

‘L. van Deysse's *Een Liefde* en de kritiek’

Klaus Beekman

bron

Klaus Beekman, ‘L. van Deysse's *Een Liefde* en de kritiek.’ In: *Spektator* 1 (1971-1972), afl. 5 (maart), p. 246-258.

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/beek009lvan01_01/colofon.htm

© 2004 dbnl / Klaus Beekman



L. van Deysse's Een Liefde en de kritiek

K.D. Beekman

Tussen 1881 en 1885 werkte een nog zeer jonge Lodewijk van Deysse (1864-1952) aan zijn eerste roman, die hij uiteindelijk *Een Liefde* zou noemen⁽¹⁾, en waaruit hij nog voordat hij was verschenen in de winter van '85 op '86 gedeelten voorlas aan een enthousiaste Kloos, Erens en Verwey. Die voorlezingen staakte hij echter op 8 februari 1886, uit angst dat Erens er met iemand over zou spreken en Verwey er zelf iets uit zou overnemen⁽²⁾. Kort na 23 oktober 1887 waren de drukproeven gekorrigeerd⁽³⁾, en nog in datzelfde jaar, volgens Sötemann, of in januari 1888, aldus Prick, was de uitgave een feit⁽⁴⁾. De boekhandel werd bevoorrad met de bij Brinkman uitgegeven 550 exemplaren van deze tweedelige roman, die de hoge prijs van fl. 6,75 moest opbrengen en dat ook deed⁽⁵⁾. Ze werden grif verkocht, niet in de laatste plaats omdat het nogal afweek van datgene wat men gewend was te lezen, zelfs in *De Nieuwe Gids*.

Dit tijdschrift had haar eerste nummer in 1885 geopend met Frederik van Eeden's *De kleine Johannes*, een sprookje, dat nu eens niet begon met het traditionele: 'Er was eens...'. Integendeel, al in de eerste regels beklemtoont de verteller juist het waarachtige van zijn verhaal: 'Ik zal u iets van den kleinen Johannes vertellen. Het heeft veel van een sprookje, mijn verhaal, maar het is toch alles werkelijk zoo gebeurd. Zoodra gij het niet meer gelooft, moet ge het niet verder lezen, want dan schrijf ik niet voor u. Ook moogt ge er den kleinen Johannes nooit over spreken, als ge hem soms ontmoet, want dat zou hem verdriet doen en het zou mijn spijten, u dit alles verteld te hebben.'. En het verhaal eindigt met de zin: 'Wellicht vertel ik u eenmaal meer van den kleinen Johannes, doch op een sprookje zal het dan niet meer gelijken'⁽⁶⁾.

Tussen beide citaten in staan de avonturen van Johannes beschreven in de hij-vorm. Maar waar het hier om gaat, zijn juist de auktoriale momenten, de momenten dus, waarop de verteller zich rechtstreeks tot de lezer richt, een vertelwijze die vóór 1885 erg *in* was, getuige o.a. Beets, Potgieter en niet te vergeten Busken Huet, wiens *Lidewyde* Van Deyssel had aangevallen, omdat het zich niet hield aan zijn eigen in de *Voorrede* gestelde eis - 'Passie is hier een eerste vereischte, passie het tweede, passie het derde.' -, en teveel auktoriale opmerkingen telde, zoals deze in het eerste deel: 'Lezers die bij zichzelf zekere aanvechting mogten gevoelen om op dit pas met dokter Ruardi een loopje en dien priester van Aesculapius niet a u s é r i e u x te nemen, worden verzocht geen al te groot vertrouwen te stellen in dien eersten indruk'⁽⁷⁾. Van Deyssel noemde *Lidewyde* 'in den stijl verbrokkeld en verschilferd door dat, naast het oorverdoovend en oogverblindend betoog-babbelen der personages, de auteur zelf voor den dag der lezersverbeelding komt op treden, den lezer als bij het oor vattende om hem een portie taquineerende keuvelkout in te blazen'⁽⁸⁾.

Met evenveel recht had Van Deyssel hetzelfde kunnen opmerken over *De kleine Johannes*, want ook daar staat, zoals we reeds zagen, tussen het verhaal en de lezer een auktoriale instantie, welke nu net ontbreekt in *Een Liefde*, dat een overwegend personale roman genoemd kan worden, namelijk voor het merendeel gezien en verteld vanuit de hoofdpersoon Mathilde, wier naam Van Deyssel aanvankelijk zelfs als titel van het boek gereserveerd had⁽⁹⁾.

Waarheid

Omdat Van Deyssel daar zelf geen aanleiding toe heeft gegeven door uitspraken te doen in de trant van: '*Madame Bovary, c'est moi*', zoals Flaubert, en later nog nadrukkelijk heeft gewezen op het zuiver fiktionele karakter van *Een Liefde* - 'Ja, dat is heelemaal verzonnen'⁽¹⁰⁾ -, moeten vooral de geringe distantie van verteller tot hoofdpersoon, de weinig fiktioneel aandoende beschrijvingen en natuurlijk de kennis omtrent de persoon van Van Deyssel ertoe hebben bijgedragen, dat iemand als Verwey kon schrijven: 'En ik denk er aan, dat Mathilde L. Van Deyssel is. Dan zie ik dat heele boek worden, wat het ook eigenlijk is, een groote persoonlijke ontboezeming, een lyriek met verbeelde namen. Mathilde: L. Van Deyssel. Mathildes huis: Van Deyssels huis'⁽¹¹⁾.

