris 1938) p. 30.
- 72 In hetzelfde werk p. 31.
- 73 Ook in Frankrijk had de literatuur de journalistiek beïnvloed, die dan op haar beurt weer het algemeen taalgebruik mede vormt. 'Stéphane Mallarmé influence sans qu'ils s'en doutent, à l'heure actuelle, le style des journaux quotidiens.' (Jean Cocteau 'Le secret professionnel' [Paris 1922]).
- 74 (Haarlem 1923).
- 75 De belangstellende kan enige gegevens vinden in hoofdstuk IX van 'De renaissance der cultuur in Nederland in het laatste kwart der negentiende eeuw' (Arnhem 1941) van Gerben Colmjon.
- 76 Albert Verwey 'Frederik van Eeden' (Santpoort 1939).
- 77 Zie dr. G. Kalff jr. 'Frederik van Eeden. Psychologie van den Tachtiger' (Groningen 1927) p. 38, noot 2.
- 78 In hetzelfde werk p. 68 e.v.
- 79 In hetzelfde werk p. 121.
- 80 'Studiën van de Tachtiger beweging' (Middelburg 1924) p. 252.
- 81 R. A. Hugenholtz 'Gorter's Mei' (Amsterdam 1904) p. 52.
- 82 (Wageningen 1904) p. 48 e.v.
- 83 Voor Shelley's betekenis voor Verwey zie ook B. M. Baxter 'Verwey and Shelley, a discussion of Verwey's translations from Shelley's "Poetical works"', in 'The modern language review' LV, 2 (London, april 1960).

- 84 (Groningen 1926). Vergelijk James Anderson Russell 'Dutch romantic poetry, the English influence' (Bedford 1961).
- 85 Kloos schrijft in 'De nieuwe gids' 1887 II, p. 134 ('Veertien jaar literatuurgeschiedenis II' p. 26) vanuit die structuur over 'Orchideeën', de tweede verzenbundel van Louis Couperus: 'Van stemming voor de natuur, van artistiek zien van het menselijk doen en laten, van werkelijkheidszucht, van hartstocht, kortom van alles wat *waar* is, in den kunstenaar noch in den aesthetischen mensch, een spoor.' Geciteerd door dr. H. W. van Tricht 'Louis Couperus. Een verkenning' (Den Haag 1960) p. 39.
- De dichters van Tachtig waren realisten, zelfs zij die later andere wegen gingen: Gorter tot zijn spinozistische en Verwey tot zijn verlovings tijd.
- 86 Carel Schar ten in 'De gids', 76e jaargang, 1 december 1912, p. 548. Schar ten cursiveert.
- 87 Over Arij Prins zie de dissertatie van S. P. Uri (Delft 1935) en de desbetreffende paragraaf in het hoofdstuk 'L'impressionisme' van het eerder genoemde werk van De Graaf.
- 88 Frans Coenen 'Studiën van de Tachtiger beweging' (Middelburg 1924) p. 123.
- 89 Men denke bijvoorbeeld aan de passage, waarin zowel de stilte als het plotseling besef van de aanwezigheid van een dode voelbaar worden gemaakt in het eensklaps zoemend opvliegen en vervolgens verstommen van een vlieg, aan het doodsbed van Natasja Philip-powna in 'De idioot' van Dostojewski.
- Vergelijkbaar is ook deze alinea over de slapende Salammbô (ik cursiveer): 'Elle dormait, la joue dans une main et l'autre bras déplié. Les anneaux de sa chevelure se répandaient autour d'elle si abondamment, qu'elle paraissait couchée sur des plumes noires, et sa large tunique blanche se courbait en molles draperies, jusqu'à ses pieds, suivant les inflexions de sa taille. On apercevait un peu ses yeux, sous ses paupières entre-closes. Les courtines, perpendiculairement tendues, l'enveloppaient d'une atmosphère bleuâtre, et le mouvement de sa respiration, en se communiquant aux cordes, semblait la balancer dans l'air. *Un long moustique bourdonnait.*' Gustave Flaubert 'Œuvres complètes': 'Salammbô' (Paris 1921) p. 104.
- 90 Vergelijk Katherine Lyon Mix 'A study in yellow. "The yellow book" and its contributors' (Lawrence and London 1960) p. 276: 'The brief sketch finding its impetus in *mood* (the nineties hummed with that magic word).'

- 91 Albert Thibaudet 'Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours' (Paris 1936) p. 366.
- 92 Gustave Lanson 'Histoire de la littérature française' (Paris 1912) p. 1082.
- 93 In 'De gids', 76e jaargang, 1 december 1912, p. 545, 547.
- 94 Guy Chastel 'J. K. Huysmans et ses amis. Documents inédits' (Paris 1957) p. 335.
- 95 Dr. G. Kalff jr. 'Frederik van Eeden. Psychologie van den Tachtiger' (Groningen 1927) p. 72.
- 96 Deze invloed vindt men ook in Frankrijk. 'Pessimisme rongeur, mal contagieux des âmes tourmentées, mes compagnes, legs insidieux de Schopenhauer, grâce à quel baume guérirais-je vos plaies vives?' zegt Huysmans. Geciteerd by Guy Chastel 'J. K. Huysmans et ses amis' (Paris 1957) p. 12.
- 'Le pessimisme de Huysmans fut composé d'un pessimisme d'époque, alourdi d'un pessimisme personnel' (In hetzelfde werk p. 233).
- 'L'Allemagne et certains de ses philosophes, Schopenhauer surtout, "seul le pire arrive", y ont ajouté leur venin.' (Ibidem).
- Paul Valéry noemt Huysmans 'grand créateur de dégoûts, accueillant pour le pire et n'ayant soif que de l'excessif, crédule à un point incroyable, recevant aisément toutes les horreurs qui se peuvent imaginer chez des humains, friand de bizarreries (...)'.
- Paul Valéry 'Huysmans' (Paris 1927) p. 18.
- 97 'Onderzoek en vertoog II' (Amsterdam 1958) p. 666.
- 98 Onder andere doordat deze overgevoeligheid meebrengt. Vergelijk ook Chastel: 'Que le monde étalé sous ses yeux inspire à Huysmans une puissante répulsion, cela ne se conçoit qu'à la condition de braquer son regard uniquement sur les êtres et les choses qui peuvent susciter ce dégoût.' (p. 235).
- En: 'Sa prédilection pour les bas-fonds, les murs lépreux, les barriques défoncées, les eaux purulentes, les déchets, toute cette vie d'abandon qui n'est plus la vie, ne nous inspire à nous qu'un sentiment de commisération.' (p. 277).
- 99 K. L. Mix 'A study in yellow. The yellow book and its contributors' (Lawrence and London 1960) p. 277.
- Paul Valéry in zijn meer aangehaalde plaquette over Huysmans formuleert het uitstekend: 'Il flairait des salauderies, des maléfices, des ignominies dans toutes les affaires de ce monde, et peut-être avait-il raison. (...) sa vie mentale, d'ailleurs incessamment sollicitée et irritée par le détail infini des misères de l'existence. Il en recueillait toutes les peines et toutes les laideurs. Ses narines étranges

flairaient en frémissant ce qu'il y a de nauséabond dans le monde. L'écoeurant fumet des gargottes, l'âcre encens frelaté, les odeurs fades ou infectes des bouges et des asiles de nuit, tout ce qui révoltait ses sens, excitait son génie. On eût dit que le dégoûtant et l'horrible dans tous les genres le contraignissent à les observer, et que les abominations de toute espèce eussent pour effet d'engendrer un artiste spécialement fait pour les peindre dans un homme créé spécialement pour en souffrir.'

100 'Onderzoek en vertoog II' (Amsterdam 1958) p. 665, 666.

101 Guy Chastel 'J. K. Huysmans et ses amis' (Paris 1957) p. 183. Vergelijk ook Wildes 'De profundis'.

102 'Onderzoek en vertoog II' (Amsterdam 1958) p. 663, 664.

103 In hetzelfde werk p. 668.

104 'Lettres de jeunesse' (tweede druk, Paris 1911).

105 René Wellek 'The concept of realism in literary scholarship'.

106 'Kunstenaarslevens. De briefwisseling van Albert Verwey met Alphons Diepenbrock, Herman Gorter, R. N. Roland Holst, Henriette van der Schalk en J. Th. Toorop' verzorgd door dr. Mea Nijland-Verwey (Assen 1959) p. 58.

107 'Albert Verwey. Keuze uit het proza van zijn hoogleraarstijd (1925-1935)' verzameld en verzorgd door dr. M. Nijland-Verwey (Zwolle 1956) p. 222, 223.

108 'Un Hollandais au Chat noir' (Paris 1960) p. 16.

109 Deze reeks beschouwingen zou hij later, in 1908, voortzetten en in 1923 uitwerken voor de buitenlandse literatuur. Dit is de basis geworden van zijn in 1935 te Amsterdam verschenen nagelaten studiën 'De groote dichters'.