Naast deze autobiografische indruk die Verwey aan het boek overhield, maar waaraan hij verder geen waardeoordeel verbond, staan een aantal opmerkingen van anderen, die de realiteit wel als norm bij hun beoorde-

ling hanteerden en dan ook spraken van *waar*, zoals Kloos⁽¹²⁾, of *onwaar*.

Van Deyssel zei in verband met deze neiging tot verificatie van veel lezers tegen D'Oliveira: 'Zoo heeft een criticus van mijn werk "Een Liefde" opgemerkt, dat ik daarin vermeld een kind, dat ik liet spreken toen het pas een maand of zes was'⁽¹³⁾. Een fout, althans volgens Erens: 'Omtrent den leeftijd van het kind komen enkele onnauwkeurigheden voor. De auteur laat het te vlug groot worden'⁽¹⁴⁾. Noch Van Deyssel, noch Erens vermeldt de naam van de criticus die op deze 'fout' gewezen heeft, maar het lijkt geen twijfel dat zij beiden aan Rössing dachten, toen ze dit opmerkten. In *De Lantaarn* van 1 maart 1888 had deze namelijk geschreven: 'In *Een Liefde* komt een kind voor, dat nog geen jaar oud is. Dat kind laat gij praten, loopen, spelen, een hes dragen, enz. enz. Waar hebt gij die vroeg ontwikkelde kinderen waargenomen? Als zulke voor de hand liggende waarneming zoo onwaar, zoo'n groote logen is, hoe kan men dan aan zeer moeilijke psychologische waarneming een schijntje van waarheid hechten'⁽¹⁵⁾.

Dat Rössing de mimesis als criterium bij de beoordeling van het hoogste belang achtte, was trouwens al eerder gebleken en wel uit een reeds op 1 januari 1888 gepubliceerd stuk, dat eveneens aan *Een Liefde* was gewijd: 'Mathilde als meisje vertelt aan Jozef al de verschijnselen, die zich bij het "juffrouw worden" openbaren. Behalve de schaamteloosheid om dit een jong meisje te laten doen, is het onwaar. Het schaamtegevoel maakt dat onmogelijk, en hoe onnoozel een meisje zijn moge, zoo onnoozel is zij niet'⁽¹⁶⁾.

Het was overigens niet alleen de generatie waartegen de Nieuwe Gidsers zich afzetten, die deze norm hanteerde: uit eigen kring ving Van Deyssel soortgelijke geluiden op, getuige deze reactie van Van Eeden op 18 december 1887: 'De dingen die Mathilde denkt houdt ik voor onwaar. Ik geloof dat ik meer weet van vrouwen van Mathilde's stand dan jij'⁽¹⁷⁾.

Het lijkt begrijpelijk dat verschillende critici de roman op zijn werkelijkheidsmerites beoordeelden en op grond daarvan tot een negatieve uitspraak kwamen. Immers, pretendeerde het naturalisme niet een zo natuurgetrouw mogelijke afbeelding van de werkelijkheid te geven? Toch niet. Van Deyssel tenminste meende, 'dat het er uit een oogpunt van kunst heelemaal niet toe doet'⁽¹⁸⁾ of een schrijver deze exaktheid betrachtte. In *Over Literatuur* (1886) had hij dit bovendien al aangegeven: 'Het naturalisme, gelijk het zich tot nu toe in Frankrijk heeft geopenbaard, is het eerste tijdperk van een kunst, waarvan de eenige vaststaande leerstelling tot nu toe is, dat de kunstenaar zich plaatst tegenover de konkreete natuur en den indruk weergeeft, welken die natuur op hem maakt, hem, dat is zijn eigen, zijn eenig, zijn individueel temperament, zijn artistiek bewustzijn'⁽¹⁹⁾.

Woordkunst

Het centrale probleem in Van Deyssel's roman is, zoals de titel zegt, een liefde. Na de dood van haar moeder richt zich de liefde van Mathilde achtereenvolgens op haar vader, 'de eenige liefde van haar heele jeugd!' (dl. 1, p. 156), na diens dood op haar echtgenoot Jozef, na diens ontrouw op haar zoontje Felix, 'een tweeden Jozef' (dl. 2, p. 119) en tenslotte op het leven als geheel (dl. 2, p. 171), terwijl, alsof dit nog niet genoeg is, door dit alles heen ook de liefde voor God een rol speelt. Mathilde's verlangen zowel om liefde te geven als te ontvangen, vindt een apotheose in het om allerlei redenen toch al sterk opvallende hoofdstuk dertien: van het 395 pagina's tellende boek, neemt dit er 105 in beslag, welk een tijdsperiode overbrugt van hoogstens twee maanden (juni-juli) en dat zich afspeelt op een buiten in Hilversum, terwijl de hele roman, grotendeels in Amsterdam spelend, ongeveer vier jaar bestrijkt.