110 Ook in die latere tijd echter zou de tegenstelling blijven bestaan. Een voorbeeld daarvan vinden wij onder andere in 'Kunstenaarslevens. De briefwisseling van Albert Verwey met Alphons Diepenbrock, Herman Gorter, R. N. Roland Holst, Henriette van der Schalk en J. Th. Toorop' verzorgd door dr. Mea Nijland-Verwey (Assen 1959) p. 207 e.v.: 'De briefwisseling in 1904/05 gevoerd tussen Verwey en de Roland Holsten is maar een aanduiding en aankondiging van het "Luide toernooi" in de tijdschriften gehouden tussen enerzijds Verwey (voor de maatschappelijke problemen in zijn tijdschrift bijgestaan door Is. P. de Vooys) en anderzijds Herman Gorter, Henr. Roland Holst en Frank van der Goes.

De aanval ging uit van de Marxisten. De eerste, van Gorter, van 1898, was door Verwey beantwoord. De briefwisseling en het vriendschappelijk verkeer hadden onder die botsing van meningen niet

geleden omdat de Boerenoorlog en de gemeenschappelijke zorg voor een (niet-sociaal-democratische!) kunstbroeder hen kort daarop tezamenbrachten en -hielden. De aanval van Henr. Roland Holst en Van der Goes richtte zich tegen het prospectus, waarmee Verwey zijn nieuwe tijdschrift aankondigde: "De beweging. Algemeen maandblad voor letteren, kunst, wetenschap en staatkunde." Het is mogelijk, dat de redacteurs van "De nieuwe tijd. Sociaal-democratisch maandschrift" onder redactie van Henriette Roland Holst, F. van der Goes, H. Gorter, Herman Heijermans Jr. en J. Saks gehoopt hadden, Verwey, nu hij "De XXe eeuw" opgaf, tot de hinnen, als redacteur of medewerker, te mogen rekenen. Verwey was immers, door de eenheid van dichterschap en kritiek op alle gebieden van geestesbeschaving, en door de directheid en snelheid van zijn woord, een macht, waarmee men te rekenen had. Dat Henriette in "De nieuwe tijd" negen bladzijden, en Van der Goes in "De kroniek" vier vervolgekronieken aan de aankondiging van "De beweging" wijdden, bewijst wel, hoezeer ze, van iemand die toch in gemeenschapszin niet voor hen onderdeed, de invloed van Verwey als verdediger van een geestelijke richting duchtten.'

111 'Albert Verwey. Keuze uit het proza van zijn hoogleraarstijd (1925-1935)' verzameld en verzorgd door dr. M. Nijland-Verwey (Zwolle 1956) p. 248, 249.

112 'Verzen I': CLXX en XXV (Amsterdam, derde druk, 1917.)

113 Uit 'Opgebracht', in de bundel 'Zijn kind' van W. G. van Nouhuys (Amsterdam, z.j.) p. 144 e.v.:

'Sjef slaat een hoek om en loopt nu langs heel hoge huizen in een straat vol breede deftigheid. Uit de souterrains, waar de meeste vensters achter het traliewerk openstaan, stijgt de warme keuken-lucht omhoog. Hij snuift de etensgeuren op: prikkelende, eetlust opwekkende geuren van hem onbekende spijzen. Hij huivert van honger, van begeerte en hurkt voor een keukenvenster neer. De warmte vindt hij lekker, en hij dringt zich zoo dicht mogelijk tegen de tralies. Maar het duurt niet lang of de lucht van al die gerechten maakt hem wee, en hij begint te gapen, met een hol gevoel in zijn lijf, te gapen tot zijn kaken er pijn van doen.

- Toe juffrouw, hebt u niet een beetje eten voor me? klaagt hij naar binnen.

Een der meiden ziet ontsteld op van de aanreicht, waar ze juist iets op een schotel schikt.

- Beroerde jongen - je doet me schrikken.

- Och toe juffrouw - geef me maar een beetje eten.

– Nee hoor, daar komt niets van in. Als ik daarmee beginnen wou, had ik wel dagwerk. Maak maar dat je wegkomt.

– Toe nou – 't kost jou toch niets.

– Hoor je 't Dien? Zoo'n brutale!...

En tot den huisknecht, die juist in de keuken komt met een kleinen hazewindhond in zijn arm:

– Och Piet, jaag jij dien schooier eens weg van 't venster.

– Ik zal je dadelijk helpen, zegt Piet, – even voor Bjoetie zorgen.

Hij zet het hondje voorzichtig neer, dat met een geluid van lange nagels op een steenen vloer om hem heen trippelt, en schuift een nap met eten naar hem toe. Het diertje steekt den fijnen snoet even snuffelend er boven, draait zich om en trippelt weer de keuken uit. De huisknecht is vlak voor de traliën gekomen en ziet Sjef aan.

– Wil je inrukken, zeg?

– Geef me wat te eten – toe. Geef maar wat de hond niet op wil vreten – dát daar...

– Nee – we geven hier geen eten. Ga maar naar de diakonie... Ruk nou in – gauw!'

Het is geen toeval dat dit tot in het karikaturale gearrangeerd romantisch aandikken van de sociale tegenstellingen in precies dezelfde situatie te vinden is op een litho van de Franse tekenaar Steinlen.¹¹⁴ Ook schreef hij grote epische gedichten naar meestal middeleeuwse stof. '(...) the prose romances in which he found something of a dream-consolation for the hardness of struggle in those laborious years.' Jack Lindsay 'William Morris, writer. A lecture given to the William Morris Society on the 14th November 1958 at Caxton Hall, London.' (London 1961) p. 5.

Na het aflopen van de universiteit legde Morris zich toe op de studie van de bouwkunst en de schilderkunst. In 1862 richtte hij een vereniging op ter behartiging van zijn inzichten in kunstnijverheid, toegepast op voorwerpen van dagelijks gebruik. Dit is tot zijn dood zijn belangrijkste arbeid gebleven; hij maakte tapijten, geweven doeken, behangselpapier, meubels en glaswerk, en dit alles heeft een diepe invloed gehad op de verandering van de smaak in zijn tijd. In 1871 richtte hij op een oud buiten in Kelmscott, waar hij zich vestigde, de drukkerij op waar hij vele uitgaven maakte volgens een nieuw criterium van geduld en liefdevolle ambachtelijkheid in dienst van het maken van mooie boeken. Hij werd een leider van de socialistische beweging. Maar de zware taak van het leiden van een politieke organisatie lag niet in zijn lijn. Hij stierf in het najaar van 1896, ten grave gedragen door werklieden en studenten, voor wie

hij een lichtend voorbeeld was geweest. – Zie John Buchan in 'William Morris', selected and edited by Henry Newbolt (London and Edinburgh) p. VII en J. W. Mackail 'The life of William Morris' (London 1899)

115 Dr. Walter Thys 'De kroniek van P. L. Tak, brandpunt van Nederlandse cultuur in de jaren negentig van de vorige eeuw' (Amsterdam, Antwerpen 1956) p. 159.

116 In hetzelfde werk p. 157.

117 In hetzelfde werk p. 208.

118 In hetzelfde werk p. 160, 161, 162. Het boek van Scheltema was een van de belangrijkste symptomen van de kentering, gloedvol maar eenzijdig geschreven, vol vergissingen in litteraire oordelen. Het was gebaseerd op theorieën van de thans vrijwel vergeten marxistische filosoof Josef Dietzgen en baarde veel opzien door zijn felle aanval tegen Tachtig, maar ook tegen een figuur als Vincent van Gogh. De schrijver heeft het nooit willen herdrukken.

119 Dr. Walter Thys 'De kroniek van P. L. Tak, brandpunt van Nederlandse cultuur in de jaren negentig van de vorige eeuw' (Amsterdam, Antwerpen 1956) p. 163.

120 Over Huysmans zegt Chastel: 'A Virgile, il ose préférer Claudien. Parmi les anciens, l'écrivain qu'il met au-dessus de tous les autres est Pétrone, qui s'approprie toutes les formes de langage et se rallie lui-même au décadentisme de son temps. Or, dans un livre récent, M. Raymond Dumay appelle précisément Pétrone "une sorte de Huysmans antique".' P. 355.

121 Guy Chastel 'Huysmans et ses amis' (Paris 1957) p. 336.

Vergelijk: '...and language, thought Huysmans, should be as agitated and palpitating as life.' Agnes Ethel Mackay 'The universal self. A study of Paul Valéry' (London 1961) p. 221.

122 Frédéric Lefèvre 'Entretiens sur J. K. Huysmans' (Paris 1931), geciteerd bij Chastel in het hierbovengenoemde werk, p. 341.

Valéry zegt elders over het œuvre van Huysmans: '(...) elle a été un événement dans l'univers des Lettres, car elle a modifié plus d'un écrivain, marqué les limites du naturalisme, fait connaître à bien des lecteurs l'existence d'un art exceptionnel et caché, et tiré de la mystique, de l'occultisme, de la vie des clercs et des moines contemporains une substance littéraire assez précieuse.' Paul Valéry 'Huysmans' (Paris 1927) p. 26 e.v.

123 De pose van deze ietwat opzettelijke en programmatische 'slechtheid' zat in de tijd. Vergelijk over de tekenaar Aubrey Beardsley 'Roger Fry, the art critic, called Beardsley the "Fra Angelico of

Satanism”.’ Geciteerd door Katherine Lyon Mix ‘A study in yellow. “The yellow book” and its contributors’ (Lawrence and London (1960) p. 52.