In de natuurlijke omgeving van Hilversum hoopt Mathilde te herstellen van een ziekte. Dit gebeurt in alle eenzaamheid, omdat haar man intussen zijn verveling probeert te verdrijven door in de hoofdstad aan het hoereren te slaan, onder het motto: wat moet ik met een zieke vrouw? Voor Mathilde heeft dat een geestelijke ineenstorting tot gevolg, die gepaard gaat met tal van heftige kleur- en geluidssensaties, welke haar in een toestand van ware extase brengen. Dat was natuurlijk wel wat anders dan *De kleine Johannes* te zien had gegeven, waarin men zinnen had kunnen aantreffen als: 'Gij moet niet zoo oneerbiedig over den Smid spreken,' zeide de eerste kachel, die de oudste was, 'dat hindert mij!'⁽²⁰⁾, wat Van Deyssel op 10 maart 1886 dan ook deed noteren: 'Als v. Eeden b.v. zijn kachels gesprekken laat houden (*De kleine Johannes*, hoofdstuk IV), is dit allegorie, oppervlakkige fantazie, fantazie le graad, maar indien het mogelijk was door een reeks van steeds intenser wordende sensaties, de verbeelding der lezers de kachels werkelijk te horen spreken, zoû dat dan niet het laatste stadium der fantazie, der literatuur zijn?'⁽²¹⁾.

Van Deyssel zou zelf een antwoord op deze vraag geven, toen hij in 1891 Gorter's *Verzen* besprak, welke hij als sensitivistisch kenmerkte, ofwel horend tot de hoogst bereikbare kunstvorm in de opklimmende reeks van fantasie, observatie, impressie en sensatie⁽²²⁾. Daarvoor echter had hij al in praktijk gebracht, wat hij in 1891 beargumenteerde, en wel in *Een Liefde*. Ook daar observatie, zoals in het eerste deel op p. 47-50, waar Mathilde Jozefs gezicht aan een nauwkeurige analyse onderwerpt, en ook daar, met name in hoofdstuk dertien, impressie en sensatie. Evenals in *De kleine Johannes*, hier bezielde objecten, zij het dat hier geen sprake is van fantasie van de verteller, maar van een verandering die zich in de geest

van een personage heeft voltrokken, tengevolge waarvan zich allerlei vervreemdingseffekten voordoen. Van Deysssel wenste geen gebruik te maken van een literaire traditie zoals Van Eeden, en daar een vrijblijvend spel mee te spelen. Van Mathilde heet het: 'Zij vond, dat van-avond de dingen op haar kamer zoo vreemd en koud waren als anders nooit. De tafel bewoog niet, de kasten zeiden niets en de stoelen waren leêg' (dl. 1, p. 6-7). Kort daarop: 'Er was als een bijzonder en ongekend leven in de meubels, die haar geen kwartier geleden nog zoo koud en levenloos hadden omgeven' (dl. 1, p. 8). En elders heet het: 'De dingen leefden hun geheime leven, gewekt uit den kouden dagslaap' (dl. 2, p. 105)^(22a). Omgekeerd treedt soms ook iets als Verdinglichung op: 'Mathilde zat voor het venster, ingekrompen, als een klein wezen onder den matelozen avond, in-een-geslonken, samengestijfd tot een voorwerp, een stuk van de kamer. Zij zat daar als een dof pak grijze stof, zij zat daar als had zij zich tot steen verdroomd' (dl. 2, p. 106).

'Een gevoel van zich zelve niet te zijn' (dl. 2, p. 108), is kortom de extatische toestand, waarin Mathilde aan het eind van de roman bij voortdoring verkeert, een toestand die, zoals gezegd, gepaard gaat met tal van kleursensaties. Aan kleuren inderdaad geen gebrek in dit werk: '(...), een brandende uitvolking van alle geeltinten, van beneden af uit het warme bruinende vlammen - geel rijzend door het vette okergeel, het scherpe citroengeel, het sombere hooi-geel, het dik-blanke roomgeel, het groenige geel van najaars-bladen, het drooge stroogeel, het bleeke duinzandgeel (...) ' (dl. 2, p. 103-104), etc.