124 Geciteerd bij dr. Walter Thys ‘De kroniek van P. L. Tak, brandpunt van Nederlandse cultuur in de jaren negentig van de vorige eeuw’ (Amsterdam, Antwerpen 1956) p. 149.

De voorrede is in de tweede druk (Paris 1913) weggelaten, vermoedelijk om een kritische uitlating over de houding van de Kerk tegenover Verlaine in zijn nadagen.

125 In hetzelfde werk van dr. Walter Thys p. 149, 150.

126 Gerben Colmjon ‘De renaissance der cultuur in Nederland in het laatste kwart der negentiende eeuw’ (Arnhem 1941) p. 60.

127 Vergelijk (Dr.) C. J. D(ippel) in Wending, jaargang 16 no. 7 (’s Gravenhage september 1961) p. 327.

128 Karakteristiek is alweer, evenals in ‘A rebours’, dat het hier betreft de slotalinea van een werk waarin na een min of meer psychologische opzet geheel aan het einde de ‘moraal’, om welke het begonnen is, wordt geformuleerd:

‘Durant la nuit qui suivit cette scène tragique, certes, les admirateurs de la *Psychologie de Dieu*, de la *Théorie des passions*, de l’*Anatomie de la volonté*, eussent été bien étonnés s’ils avaient pu voir ce qui se passait dans la chambre no. 3 de l’hôtel du Commerce, et lire dans la pensée de leur implacable et puissant Maître. Au pied du lit où reposait un mort, le front bandé, se tenait agenouillée la mère de Robert Greslou. Le grand négateur, assis sur une chaise, regardait cette femme prier, tour à tour, et ce mort qui avait été son disciple dormir du sommeil dont dormait aussi Charlotte de Jussat; et, pour la première fois, sentant sa pensée impuissante à le soutenir, cet analyste presque inhumain à force de logique s’humiliait, s’inclinait, s’abîmait devant le mystère impénétrable de la destinée. Les mots de la seule oraison qu’il se rappalât de sa lointaine enfance: “Notre Père qui êtes aux cieux...” lui revenaient au cœur. Certes, il ne les prononçait pas. Peut-être ne les prononcerait-il jamais. Mais s’il existe, ce Père Céleste, vers lequel grands et petits se tournent aux heures affreuses comme vers le seul recours, n’est-ce pas la plus touchante des prières que ce besoin de prier? Et, si ce Père Céleste n’existait pas, aurions-nous cette faim et cette soif de lui dans ces heures-là? – “Tu ne me chercherais pas si tu ne m’avais pas trouvé...” A cette minute même et grâce à cette lucidité de pensée qui accompagne les savants dans toutes les crises, Adrien Sixte se rappela cette phrase admirable de Pascal dans son *Mystère de Jésus*, – et

quand la mère se revela, elle put le voir qui pleurait.' 'Le disciple' (Paris 1889).

129 Wim J. Simons 'Een "onzedelijk" boek', in 'Maatstaf VI', 8, november 1958, p. 583. – Over de moeilijkheden, voor de auteur door deze publicatie ontstaan, zie Jacob Israël de Haan 'Open brief aan P. L. Tak' (Amsterdam 1905) en Jaap Meijer 'Lodewijk van Deyssel en Jacob Israël de Haan' in 'Roeping', jaargang 35, nummer 11 (Tilburg, april 1960).

130 Zie noot 211.

131 'Pastoor Doening stak lijze de deur der doodenkamer open en sloot ze achter zich. Reeds hingen zwarte voelen over de vensters. Groote kandelaars brandden aan de hoeken van de sponde en wierpen in de beweeglijke donkerte een weifelende klaarte. Hij herkende ze. Het waren de zelfde kandelaars die eens – was dat niet gisteren precies? – de hooge praalkoets van Mevrouw Chanteraine bestraalden. En gelijk Mevrouw Chanteraine, slachtoffer van een zwakken zoon, lag daar, als eene straf, Mevrouw Verlat, slachtoffer van een zwakken echtgenoot. Een eender licht bescheen het ingevallen gelaat, teekende een schaduw op de slapen, onder de wangen, in de verdiepte oogholten, en scherpte, met een raken toets, den puntigen neus. Een eendere vroomheid had op de borst, over een ivoren kruis, de magere mat-bleeke handen gevouwen...

Pastoor Doening voelde zijne gedachten bewegen in de eeuwigheid, en over zijn foltering en rees hij, den strijd overblikkend, die uitgestreden was. Hij raakte schier de roerselen der geheime Orde, die over alles heerscht en alles in evenwicht behoudt. In zijne geest, gestild door de nabijheid van den dood, zegen in klare beelden de waarden van alle verhoudingen, en alle uitslagen ontbonden hunne oorzaak.

Hij zag het hoopje menschen, welke het hooger inzicht der Voorzienigheid had bijeengezameld om zich naar het rustige graf te ontwikkelen. Hij zag ze, Ernest, Vere, Francine, Simon, vechtend in blinden nacht om saam te komen, gestuwd door golven van driften en telkens vervallend in hunne menschelijke onmacht. Hij zag ze, en de anderen daaronder zag hij – en hij zag hoe ze eindelijk, hun hartstochtelijke begeerten getrouw, haast bijeen, haast in kampe bijeen waren geraakt, één trossel harten met heimelijke schakels gebonden. Dan voer door hen een duistere macht, men weet niet van waar; en ze voer, schoon als de gevallen Engel, en ze verhaastte noch vertraagde haren gang. Ze kwam waar men haar niet verwachtte en ze vertrok, toen men haar niet meer missen kon.

Ze had niets gegeven en alles genomen, en ze liet, achter zich, de woestijn...

En dat alzo het leven was, dat de wereld niet instortte om zulk leven te dragen, Pastoor Doening begreep het. Dan, zich overgevend aan de stijgende aandoening die hem beklemmen kwam, keek hij zonder schaamte in de schaduwen van zijne eigen ziel. Met eene scherpe nauwkeurigheid zag hij het nauwe jakje van Reinildeken, gelijk zij het placht aan te doen. Hij bekeek Reinildeken zooals zij placht te staan, heel nietig en profijtig, tegen den grooten rooden avondhemel. En, bikkend op het roerlooze gelaat van de doode Mevrouw Verlat, herkende hij dat, in Vere, Reinildeken was groot geworden, dat zij, in Vere, had geleefd en geleden, dat hij haar, in Vere, met zwijgende liefde had ontvangen, en dat zij nu een tweede maal, in Vere, gestorven was.

Zijne oogen werden warm.

Even zag hij de lange schim der gasthuisnon voorbij glijden.

Hij knielde. Hij wenschte, uit al de krachten van zijn hart, dat God hem zou laten bidden. Hij boog zijn wonderbaar hoofd, dat wanhopig was geworden – maar bidden kon hij niet.

Hij weende.'

Herman Teirlinck 'Het ivoren aapje. Een roman van Brusselsch leven' (Amsterdam, derde druk, 1910) p. 537, 538.

132 André Billy 'Sainte-Beuve. Sa vie et son temps II', (Paris 1952) p. 305.

133 (Paris 1916-1932).

134 Guy Chapman 'The Dreyfus case. A reassessment' (New York 1955).

Alle dossiers van de 'affaire' berusten te Parijs in de Bibliothèque du Protestantisme. Cornelia Serrurier 'Bibliothèques de France' (La Haye 1946) p. 259.

135 'Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours' (Paris 1936) p. 420.

136 De gewezen naturalist Joris-Karl Huysmans, die als neo-katholiek mysticus een grote invloed op de symbolistische vernieuwing heeft gehad, hoezeer bewogen door sociaal meegevoel met de 'underdog', is in zijn opvattingen rechts-reactionair en zelfs niet vrij van een vleugje van het algemeen latente antisemitisme. In 1892 vindt in januari een spiritistische séance plaats, waarin hij meedoet aan het oproepen van de geest van generaal Boulanger. Het blijkt achteraf een mystificatie. – Over zijn vriend Landry, die een baan-tje heeft bij de Joodse firma Hayem schrijft hij aan abbé Ferret:

'Landry (...) rame dans la galère des Youddis' Guy Chastel 'J. K. Huysmans et ses amis' (Paris 1957) p. 104.

Enkele jaren later schrijft hij aan Landry zelf: 'Ne décessez de son-ger à taper Hayem, à huiler le garde-chiourme (...)' (In hetzelfde boek. p. 118). – Van zijn grote vriend, de hem zo trouwe Lucien Descaves schrijft hij: 'le dreyfusisme qu'il a dans le sang lui obture (...) l'esprit.' (In hetzelfde boek p. 135). – In een brief aan Arij Prins heet het: 'Maupassant et Bourget continuent à expectorer leurs romances, à la grande joie des femmes du monde et des juives qui les contemplent.' (P. Valkhoff 'Joris-Karl Huysmans en Arij Prins', in 'De gids', april 1937). – Het latent aanwezige anti-semitisme werd geactualiseerd door het met de neo-romantische sentimenten opkomende rechts nationalisme. Vergelijk ook: Pierre Moreau 'La critique littéraire en France' (Paris 1960) p. 156, 157.