Zeer begrijpelijk deed verschillende critici 'deze catalogiserende poëzie'⁽²³⁾ nogal overdadig aan, ook Erens, die bovendien nog een structurele breuk in het werk signaleerde: 'Daar gelaten het gewettigde van den overgang van realiteit naar zuivere sensatie-visie, zou de roman veel hebben gewonnen, indien de visies van kleuren en veelvuldigde vormen voor een groot gedeelte waren gereduceerd en tot meer vastheid waren gestold'⁽²⁴⁾. Verwey daarentegen had 'een feest van kleuren'⁽²⁵⁾ aan zich voorbij zien trekken. Maar het merendeel der critici beoordeelde deze schilderkunstige techniek toch bepaald niet positief. Van Hall had in *De Gids* van 'schelle kleuren'⁽²⁶⁾ gesproken en Rössing, die bang was 'kleurenblindheid' te zullen oplopen, schreef: 'Er is voor alles een grens, en de grens tusschen schilderkunst en literaire kunst wordt nooit straffeloos overschreven. Vooral in het dertiende hoofdstuk is het buiten-den-grens-gaan zeer sterk en dientengevolge menige bladzijde onbegrijpelijk en duister'⁽²⁷⁾. De Beer kwam in *De Portefeuille* tot eenzelfde conclusie: 'De schrijver gaat o.i. ook bij het beschrijven der kleur-indrukken van een verkeerd beginsel uit. De impressies, aan welker beschrijving hij soms drie, vier of meer bladzijden wijdt, kunnen onmogelijk nauwkeurig bij ons 'tzelfde teweegbrengen, wat

den auteur bij 't schrijven voor de oogen heeft gezweefd. Het is de indruk van een oogenblik, van één ondeelbaar tijdsdeeltje, dien hij beschrijft, en we hebben 20 a 30 seconden noodig om datgene te lezen, wat bij ons dien indruk moet voortbrengen! Een goede schilderij kan dit beter doen dan geschrijf - kan het alleen doen, en dan nog niet eens volkomen⁽²⁸⁾.

De Beer had de opzet van de auteur wel degelijk begrepen, alleen was Van Deyssel de mening toegedaan dat hij wel degelijk de grens tussen schilderkunst en literatuur mocht overschrijden. In het al vaker aangehaalde gesprek met D'Oliveira heeft hij dat ook met zoveel woorden gezegd: 'De kunstenaar beweegt zich volgens mij niet binnen zekere grenzen. Het is mijn idéé, dat men b.v. in de letterkunde evengoed mag schilderen als het er op aankomt'⁽²⁹⁾.

Oorspronkelijkheid

Er bleek nog een ander bezwaar te bestaan tegen het taalgebruik van Van Deyssel in *Een Liefde*: 'Hij schrijft geen origineelen stijl, de zinswendingen zijn geheel Fransch, meer speciaal in navolging van Zola's proza'⁽³⁰⁾. Een kritiek die Van Deyssel bepaald onwelgevallig moet zijn geweest, al was het alleen maar omdat hij in *Over Literatuur* dezelfde klacht had geuit ten aanzien van het proza van de naturalist Frans Netscher, die hij daarin afschilderde als 'herkauwer van Zolaas tabakspruimen'⁽³¹⁾.

Inhoudelijk gezien, zou Van Deyssel echter aanzienlijk origineler zijn geweest in zijn roman, dat wil zeggen als men afgaat op Kloos en Verwey. Kloos had dat wat dunnetjes aangegeven met de opmerking, 'dat de roman van L. van Deyssel een groot deel onzer vriendelijke en gezellige huiskamerletterkunde gebracht heeft tot volmaking en voor het vervolg onnoodig doet zijn'⁽³²⁾. Heel wat meer geestdrift daarentegen toonde Verwey, toen hij hierover schreef: 'Een Liefde' is, in hoofdzaak, door en door oorspronkelijk; en ik zeg dit hier afzonderlijk, om op ieder dit dit leest nog sterker indruk te maken van de bizondere belangrijkheid van dit boek. De vaste typen en effect-hebbende tooneelen van romantische en realistische romankunst zijn voor Van Deyssel dood en begraven. De moderne fransche schrijvers kent hij, en hij heeft niet nagelaten van hen te leeren, - maar hij, zoo goed als de grootsten onder de Franschen, heeft een roman gemaakt van een eigen, persoonlijk fonds van aandoening, dat hij regelrecht kreeg van de werkelijkheid om hem heen'⁽³³⁾.

Dat Van Deyssel zijn Zola goed kende, behoeft geen betoog: zijn opstellen aan deze Franse naturalist gewijd, spreken wat dat betreft boekdelen. Dat zijn stijl door hem beïnvloed is, lijkt wel waarschijnlijk, maar ik zal dit

hier niet proberen aan te tonen. Wel is zonder meer duidelijk dat Van Deysssel zich met *Een Liefde* distancieerde van ‘de vaste typen en effecthebbende tooneelen van romantische en realistische romankunst’. Het ‘flat character’, zoals E.M.Forster het type in zijn *Aspects of the novel* noemt (voorbeelden vindt men bij Beets, Kneppelhout, e.a.), is in Van Deysssel's roman inderdaad ver te zoeken. Mathilde is daarvoor teveel aan verandering onderhevig, wat haar tot een ‘round character’ maakt, zij het dat ze weer niet zo ‘round’ is als bijvoorbeeld Hedwig uit *Van de koele meren des doods*. Chronologisch en psychologisch staat Mathilde tussen Lidewyde en Hedwig.