137 Vergelijk over Barrès: Albert Thibaudet 'Les princes lorrains' (Paris 1924).

138 Pieter van der Meer de Walcheren 'Mijn dagboek 1907-1911' (Brussel 1952) p. 125, 128, 129, 137.

139 'Castrum Peregrini' no. 36-37 (Amsterdam 1959) p. 18.

140 Over die thans voor de moderne tijd onwaarschijnlijk lijkende bloei en uitwassen van goedgegelovig en bijgelovig occultisme, satanisme, zwarte kunst, envôûtement enzovoort in de kringen van Huysmans raadplege men in het eerder genoemde boek van Chastel de zeer belangwekkende pagina's 240-251.

Valéry zegt: 'il (...) mêlait toutes les superstitions combinées des écrivains de son époque et de son groupe (...)' ('Huysmans et ses amis' p. 20).

Over die 'écrivains de son époque' zegt Bettina Polak: 'Voor de geestelijke ontwrichting werd het panacee geboden in theosophie, spiritisme, occultisme en mesmerisme, kortom in een serie van stelsels, die tegenwoordig een wetenschappelijke interpretatie hebben verkregen onder de naam parapsychologie.' 'Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst. De symbolistische beweging 1890-1900' ('s Gravenhage 1955) p. 5. Vergelijk p. 116. Voor wat betreft het symbolisme in de literatuur verschillen overigens de opvattingen van de schrijfster fundamenteel van de mijne.

141 'Castrum peregrini' no. 36-37 (Amsterdam 1959) p. 18.

142 Ik wil daarvan een paar fragmenten meedelen:

'– Jaren geleden heb ik een buitengewoon man gekend. Hij heette Ludwig Derleth. Ik ontmoette hem voor de eerste maal te Parijs in

een omgeving van kunstenaars en studerenden. En onmiddellijk trof mij zijn wezen. Er ging een macht uit van dien man over allen die met hem in aanraking kwamen. En veel ouder dan wij was hij niet, een paar jaren wellicht.'

'Zijn uiterlijk trok bij oppervlakkigen blik de aandacht niet. Doch bekeekt ge hem nauwlettender dan trof u zijn houding, die als het ware een voortdurende gespannenheid had, als van een sterken veer.'

'Het wezen van het leven was mij veranderd, elke nieuwe dag was een volle nieuwe wereld, de waarde der dingen was gewijzigd. Ik kende de koortsachtige geestdrift en de vervoering. Doch ik moet jullie nog zeggen wát hij wilde. Hij zocht mensen, echte klinkklare mensen, en zijn doel was die uitgelezenen tot een groep te verenigen welke steeds groeiende in omvang, bezield door eenzelfde gedachte, door eenzelfde hoog streven, geestelijken invloed moest uitoefenen op de mensheid. Hij droeg ons op onder onze vrienden en kennissen personen te zoeken die in staat waren mee te helpen aan de verwerkelijking zijner idealen; wij vormden de kern van een leger waarvan hij de aanvoerder was. Hij beval, wij gehoorzaamden blindelings. Het lijkt mij nu ongelofelijk dat ik hem gedurende jaren in zijn buitensporige meningen, zonder aarzelen, zonder de minste weifeling gevolgd heb. Ik volvoerde zijn wil geestdriftig. Reeds hadden zich in vele grote steden van Europa groepen gevormd, waarvan hij de hoofdleider bleef. Zijn woorden waren ons een richtsnoer. Zonderling wezen! Hij verheerlijkte de zuiverheid van geest en van lichaam, de eenzame schoonheid der ziel. Hij was een gelovig Katholiek, met Nietzscheaanse ideeën! Zijn droom was, de Kerk te hervormen, te zuiveren, en een nieuwe theocratie te stichten waarin hij zelf een hoge plaats bekleden zou. En men kan niet zeggen dat hij hoogmoedig of eierzuchtig was. Neen, volstrekt niet; maar hij bezat de natuur van een heerser, de gave om zielen te temmen en aan zich te onderwerpen en te boeien met de sterke banden van geestdriftige bewondering. Hoewel ik hem zeer nabij getreden, de meest vertrouwde zijner volgelingen was, wist ik niets van hetgeen in hem omging. Daarover sprak hij nimmer tot wien ook. Ik vermoed een geweldigen zelfstrijd. Want hij was een ingewikkeld wezen, hij moest een bizondere mengeling in zich dragen van louter heerszucht en van verlangen naar heiligheid. Ge begrijpt den innerlijken kamp. Dagen achtereen zweeg hij, zonderde hij zich af in een met donkerrood papier behangen kamer, gezeten in een hooggerugden leunstoel, strak voor zich uit blikkend, het gelaat bleek en ge-

spannen van trekken, onder den martelenden strijd zijner gedachten.'

'Hij vocht met zichzelf. Hij zat daar op den roden zetel als een vorst op zijn troon. En denk niet dat het een houding was of aanstellerij. Hij bezat de aangeboren hoogheid van een koning, zijn gebaren waren schoon, zijn stem kon klinken als hamerslagen op staal. In die ogenblikken beet hij zelfs zijn zuster af, wie hij toch een eindeloze tederheid toedroeg, was hij uiterst gestreng en duldde geen tegenspraak, terwijl hij gewoonlijk van een zachte minzaamheid was, wel ietwat hooghartig, maar toch zo kinderlijk eenvoudig. Zijn ziel was verscheurd en leefde in uitersten. Hij dweepte met den H. Franciscus van Assisi, en op zijn vele omzwervingen, ook wanneer hij voor langeren tijd zich in een klooster terugtrok, hetgeen menigmaal geschiedde, droeg hij een zwarte tas bij zich, welke het Breviarium, de Vulgata en het dodenmasker van Napoleon borg. -- Welk een machtigen invloed heeft die man op mij gehad! Wilt ge geloven dat ik op het punt heb gestaan mijn beeldhouwerij voor goed te laten en mij uitsluitend voor te bereiden tot de taak welke hij voor mij bestemd had in de verwerkelijking van zijn grootse droom? Hij bezielde mij, hij hief mij als het ware hoog boven mijzelf uit, hij dwong mij het moeilijkste en het hoogste te willen. Alles rond mij stond in andere verhoudingen dan vroeger, ik had mij gans aan dien man overgegeven en leefde gestadig in een grote vervoering.'

'Meegesleurd door een machtig enthousiasme gaf ik mij onvoorwaardelijk over. Ik verloor mij zelf onder den invloed van dien dromer. En het heeft niet veel gescheeld of ik was katholiek geworden en in een klooster gegaan. Ik leefde in een diepe vervoering, doch zijn voortdurende tegenwoordigheid werd mij noodwendig, ik moest de macht ondergaan van zijn buitengewone persoonlijkheid, wilde ik nog onwrikbaar geloven aan zijn ideeën. Jarenlang ben ik met hem en zijn volgelingen in beroering gebleven, en hoewel ik dat al nu gans anders beoordeel, al die plannen en denkbeelden mij nu voorkomen uitgedacht te zijn door een geest, die het evenwicht niet bezat, wien een kleinigheid ontbrak om zéér groot te zijn en een werkelijken, blijvenden invloed op de mensheid uit te oefenen, beschouw ik toch dat tijdperk van mijn leven als uitermate schoon en zéér belangrijk voor mijn ontwikkeling, en was die gemeenschappelijke droom geenszins een jeugdige dwaasheid. Maar wat mij te hinderen begon, mij onmerkbaar langzaam verwijderde, was zijn eis van volstrekte gehoorzaamheid; ik was mijzelf niet meer, ik

voelde mijn eigen persoonlijkheid beknelde. En dat kon ik op den duur niet uithouden. Ik ben gevlucht. Ja, ik ben hem ontvlucht. Naar Rome. Noch Derleth, noch zijn zuster liet ik mijn adres. Ik wilde in afzondering rustig nadenken, overwegen wat ik moest doen, mij zelf terugvinden. Toen had ik nog in het geheel niet het plan met hem te breken. Ik wilde zien of ik, ver van zijn dwingenden invloed, hem nog in alles volgen kon.'

'Ik zocht rusteloos. Na langdurigen strijd had ik mij vrijgevochten, was ik weer mijzelf. Dat heb ik toen in een uitvoerigen brief aan Derleth geschreven, en meteen afscheid van hem genomen. Wonderlijk mens. Hij heeft mij daarop niets geantwoord, nog geen letter,(...).'

Pieter van der Meer de Walcheren 'Mijn dagboek 1907-1911' (Brussel 1952) p. 54-60.

143 Holbrook Jackson 'The eighteen nineties. A review of art and ideas at the close of the nineteenth century' (zesde druk, Harmondsworth 1950) p. 166 e.v.

144 Osbert Burdett 'The Beardsley period. An essay in perspective' (London 1925) p. 174.

145 A. M. Hammacher 'Eduard Karsen en zijn vader Kaspar' ('s Gravenhage 1947) p. 70.

146 Karel van de Woestijne 'God aan zee' (Bussum 1926) p. 58.

147 Jean Giraudoux 'Suzanne et le pacifique' (Paris 1921) p. 186.

148 Charles Maurras 'Poètes' (Paris 1923) p. 8, 9.

149 François Porché 'Verlaine tel qu'il fut' (zesde druk, Paris 1933) p. 57.

150 Charles Maurras 'Poètes' p. 15.

151 In hetzelfde werk p. 22.

152 In hetzelfde werk p. 24.

153 In hetzelfde werk p. 26.

154 In hetzelfde werk p. 27.

155 In hetzelfde werk p. 31.

156 In hetzelfde werk p. 48.

157 Harold Nicolson 'Paul Verlaine' (London 1921) p. 256, 257. Zie ook het vroeger genoemde werk Paul Valéry 'Villon et Verlaine' (Maestricht 1937).

158 Geciteerd bij G. Turquet-Milnes 'The influence of Baudelaire in France and England' (London 1913) p. 118.

159 Zoals ik reeds van de aanvang af met nadruk heb betoogd, komen de realistische en (neo-)romantische componenten nooit onvermengd maar altijd naast elkaar voor. Hoezeer is dit het geval bij

een dichter als Paul Verlaine, die de overgang van het (overwegend) ene naar het (overwegend) andere in de korte tijd van één mensenleven – het zijne – heeft vertoond. Ik laat hier een onpartijdig waarnemer aan het woord, onpartijdig in die zin dat hij geheel vrij staat van mijn dialectisch uitgangspunt realisme – romantiek. Over de poëzie van deze dichter zegt hij: 'Dans ces images impalpables (sont-elles encore du monde qu'on ne les dirait plus au monde) l'âme se rêve, se touche elle-même. On est pourtant frappé par un autre mouvement, opposé mais non contradictoire au premier, qui voudrait rendre présentes et tangibles toutes ces choses. Une conscience, une volonté s'efforcent de sortir du songe. Verlaine nomme, situe, précise chaque chose, une à une, dans sa forme, sa lumière, sa couleur, sa sonorité: il insiste comme pour les éprouver et les reconnaître (par-dessus le toit – dans le ciel qu'on voit – cette rumeur-là vient de la ville) et lui-même se secoue, comme quelqu'un qui douterait s'il dort ou s'il veille, pour s'assurer qu'il n'est pas du rêve (toi que voilà – toi que voilà). Tout le poème est un suspens entre rêve et réalité, entre absence et présence.' Octave Nadal 'Rêve et action chez Paul Verlaine' in 'Le Mercure de France', revue mensuelle, no. 1156 (Paris décembre 1959) p. 675.

160 'Werden und Wandlung. Eine Geschichte der deutschen Literatur von 1880 bis heute' (Berlin 1933) p. 98, 99.

161 R. Niklaus 'Jean Moréas, poète lyrique' (Paris 1936) p. 6, 7.

162 In hetzelfde werk p. 12, 13. Vergelijk P. Moreau 'La critique littéraire en France' (Paris 1960) p. 152-157.

163 Enid Starkie 'Arthur Rimbaud' (London 1938, tweede druk 1947) p. 411.

164 In hetzelfde werk p. 225.

165 Albert Thibaudet 'Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours' (Paris 1936) p. 486.

166 Paul Fort et Louis Mandin 'Histoire de la poésie française depuis 1850' (Paris, Toulouse 1926) p. 180.

167 Als typisch voorbeeld van dat noordelijke wijs ik op het bruut-paroxystische karakter van Emile Verhaerens onthutsende maar soms indrukwekkende gedichten.

168 R. Niklaus 'Jean Moréas, poète lyrique' (Paris 1936) p. 72.

169 In hetzelfde werk p. 78.

'Hélas, on n'est jamais trahi que par les siens! Le même Moréas qui, en 1886, avait annoncé dans le Figaro la naissance de la nouvelle école, le même Moréas qu'on venait de saluer quelques mois plus tôt comme le symboliste par excellence, proclame le 14 sep-

tembre toujours dans le même Figaro, la mort du Symbolisme...' Aldus Jacques Lethève 'Impressionnistes et symbolistes devant la presse' (Paris 1959) p. 220.

170 R. Niklaus 'Jean Moréas, poète lyrique' (Paris 1936) p. 79.

171 (Paris 1902).

172 R. Niklaus 'Jean Moréas, poète lyrique' (Paris 1936) p. 96, 97.

173 In hetzelfde werk p. 73.

174 In hetzelfde werk p. 78.

175 Albert Thibaudet 'Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours' (Paris 1936) p. 477.

176 In hetzelfde werk p. 486.

177 Paul Fort et Louis Mandin 'Histoire de la poésie française depuis 1850' (Paris, Toulouse 1926) p. 221.

178 (Paris 1924 édition définitive).

179 Over Laforgues invloed op Karel van de Woestijnes proza zie P. Minderaa 'Karel van de Woestijne. Zijn leven en werken' (dissertatie Arnhem 1942) p. 308-310.

180 In deze samenhang mag terloops worden opgemerkt dat Diepenbroek een gedicht uit 'La chanson d'Eve' van de Belgische symbolist Charles van Lerberghe op muziek gezet heeft.

181 Paul Valéry 'Existence du symbolisme' (Maestricht 1939) p. 6, 7.

182 Vergelijk Bettina Polak 'Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst. De symbolistische beweging 1890-1900' ('s-Gravenhage 1955).

183 Paul Valéry 'Existence du symbolisme' (Maestricht 1939) p. 18, 19.

184 Vergelijk Bettina Polak 'Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst. De symbolistische beweging 1890-1900' ('s-Gravenhage 1955) p. 62.

185 Holbrook Jackson 'The eighteen nineties. A review of art and ideas at the close of the nineteenth century' (zesde druk, Harmondsworth 1950) p. 95.

186 Paul Valéry 'Existence du symbolisme' (Maestricht 1939) p. 33. Voor de houding van Huysmans ten opzichte van Wagner zie Guy Chastel 'Huysmans et ses amis' (Paris 1957) p. 292.

187 Holbrook Jackson 'The eighteen nineties. A review of art and ideas at the close of the nineteenth century' (zesde druk, Harmondsworth 1950) p. 55.

Vergelijk Max Nordau 'Entartung' (Berlin 1892).

188 In het bovengenoemde werk van Holbrook Jackson p. 56.

- 189 In hetzelfde werk p. 58.
- 190 In hetzelfde werk p. 59.
- 191 In hetzelfde werk p. 61.
- 192 In hetzelfde werk p. 166.
- 193 Over Ernest Dowson raadplege men Katherine Lyon Mix 'A study in yellow. "The yellow book" and its contributors' (Lawrence and London 1960) p. 119-123.
- 194 'Mystiek, socialisme en anarchisme gaan hand in hand. In het vuur van zijn explicatie van de "Verkondiging der nieuwe mystiek" laat Toorop zich tevens uit over de kunst-industrie, waar "Morris, Walter Crane, Van de Velde en Der Kinderen zich op baseerden". Dit is een praktische kunst, die het Ideële in de maatschappij voor een goed deel zal helpen opwekken.' Bettina Polak 'Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst. De symbolistische beweging 1890-1900' ('s-Gravenhage 1955) p. 148, 149.
- 'Veel der niet-katholieke kunstenaars echter, in het algemeen evenzeer letterkundigen als schilders die geen uitgesproken geloofsbelijdenis waren toegedaan, lieten zich ook stuwten door de machtige adem van de veranderende tijdgeest, met zijn verlangen naar een diepere werkelijkheid dan die van het zichtbare beeld, en zijn heimwee naar een betere verhevener wereld dan de jammerpoel der maatschappij met de onrechtvaardige verdeling van geluk en ongeluk, van welvaart en barre ellende. Deze kunstenaars kwamen terecht op de zacht-deinende golven van de neo-mystieke richting of wel ze voeren mede in de krachtige stroom van het opkomende, militante socialisme. De laatsten stelden zich meer actief in op een arbeiden in dienst van de "gemeenschap". Sommigen maakten een ontwikkelingsproces door, dat hen van mysticus tot socialist maakte, anderen waren beide. De voorbeelden liggen voor het grijpen in de kring van de Tachtigers: Verwey en Henriette Roland Holst met hun hunkering naar mystiek, welke zich uitte in een verering voor Spinoza. Henriette - de latere voorvechtster van het marxisme, evenals Herman Gorter. Frederik van Eeden geboeid door de Indische mystiek, stichter van de gemeenschap Walden.'
- (In hetzelfde werk p. 233). Het is van betekenis dat geen van de genoemde schrijvers tot de echte Tachtigers gerekend kan worden.
- 195 Holbrook Jackson 'The eighteen nineties. A review of art and ideas at the close of the nineteenth century' (Harmondsworth 1950) p. 99.
- 196 'A history of English literature. The Middle Ages and the Renaissance (650-1660)' by Emile Legouis, translated from the