Zedelijkheid en schoonheid

Een enkele uitzondering daargelaten, zoals Diepenbrock, die meende dat alleen ‘een idioot of een hoerebaas’ *Een Liefde* onzedelijk kon vinden⁽³⁴⁾, was men het er unaniem over eens - Tachtigers evengoed als de vertegenwoordigers van de generatie daarvoor -, dat het boek onzedelijk moest heten, in de zin van: niet strokend met de in de toenmalige Victoriaanse maatschappij heersende opvattingen over zedelijkheid. Zo iets zegt overigens nog maar weinig: het impliceert immers nog geen afkeuring van het werk. Dat blijkt wel uit Verwey's woorden: ‘Anderen zeggen: Ga weg, je bent onzedelijk. Nu ga ik zeggen: Kom binnen, want je bent mooi’⁽³⁵⁾. Ook in een op 21 januari 1888 aan Van Deysse's vader, J.A. Alberdingk Thijm, gerichte brief had Verwey duidelijk gemaakt dat een werk tegelijk ‘mooi en onzedelijk’ kon zijn⁽³⁶⁾. Behalve Verwey, bediende ook Kloos zich van dit schoonheids criterium: ‘Nu is het zeker, dat de kritiek met die onzedelijkheid niets heeft uit te staan. De criticus, als de kunstenaar, vraagt slechts of iets mooi, niet of iets wel fatsoenlijk en net en in de vormen is’⁽³⁷⁾.

Tegenover Kloos en Verwey, stonden in deze kwestie o.a. Rössing en De Beer, van wie de eerste stelde: ‘De roman *E e n L i e f d e* is een groote aanwinst voor de kuffen bordeelliteratuur’⁽³⁸⁾, terwijl de laatste bromde: ‘De *école pornographique* heeft zeker schoonere voorbeelden’⁽³⁹⁾.

Voor wie de roman niet kent, zij gezegd, dat laatstgenoemde kritikasters wel moeten zijn geschrokken van beschrijvingen als: ‘Jozef zat te geilen als een gek’ (dl. 1, p. 75), of door één van die passages, waaraan vooral het dertiende hoofdstuk rijk is, zoals die waarin Mathilde met de roman *Mejonkvrouw de Mauléon* van mevrouw Bosboom-Toussaint in de tuin zit: ‘De zachte wind kwam door haar mouwen, onder haar onderbroek en

door de spleten van haar ochtendjapon van voren tusschen de knopen, naar haar huid en plekte stil-frisch. Zij drukte haar linker voor-arm onder de borst en tot haar navel streek de breed verrassende koelte. Toen duwde zij in een kil-tinteling van de bladerstijve broekspijpen en rokken haar beenen tot elkaâr; haar geslachtsdeel leefde gloei-kittelend op als een daar verborgen beest; zij perste de handen aan-één; haar ogen rolden hittewemelend rond; het was haar of haar beenen Jozef al omarmden, of de mond van haar geslachtsdeel hem wenkte en kustte' (dl. 2, p. 146-147).

Het is duidelijk dat er ook in dit geval, evenals bij de beoordeling van de beschrijving van kleurindrukken, een verschillende waardering bestond. Niet dat de Tachtigers de erotische scènes toejuichten, maar afwijzen deden zij ze evenmin: zij beschouwden ze eenvoudig als horend tot het geheel van de roman. Als criterium bij de beoordeling daarvan achtten zij een etisch standpunt even verfoeilijk als Oscar Wilde dat in 1891 zou doen, toen hij in zijn voorwoord bij *The picture of Dorian Gray* schreef: 'There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all'. Eén van de personages uit het *Zedelijkheids-causerietje*, dat Van Deysssel onder het pseudoniem F.H. de wereld inzond, was zelfs van mening, 'dat er, in zake kunst, eigenlijk noch van zedelijkheid, noch van zedigheid sprake kan zijn'⁽⁴⁰⁾. Net zo min als kunst de lezer tot wellust wil aanzetten, wil het hem ervan afhouden.

Rössing had dus wel gelijk toen hij in een open brief aan Van Deysssel schreef, 'dat het niet in uw bedoeling heeft gelegen de zeden te verbeteren'⁽⁴¹⁾, al had hij eraan kunnen toevoegen, dat het omgekeerde evenmin in Van Deysssels bedoeling lag. Erotiek hoorde nu eenmaal binnen Van Deysssels toenmalige (kunst-om-de-)kunstopvatting, evenals drinken, eten en slapen, tot de menselijke behoeften, die beschreven dienden te worden en wel en detail. De Beer zag dat ook wel in, maar veel indruk maakte het niet op hem, integendeel: 'Wat men evenwel van het werk moge zeggen, *dit* schijnt ons een waarheid, dat de schrijver zijn methode van waarnemen en beschrijven, van het begin tot het einde met de uiterste consequentie heeft volgehouden. Vandaar de talrijke beschrijvingen van feiten en gewaarwordingen, die met het geslachtsleven in verband staan. Dit laatste zou ons niet weerhouden het boek onvoorwaardelijk te prijzen, indien wij de wijze van werken konden goedkeuren of bewonderen; het maakt evenwel dat men het boek zorgvuldig moet verbergen voor de oogen van ieder, die geen behagen scheidt in vuilheid'⁽⁴²⁾.