- French by Helen Douglas Irvine. 'Modern times (1660-1950)' by Louis Cazamian, translated from the French by W. D. Mac Innes M. A. and the author. Revised edition (London 1951) p. 1280.
- 197 Holbrook Jackson in het hierboven genoemde werk p. 75.
- 198 Osbert Burdett 'The Beardsley period. An essay in perspective' (London 1925) p. 142.
- 199 Vergelijk de levenshouding van Aubrey Beardsley: 'Much of Beardsley's pose—affectation, his enemies called it, and one of them quipped that even his lungs were affected—was due to his pleasure in playing a part.' (Katherine Lyon Mix 'A study in "The yellow book" and its contributors' p. 51).
- Zie ook 'Nieuwe literatuur over Wilde' in 'Onderzoek en vertoog II' (Amsterdam 1958) p. 341 e.v.
- 200 Bettina Polak 'Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst. De symbolistische beweging 1890-1900' ('s-Gravenhage 1955) p. 17.
- 201 In hetzelfde werk p. 18.
- 202 In hetzelfde werk p. 19.
- 203 In hetzelfde werk p. 66.
- 204 Osbert Burdett 'The Beardsley period. An essay in perspective' (London 1925) p. 256.
- 205 Holbrook Jackson 'The eighteen nineties. A review of art and ideas at the close of the nineteenth century' (zesde druk, Harmondsworth 1950) p. 106. Vergelijk ook p. 112 e.v.
- 206 Bettina Polak in het hierbovengenoemde werk p. 32, 33.
- 207 'He put the whole of himself passionately into the mediaeval world of his imagination.' Jack Lindsay 'William Morris, writer. A lecture given to the William Morris Society on the 14th November 1958 at Caxton Hall. London.' (London 1961) p. 6.
- 208 Walter Pater 'The renaissance. Studies in art and poetry' (London 1873, ed. 1912) p. 248.
- 209 Osbert Burdett in het hierbovengenoemde werk p. 97.
- 210 Vergelijk: Ernest Raynaud 'Baudelaire et la religion du dandysme' (Paris 1918).
- 211 Zie Claudius Grillet 'Le diable dans la littérature au XIXe siècle' (Paris 1935) en Mario Praz 'The romantic agony' (vert. London 1933).
- 212 Vergelijk Osbert Burdett in het hierbovengenoemde werk p. 132.
- 213 Bettina Polak 'Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst. De symbolistische beweging 1890-1900' ('s-Gravenhage 1955) p. 67.

- 214 Katherine Lyon Mix 'A study in yellow. "The yellow book" and its contributors' p. 14, 15.
- 215 Osbert Burdett in het hierbovengenoemde werk p. 114.
- 216 Zie ook: Ernest Raynaud 'La m  lee symboliste' 3 vol. (Paris 1918-1922). Remy de Gourmont 'Le livre des masques (Paris 1896), 'Le deuxième livre des masques' (Paris 1898). Henry J. M. Levet 'Poèmes pr  c  d  s d'une conversation de Léon-Paul Fargue et Valéry Larbaud' (Paris 1943).
- 217 D. A. M. Binnendijk 'Een protest tegen den tijd. Inleiding tot de poëzie van P. C. Boutens' (Amsterdam 1945).
- 218 P. N. van Eyck 'Over A. Roland Holst. Een nagelaten studie over de eerste periode van zijn dichterschap' in 'Maatstaf', maandblad voor letteren VII 5 (Den Haag augustus 1959) p. 303, 305.
- 219 P. N. van Eyck in bovengenoemde studie, p. 339, 340.
- 220 Dat ik inmiddels met Zijderveld volstrekt van mening verschil, waar hij als hoofdstelling van zijn betoog een parallel trekt tussen de Tachtigers en het symbolisme kan duidelijk zijn voor wie mijn overzicht tot hier heeft gevolgd.
- 221 Dr. J. C. Brandt Corstius 'De muze in het morgenlicht. Inleiding tot de geschiedenis van de eenheid der westerse literatuur' (Zeist 1957) p. 150. Zie Bettina Polak in het hierboven genoemde werk p. 291 over de 'Internationale revue'.
- 222 Zie dr. Victor E. van Vriesland 'Von Hofmannsthal's jeugdlyrick' in 'Onderzoek en vertoog II' (Amsterdam 1958) p. 239 e.v. en dr. Walter Perl 'Das lyrische Jugendwerk Hugo von Hofmannsthals' in 'Germanische Studien' Heft 173 (Berlin 1936).
- 223 Vergelijk Bettina Polak over de beeldende kunsten: 'Ieder kon naar eigen aard die stemming in de natuur leggen, welke hij zelve had.' In het bovengenoemde werk p. 102.
- 224 Hugo von Hofmannsthal 'Die gesammelten Gedichte' (tweede druk, Leipzig 1907) p. 3, 4.
- 225 In hetzelfde werk p. 29.
- 226 'Onderzoek en vertoog II' (Amsterdam 1958) p. 248.
- 227 In hetzelfde werk p. 247.
- 228 Guido K. Brand 'Werden und Wandlung. Eine Geschichte der deutschen Literatur von 1880 bis heute' (Berlin 1933) p. 379.
- 229 Geciteerd bij dr. A. Zijderveld 'Keur uit het werk van dr. A. Zijderveld' (postuum, Amsterdam 1953) p. 292.
- 230 S. Vestdijk 'Rilke als barokkunstenaar' in 'De vrije bladen' jaargang 15, schrift VI (Den Haag juni 1938) p. 28. - Zie ook

Nel Noordzij 'De dichter Rilke als mens. Twee kritisch-biografische essays' ('s Gravenhage 1960).

231 Zie P. Minderaa 'Karel van de Woestijne. Zijn leven en werken' (dissertatie Arnhem 1942) p. 145.

232 C. Buddingh 'Encyclopedie voor de wereldliteratuur' (Utrecht, Amsterdam 1954) p. 318.

233 Zie ook: Albert Verwey 'Mijn verhouding tot Stefan George' (1934) en het speciaal aan de betrekkingen tussen deze beide dichters gewijde nummer van het tijdschrift 'Castrum peregrini', Heft III (Den Haag). Zie ook 'Castrum peregrini', Heft XL II (Amsterdam 1960) en in Heft XLIV-XLV (Amsterdam 1960) p. 15-138 Berthold Vallentin 'Gespräche mit Stefan George 1902-1931'.

Vergelijk ook 'Onderzoek en vertoog II' (Amsterdam 1958) p. 439: 'de classicistische vriendschapsverheerlijking in Bellamy's engeren kring; dan in dien rondom Klopstock en bij de anacreontici Gleim en Uz; ook in den Hainbund.'

Zie prof. dr. Th. C. van Stockum en prof. dr. J. van Dam 'Geschichte der deutschen Literatur, II Vom achtzehnten Jahrhundert bis zur Gegenwart' (Groningen, Batavia 1935) p. 120: 'Denn ihr Lebensgefühl ist von vornherein ganz individualistisch orientiert. Zwar erblickt auch sie ihr Lebensideal in der Humanität, aber sie denkt sich dabei etwas ganz anderes als die Klassik. Nicht wie Kant und Schiller verlangt sie in ihrer Ethik die der Sinnlichkeit abgerungene oder ihr zu zweiten Natur gewordene Befolgung eines allgemein-menschlichen Sittengesetzes. Sondern namentlich in Friedrich Schlegel und Schleiermacher erhebt sich ein neues Ideal, das sich deutlich als Synthese von Sturm und Drang und Klassik manifestiert: der Einzelne steht zwar unter einem Gesetz, aber dieses Gesetz gilt nur für ihn als einmaliges Individuum, als unwiederholbare Persönlichkeit. Es ist "sein" Gesetz, ein individuelles Gesetz also, das als Norm und Vorbild für sein sittliches Leben aufgerichtet wird: er soll das werden, was er bereits keimhaft im tiefsten wesentlich ist. Aber der Widerspruch ist nur scheinbar, eine solche individualistische Sittlichkeit schliesst das Gemeinschaftsbedürfnis nicht aus, denn nur in der Gemeinschaft mit andern kann das eigene Selbst zur vollen Entfaltung kommen. Gedanklich steht hier die Romantiek der Klassik wiederum sehr nahe, aber nur um sich in der Lebenspraxis um so weiter von ihr zu entfernen. Denn wie einsam erscheint letzten Endes sowohl der reife Schiller – in seinem Berufstätigkeit, im Kreis der Weimaraner – wie der spätere Weimarer Goethe; und in noch höherem Grade gilt das von Hum-

boldt, dem Einsiedler von Tegel, und Kant, dem Königsberger Eremiten. Die ältere Romantiek dagegen zeigt een überaus levhaftes Geselligheidsbedürfnis, een ausgesprochene Neigung zur Kreisbildung (Jena, Berlin), een Erneuerung des Freundschaftskultus des Sturm und Drang, die sich in Wortbildungen wie "symphilosophieren", "synexistieren" u.ä. symbolisch zum Ausdruck bringt und in den Freundespaaren Friedrich und August Wilhelm Schlegel, F. Schlegel-Novalis, F. Schlegel-Schleiermacher, Wackenroder-Tieck, Tieck-Novalis auch praktisch in Erscheinung tritt.' Vergelijk Anthonie Donker 'De episode van de vernieuwing onzer poëzie' (Utrecht 1929) p. 136 e.v.

Voorts: Maurits Uyldert 'De jeugd van een dichter' (Amsterdam 1948).

234 D. A. M. Binnendijk 'Tekst en uitleg. Tweede reeks' (Amsterdam 1942) p. 43.

235 D. A. M. Binnendijk 'Zin en tegenzin' (Amsterdam 1939) p. 163, 164.

236 Geciteerd door Gerben Colmjon 'De renaissance der cultuur in Nederland in het laatste kwart der 19e eeuw' (Arnhem 1941) p. 202.

237 'Onderzoek en vertoog I' (Amsterdam 1958) p. 254.

238 In hetzelfde werk p. 254, 255.

239 In hetzelfde werk p. 255.

240 Maurits Uyldert 'Albert Verwey' (Amsterdam 1908) p. 81.

Zie ook het Verwey-nummer van 'De stem' jaargang XVII aflevering 7-8 (Arnhem, juli-augustus 1937) en S. Vestdijk 'Albert Verwey en de Idee' (Rijswijk z.j., 1940).

241 'Onderzoek en vertoog I' (Amsterdam 1959) p. 257, 258.

242 In hetzelfde werk p. 258, 259.

243 (Amsterdam 1955) p. 780-805.

244 (Amsterdam 1897).

245 (Amsterdam 1901).

246 (Amsterdam 1903).

247 (Haarlem 1903).

248 (Amsterdam 1921-1923).

249 Albert Verwey 'De weg van het licht' (Santpoort 1922) p. 99.

250 Zie hierover: S. Vestdijk 'Albert Verwey en de Idee' (Rijswijk 1940).

251 J. H. Leopold 'Verzen' (Rotterdam 1913) p. 41.

252 Jacob Israël de Haan 'Liederen' (Amsterdam 1917) p. 36.

253 'Onderzoek en vertoog I' (Amsterdam 1958) p. 157-162.

- 254 'Zin en tegenzin' (Amsterdam 1939) p. 59, 60.
 255 In hetzelfde werk p. 60, 61.
 256 'Onderzoek en vertoog I' (Amsterdam 1958) p. 172.
 257 In hetzelfde werk p. 172, 173, 174.
 258 Zie Bernard Alphons Marie Naaijken M.S.C.: 'Platoon's leer over de ziel vergeleken met Orphische of z.g. Orphische opvattingen' (dissertatie Tilburg 1938).
 259 'Onderzoek en vertoog I' (Amsterdam 1958) p. 175.
 260 In hetzelfde werk p. 372, 374.
 261 Jan Hulsker 'Aart van der Leeuw. Leven en werk' (dissertatie Amsterdam 1946).
 262 In hetzelfde werk p. 11.
 263 In hetzelfde werk p. 27.
 264 In hetzelfde werk p. 35.
 265 In hetzelfde werk p. 178.
 266 In hetzelfde werk p. 179.
 267 In hetzelfde werk p. 290, 291.
 268 In hetzelfde werk p. 30.
 269 In hetzelfde werk p. 31.
 270 In hetzelfde werk p. 35.
 271 In hetzelfde werk p. 195, 196.
 272 In hetzelfde werk p. 278.
 273 In hetzelfde werk p. 335, 336.
 274 Bettina Polak 'Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst. De symbolistische beweging 1890-1900' ('s-Gravenhage 1955) p. 176.
 275 Dr. Victor E. van Vriesland 'De vergetenen. Een bundel prozafragmenten' (Amsterdam, Antwerpen 1955) p. 94-100.
 276 Deel I (Amsterdam 1958) p. 206-210.
 277 'Onderzoek en vertoog II' (Amsterdam 1958) p. 659, 660, 661.
 278 Albert Thibaudet 'Intérieurs' (Paris 1924) p. 53.
 279 Ernest Raynaud 'Baudelaire et la religion du dandysme' (Paris 1918). — François Porché 'La vie douloureuse de Charles Baudelaire' (Paris 1926). — Dr. Paul de Smaele 'Baudelaire. Het Baudelairisme. Hun nawerking in de Nederlandsche letterkunde' (Brussel 1934). — Dr. J. F. Otten 'Het moedercomplex van Baudelaire' (Hilversum 1935). — René Laforgue 'The defeat of Baudelaire' (London 1932). — G. Turquet-Milnes 'The influence of Baudelaire in France and England' (London 1913). — Paul Valéry 'Situation de Baudelaire', in 'Variété II' (Paris 1937) p. 155-160.
 280 Uit de bundel 'Opstand en wroeging' (Maastricht 1925).

- 281 Zie mijn vertaling onder dezelfde titel (Amsterdam 1946).
- 282 In de vertaling p. 32 e.v., herdrukt in 'Drievoudig verweer' (Amsterdam 1949) p. 199 e.v.
- 283 25e édition (Paris 1911) p. 165 e.v.: 'Il est d'étranges soirs, où les fleurs ont une âme.'
- 284 D. A. M. Binnendijk 'Tekst en uitleg I' (Amsterdam 1942) p. 39.
- 285 'Verzamelde gedichten' (Den Haag 1948) p. 146.
- 286 In hetzelfde werk p. 231.
- 287 'Onderzoek en vertoog I' (Amsterdam 1958) p. 608.
- 288 'Groote mystieken I' (Baarn 1913) p. 69.
- 289 'Onderzoek en vertoog I' p. 612, 613.
- 290 In hetzelfde werk p. 618, 619.
- 291 In hetzelfde werk p. 622, 623.
- 292 In hetzelfde werk p. 624.
- 293 'Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours' (Paris 1947) p. 146.
- 294 Zie: Louis Macneice 'The poetry of W. B. Yeats' (London 1941).
- A. van Duinkerken 'Ascese der schoonheid' (Amsterdam 1941, vermeerderde druk 1945).
- Henriette Roland Holst-van der Schalk, M. Nijhoff, Jan Engelman, Jo de Wit, Victor E. van Vriesland en M. Vasalis 'Over den dichter A. Roland Holst' (Amsterdam 1948).
- G. Sötemann 'A. Roland Holst en de mythe van Ierland' (Amsterdam 1950).
- W. H. Stenfert Kroese 'De mythe van A. Roland Holst' (Amsterdam 1951).
- 'Maatstaf', maandblad voor letteren VI, 2/3 (Den Haag mei/juni 1958).
- Yeats heeft overigens zelf de invloed ondergaan van Morris. Zie daarover en over hun relatie het eerder genoemde werk van Lindsay p. 21-26, 27, 28, 29.
- 295 Zie ook: Thomas Hake and Arthur Compton-Rickett 'The letters of Algernon Charles Swinburne, with some personal recollections' (London 1918).
- 296 G. H. 's Gravesande 'De geschiedenis van "De nieuwe gids"' (Arnhem 1955) p. 506.
- 297 Vincent O'Sullivan 'Aspects of Wilde' (London 1936) p. 212, 213.
- 298 René Wellek and Austin Warren 'Theory of literature' (New York 1942, ed. 1956) p. 102.

- 299 Geerten Gossaert 'Experimenten' ('s Gravenhage 1911) p. 30, 31. De spelling van 'geesselt' met twee s-en in de eerste, door de Zilverdistel uitgegeven druk heb ik geëerbiedigd, niet de door Gossaert in de titel klaarblijkelijk per abuis omgekeerde volgorde van de voornamen van de Engelse dichter.
- 300 Geerten Gossaert 'Experimenten' (Bussum 1943).
- 301 Vertaling van dit gedicht in 'Drievoudig verweer' p. 195-199.
- 302 'Le symbolisme' (Paris 1927) p. 79 e.v.
- 303 'Onderzoek en vertoog II' (Amsterdam 1958) p. 414 e.v. – Men vindt deze regels onder meer in Théodore de Banville 'Petit traité de poésie française' (Paris 1871 éd. 1891) p. 192-199 – beknopter ook in Jules Romains 'Petit traité de versification' (vijfde druk, Paris 1923) p. 127, voorts in vele andere handboeken, zoals F. Gennrich 'Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes' (1932) A. Jaufroy 'La poésie lyrique des troubadours' (1934) en W. J. Entwistle 'European balladry' (1939).
- 304 Van dit soort balladen bestaat een bekende verzameling uit 1765 van Percy 'Reliques of ancient English poetry', die de Engelse en Duitse Romantiek voor dit genre rijp maakte: overbekend werden bijvoorbeeld Goethes 'Erkönig', Keats' 'La belle dame sans merci' en Coleridge's 'Rime of the ancient mariner' – Dit laatste werd door Anthonie Donker vertaald. Middeleeuws Engelse, Ierse, Schotse en Franse balladen vertaalde Hella S. Haase in haar in 1947 te Amsterdam verschenen 'Balladen en legenden'.
- 305 'Verzamelde gedichten' (Apeldoorn 1912) p. 141-161.
- 306 (Amsterdam 1935).
- 307 Voor deze beiden zie 'Onderzoek en vertoog'.
- 318 (München und Leipzig 1923).
- 309 Respectievelijk (Paris 1921) en (Paris 1920).
- 310 Albert Thibaudet 'Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours' (Paris 1936) p. 550.
- 311 Van zijn œuvre noem ik de verzenbundels 'Alcools' (1913) en 'Calligrammes' (1918); het drama 'Les mamelles de Tirésias' (1918); en het proza 'L'Enchanteur pourissant' (1909), 'L'Hérésiaque et Cie' (1910) en 'Le poète assassiné' (1926).
- 312 Vergelijk het hierbovengenoemde werk van Thibaudet p. 551.
- 313 Voor deze groep zie H. L. C. Jaffé "De stijl" 1917-1931. The Dutch contribution to modern art' (dissertatie Amsterdam 1956).
- 314 Misschien zou Jan Romeins essay 'De dialektiek van de vooruitgang' als een verhelderende analogie kunnen worden beschouwd.
- 315 Het betrouwbaarst is de uitstekende uitgave' Georg Büchners