Kritiek op de 'vuilheid' in *Een Liefde* kwam overigens niet alleen van *De Nieuwe Gids* vijandig gezinden, ook uit eigen gelederen rees hiertegen bezwaar. Zo was het alweer Van Eeden, die de scabreuze passages een doorn in het oog waren. In een bespreking van de roman, onder de veel-

zeggende titel *Een onzedelijk boek*, riep hij uit: ‘Het boek is hinderlijk, ergerlijk, stuitend - shocking! - juist shocking! - dat is het woord’⁽⁴³⁾. En: ‘Gij, en elk naturalistisch artist, grieft de menigte door twee wijzen van doen. Door het niet vermijden van platte uitdrukkingen als gij die nodig hebt voor een artistiek doel - en door het diep ontleden van sommige aandoeningen, het uitpluizen van sexueele gevoelens, het nauwkeurig beschrijven van lichaams-gewaarwordingen’⁽⁴⁴⁾.

Van Deyssel bracht tegenover zijn kunstbroeder, die zich met zijn artikel achter de communis opinio had geschaard, ter verdediging naar voren, dat de door hem zo gewaardeerde *Verzen* van Gorter evenmin van erotiek verstoken waren. In een brief van 2 oktober 1890 vroeg Van Deyssel hem: ‘Zijn er in “Verzen” dingen, die je “shocking” vind, zoo als er b.v. in “Een Liefde” waren?’⁽⁴⁵⁾. Van Eedens antwoord, een week later verzonden, luidde: ‘Van iets “shockings” heb ik niet gemerkt. Welke verzen heb je daarmede op 't oog? Ik vind zijn sensualiteit volkomen puur en altijd door even mooi’⁽⁴⁶⁾. Op 11 oktober reageerde Van Deyssel hierop met: ‘Wat het aanstootelijke in *Verzen* aangaat, zoo heb ik hier nu voor mij liggen *Een Liefde*, 2e dl., blz. 159, waar o.a. staat “haar geslachtsdeel spooft zijn wellustvocht in het stijve stugge hemd”, en *Verzen*, bl. 121, waar o.a. staat: “Dat kouwe vleesch van een ander tegen m'n drooge handen,... dat koele *sappige* vleesch (*ik* kursiveer)... dat natte nachtbad”.

In hoever je nu de eene sensualiteit puur en de andere leelijk zoudt vinden, begrijp ik niet. (Ik spreek niet van puur en leelijk in literairen zin, maar alleen met betrekking tot “shocking”.)’⁽⁴⁷⁾.

Waar het Van Eeden echter vooral om te doen was, was het feit, dat de bewuste passage geen integrerend bestanddeel vormde van het werk. In een (nooit verzonden) brief aan Van Deyssel zette hij dit aldus uiteen: ‘Wij zijn het er ongetwijfeld over eens dat het er op aan komt mooie dingen te maken. Nu vind jij alles wat mij zoo hindert mooi, en noodzakelijk voor de mooiheid van het geheel. (...)

Maar daarom juist blijven jou viezigheden mij ergeren, omdat ik hun noodzakelijkheid niet erken. Zij vloeien niet gelijkmatig mee in de groote noodwendigheid van het boek, zij saillieren, zij hebben den schijn er om gedaan te zijn’⁽⁴⁸⁾.

Het heeft er alle schijn van dat Van Eeden gelijk had, als men weet dat Van Deyssel zelf de bewuste passages in de tweede druk (1899), deels weggelaten, deels gekuist heeft. Donkersloot schreef hierover: ‘Een enkele retouche wekt onze glimlach op, als wij geschraapt vinden: ‘Zijn heete adem behuiverde haar wangen’, en daaropvolgend: ‘Haar tanden deden

pijn van dien woesten zoen' gewijzigd in: 'Haar tanden deden pijn want de zoen was een beetje hard'⁽⁴⁹⁾. Naar eigen (weinig overtuigend) zeggen pleegde Van Deyssel geen zelfcensuur om toe te geven aan de publieke smaak, maar omdat hij de bewuste passages op dat ogenblik als letterkundige fouten beoordeelde: in 1887 fungeerden ze namelijk als praktische toepassing van de theoretische stelling, die hij in *Over Literatuur* had geponereerd: 'Ja, wat nu de critiek betreft, er stonden in mijn roman enkele... onvoegzaamheden. Om mijn theorie te doen zegevieren, had ik allerlei zaken, zonder de minste schuchterheid behandeld'⁽⁵⁰⁾.