- sämtliche Werke und Briefe', in 1922 te Leipzig verschenen.
- 316 Anton Kuh 'Von Goethe abwärts' (Leipzig, Wien, Zürich 1922) p. 31.
- 317 Litteratuur over expressionisme:
Hermann Bahr 'Expressionismus' (1916).
P. Fechter 'Der Expressionismus'.
A. Soergel 'Dichtung und Dichter der Zeit II': Im Banne des Expressionismus (1925).
F. J. Schneider 'Der expressive Mensch und die deutsche Literatur der Gegenwart' (1927).
E. Utitz 'Die Ueberwindung des Expressionismus' (1927).
Bernhard Diebold 'Anarchie im Drama' (1925).
Erwin Piscator 'Das politische Theater' (1929).
Kasimir Edschmid 'Ueber den Expressionismus' (1929).
W. Stuyver 'Deutsche expressionistische Dichtung im Lichte der Philosophie der Gegenwart' (1939).
R. S. and R. Hinton Thomas 'Expressionism in German life, literature and theatre 1910-1924' (1939).
M. F. E. van Bruggen 'Im Schatten des Nihilismus' (1946).
- 318 'Einander. Oden, Lieder, Gestalten' (Leipzig 1915).
- 319 Vergelijk 'Onderzoek en vertoog II' (Amsterdam 1958) p. 417.
- 320 Mij beperkend tot stukken uit de begin- en bloeitijd van het expressionisme volsta ik ermee, uit het omvangrijk oeuvre van Kaiser te noemen: 'Von morgens bis mitternacht', 'Gas', 'Brand im Opernhaus' en in het bijzonder het prachtige 'Nebeneinander'; van Brecht: 'Baal', 'Mann ist Mann' en 'Trommeln in der Nacht'. Ook Lion Feuchtwanger schreef enkele meesterlijke toneelstukken, zoals 'Kalkutta 4. Mai'.
- 321 Over diens mentaliteit nog negen jaar na het einde van de tweede wereldoorlog zie 'Onderzoek en vertoog II' p. 685-691.
- 322 Vergelijk Arthur Lehning 'H. Marsman. De vriend van mijn jeugd' ('s Gravenhage 1954; Salamander 1960).
- 323 Er zou een interessante scriptie te maken zijn na de zorgvuldige vergelijking tussen de poëzie van Stramm en Marsmans jeugdwerk. Voor de verdere ontwikkeling van Marsman verwijs ik naar 'Onderzoek en vertoog I' p. 138-147: 'Vitalisme en teleurstelling'.
- 324 Een aantal feiten over dit tijdschrift vindt men in het hoofdstuk 'Herinneringen aan "Het getij"' van het in 1941 in Den Haag verschenen boekje van Constant van Wessem 'Mijn broeders in Apollo'.
- 325 André Breton 'Manifeste du surréalisme' (tweede druk, Paris 1924) p. 42.

Het manifest wordt gevolgd door een proeve van 115 bladzijden surrealistisch proza: 'Poisson soluble'. Van Breton verscheen verder onder andere 'Quest-ce que le surréalisme?' (1934); 'Situation du surréalisme entre les deux guerres' (1945); 'Les manifestes du surréalisme' (1946). Verdere literatuur: Georges Huguet 'Petite anthologie poétique du surréalisme' (1934); David Gascoigne 'A short survey of surrealism' (1935); Herbert Read 'Surrealism' (1936); Jean Cazaux 'Surréalisme et psychologie' (1938).

326 'Pensées' no. 253.

327 'Onderzoek en vertoog I' p. 344.

328 Over de mateloos overschatte figuur Pound zie de vernietigende analyse van Robert Graves 'The crowning privilege. A selection of lectures and essays concerned with professional standards in poetry' (London 1955; Penguin books 1959) p. 136, 141 tot en met 146, 147, 148, 149 en 242-245.

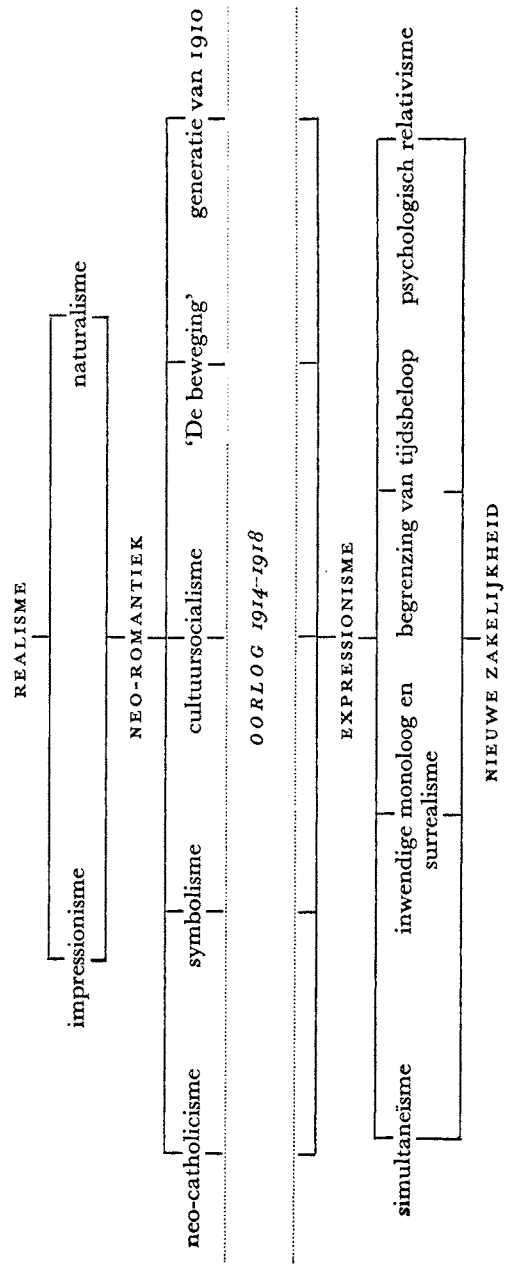
329 J. C. Noordstar 'De zwanen en andere gedichten' (Groningen 1930); N. E. M. Pareau 'Mengelingen. Eerste stukje' (Groningen 1933); N. E. M. Pareau en J. C. Noordstar 'Argos en Arcadia' ('De vrije bladen' XII, 12, Hilversum december 1935).

330 Over Ulysses zie 'Hoofdstukken over Ulysses' in S. Vestdijk 'Lier en lancet' (Rotterdam 1939) p. 90 e.v. en 'Afscheid van Joyce' in 'De Poolse ruiter' (Bussum 1946) p. 46 e.v. en het aanbevelenswaardige 'James Joyce und die Gegenwart' van Hermann Broch (Wien 1936). - 'Ulysses' is in 1922 te Parijs verschenen en vele malen herdrukt.

331 Zie 'Onderzoek en vertoog I' p. 695-701. Over Wagener p. 572-583. Over 'Meneer Visser's hellevaart' p. 498-505.

332 Een overzichtelijk schema der behandelde richtingen achter-eenvolgens naar de stylistische en naar de dienovereenkomstige psychologische aspecten is in beeld gebracht in Aanhangsel I en II.

AANHANGSEL I. Overzicht van scholen en stijlvormen als literaire verschijning



O O R L O G 1914-1918

VERHEVIGDE UITDRUKKING DER WERKELIJKHEID als vlucht uit de werkelijkheidsbezinning; de directe uitroep; bestrijding der werkelijkheid door haar kosmisch en humanitair te verruimen					
bestrijding van de werkelijkheid van tijd en ruimte; filmische invloed	bestrijding van de werkelijkheid van het bewustzijn		bestrijding van de werkelijkheid van de tijd		bestrijding van de werkelijkheid van de mens als derde persoon (belijdenis)
GEZICHTSBEDROG DER WERKELIJKHEID: vlucht in de synthetisch vertekende weergeving					

VICTOR E. VAN
VRIESLAND

ESSAYS

Onderzoek en verhoog

*Verzameld kritisch en essayistisch
proza*

Twee delen op dundrukpapier,
compleet gebonden f 29,50

ROMAN

Het afscheid van de wereld in
drie dagen
gebonden f 2,50

VERZEN

Vooronderzoek, f 3,90

Tegengif, f 4,90

Drievoudig verweer,
*Voorwaardelijk uitzicht, Herhalings-
oefeningen, Vooronderzoek*
gebonden f 8,50

In iedere boekhandel te koop

EM. QUERIDO'S
UITGEVERIJ N.V.
AMSTERDAM

201591_036

vrie060werk01

Het werkelijkheidsgehalte in de letterkunde