Van Deyssel wilde dus een demonstratie geven van een kunstopvatting, i.c. de naturalistische, die ook het lelijke en slechte toestond. Hiermee is echter nog geenszins de vraag beantwoord of Van Deyssel heeft willen shockeren, of hij de opvattingen over erotiek van een vorige generatie opzettelijk heeft willen ondermijnen. Een vraag naar de auteursintentie dus. Blijkens *Maatschappelijke grondslagen van de Nieuwe-Gidsbeweging* was Knuttel in elk geval wel geneigd dit te denken: 'Wanneer Van Deyssel echter het sexueele in het Fransche en ook in zijn eigen naturalisme zoozeer op den voorgrond stelt, komt dit niet alleen voort uit zijn maatschappelijk negativisme en men hoeft ook niet aan eigen sterke sexualiteit een beslissenden invloed toe te kennen. Of zoo al, dan toch alleen in direct verband met een voor de Nieuwe-Gidsbeweging in haar geheel geldend verschijnsel: de behoefte aan een krachtige reactie op de benepen en onwaarachtige sexueele ethiek van een vorige periode, op sexueele huichelarij en struisvogelpolitiek'⁽⁵¹⁾.

Het lijkt geen twijfel dat de Tachtigers een dergelijke behoefte hebben gevoeld, toch kwamen zij er maar moeilijk toe aan deze behoefte gehoor te geven. Allereerst uit eigenbelang. Niet voor niets had Kloos de medewerkers aan *De Nieuwe Gids* herhaaldelijk verzocht schokkende stukken uit hun verhalen te schrappen: zo moesten Arij Prins' 'roman over de prostitutie'⁽⁵²⁾ en Van Deyssel's poepsceen in *Menschen en Bergen*⁽⁵³⁾ eraan geloven. Zijn argument daarvoor was begrijpelijk: angst voor verlies van abonnee's en op den duur van het tijdschrift. Er bestond echter nog een andere, waarschijnlijk belangrijkere reden om eigen werk te censureren. Weliswaar wilden de Tachtigers zich bevrijden uit de kluisters, waaraan een vorige generatie geketend ging, namelijk die van een enorme sexuele gefrustreerdheid, maar zij zaten er net als een vorige generatie nog aan vast, zij het niet meer met beide benen. Werden zij enerzijds innerlijk gedwongen zich los te maken, anderzijds hield hun opvoeding en omgeving hen ervan terug zich volmaakt vrij te bewegen en te uiten, waarbij zij bovendien de kans liepen met hun personages vereenzelvigd te worden. Van Deyssel heeft het niettemin aangedurfd, althans in de eerste druk van *Een Liefde*.

Aan de hand van dezelfde, vaak buitenliteraire maatstaven als waarheid en zedelijkheid, kwamen twee literaire generaties vaak tot verschillende beoordelingen. De ene, met als voornaamste woordvoerders Rössing en De Beer, kwam veelal tot een negatief, de andere, Kloos en Verwey, tot een doorgaans positief oordeel. Naar beide kanten bestonden er evenwel uitzonderingen: enerzijds Van Eeden, die in de zedelijkheidskwestie de zijde van de tegenstander koos, anderzijds Van Deysse's vader, die in deze zaak naast zijn zoon ging staan, zoals Prick reeds aantoonde in *J.A. Alberdingk Thijm en Van Deysse's roman 'Een Liefde'*⁽⁵⁴⁾.

Hoe nauwkeurig Van Deysse de kritieken op zijn eersteling gevolgd heeft, moge tot slot blijken uit dit citaat uit een brief van 16 mei 1888, gericht aan Verwey: 'Mijn roman is verleden winter een koertizane geweest, door velen genaderd. Een staljongen is er fluitend langs gegaan en heeft met paardevijgen gesmeten, dat was de Beer; een harlekijn heeft een langeneus tegen haar getrokken en heeft, haar zijn rug toekeerend, een slag op zijn billen geslagen, dat was Rössing; een notaris heeft een gewichtig gezicht gezet en heeft zijn neus opgetrokken, dat was van Hall; een oolijke rentenier heeft zich bij haar opgehouden en haar even geliefkoosd en ruim betaald, dat was De Koo⁽⁵⁵⁾; een aanzienlijke vrouw is haar in een landauer voorbij gereden en heeft haar gelorgneerd en gezegd die vrouw is niet leelijk, dat was Van Eeden; een klein zusje uit d'r ouderlijk huis heeft tegen haar gebluft: wij komen toch van onder het zelfde dak van daan, hoor je, dat was Netscher; een hertog heeft met haar gesoepeerd en haar fijnen wijn geschonken, dat was Kloos; een koning heeft een groot paleis gebouwd voor haar en heeft de deuren wijd opengezet en uit de marmeren vestibule vol bloemen en groen en goudene kaarsenkronen heeft hij gezegd toen hij voorbijging: Kom binnen, want je bent mooi'⁽⁵⁶⁾.

Eindnoten:

- (1) E. d'Oliveira. *De mannen van '80 aan het woord*. Gesprekken met Nederlandsche letterkundigen. Naverteld door -. Amsterdam z.j. -p. 14. Voortaan geciteerd als *D'Oliveira*.
- (2) Harry G.M. Prick. *Lodewijk van Deysse. Dertien close-ups*. Amsterdam 1964. -p. 185. Voortaan geciteerd als *Close-ups*.
Op p. 139 van zijn *Close-ups* zegt Prick, dat Van Deysse op 29 januari 1886 voor het laatst aan genoemd trio voorlas, maar elders maakt hij melding van een voorlezing op 8 februari 1886, te weten in *De briefwisseling tussen Lodewijk van Deysse en Arnold Ising Jr. 1883-1904*. Uitgeg., ingel. en van aant. voorz. door Harry G.M. Prick. 2 dln. 's-Gravenhage 1968. -p. 27-28.
- (3) *Close-ups*, p. 70.
- (4) Harry G.M. Prick. *Van Deysse's 'Een liefde' in 1888 verschenen*. In: *NTg* 62 (1969), afl. 4, p. 294-295. In hetzelfde nummer staat op p. 295 een *Naschrift* van A.L.S.
- (5) Benno J. Stokvis. *Lodewijk van Deysse. Een samenvattende studie*. Amsterdam [1921]. -p. 40.
- (6) Frederik van Eeden. *De kleine Johannes*. In: *De Nieuwe Gids* 1 (1886), dl. 1, p. 1 en p. 398. Voortaan geciteerd als *De kleine Johannes*.
- (7) Cd. Busken Huet. *Lidewyde*. 2 dln. Arnhem 1868. -Dl. 1, p. 128.
- (8) L. van Deysse. *Lidewyde*. In: *De Nieuwe Gids* 3 (1888), dl. 2, p. 53-54.
- (9) *Close-ups*, p. 140.
- (10) *D'Oliveira*, p. 14.

- (11) Albert Verwey. *Mijn meening over L. van Deysse's roman Een Liefde*. Amsterdam 1888, p. 15. Voortaan geciteerd als *Verwey*.
- (12) Willem Kloos. *L. van Deysse*. In: *Veertien jaar literatuur-geschiedenis 1880-1893*. 2e verm. dr. Amsterdam 1898. -Dl. 2, p. 92. Voortaan geciteerd als *Kloos*.
- (13) *D'Oliveira*, p. 21.
- (14) Frans Erens. *Over Van Deysse's 'Een Liefde'*. In: *Litteraire Meeningen*. Maastricht z.j. -p. 180. Voortaan geciteerd als *Erens*.
- (15) J.H. Rössing. *Aan den heer L. van Deysse*. In: *De Lantaarn* 4 (1888), nr. 5, p. 38. Voortaan geciteerd als *Rössing 5*.
- (16) J.H. Rössing. *Een Liefde. Roman door L. van Deysse*. In: *De Lantaarn* 4 (1888), nr. 1, p. 4. Voortaan geciteerd als *Rössing 1*.
- (17) *De briefwisseling tussen Frederik van Eeden en Lodewijk van Deysse*. Verz. en toegel. door H.W. van Tricht en Harry G.M. Prick. Zwolle 1964. -p. 19. Voortaan geciteerd als *Van Eeden-Van Deysse*.
- (18) *D'Oliveira*, p. 21.
- (19) L. van Deysse. *Over Literatuur*. Amsterdam 1886. Voortaan geciteerd als *Over Literatuur*.
- (20) De kleine Johannes, p. 29.
- (21) *Van Eeden-Van Deysse*, p. 19.
- (22) [L. van Deysse.] *Verzen door Herman Gorter*. In: *De Nieuwe Gids* 6 (1891), dl. 1, p. 418-428.
- (22a) E. Endt wees mij op dezelfde verschijnselen in Gorters poëzie. Cf. Herman Gorter. *Verzamelde lyriek tot 1905*. Amsterdam 1966. -p. 101: 'de dingen kijken met een glad gezicht', en p. 186: 'glimmeubelgelaat'.
- (23) B (=Taco de Beer) *Van Deysse's Roman 'Een Liefde'*. II. In: *De Portefeuille* 9 (1887-'88), p. 670. Voortaan geciteerd als *De Beer II*.
- (24) *Erens*, p. 176.
- (25) *Verwey*, p. 7.
- (26) J.N. van Hall. *Groote geluiden*. In: *De Gids* 52 (1888), dl. 2, p. 151.
- (27) *Rössing 1*, p. 3.
- (28) B (=Taco de Beer). *Van Deysse's roman 'Een Liefde'*. I. In: *De Portefeuille* 9 (1887-'88), p. 638. Voortaan geciteerd als *De Beer I*.
- (29) *D'Oliveira*, p. 23. Zie voor de overeenkomst tussen Van Gogh en Van Deysse, *Close-ups*, p. 197-198.
- (30) *De Beer I*, p. 638.
- (31) *Over Literatuur*, p. 32.
- (32) *Kloos*, p. 83.
- (33) *Verwey*, p. 15-16.
- (34) Diepenbrock in een brief aan Aeg. Timmerman dd 2 maart 1888. Uit: Alphons Diepenbrock. *Brieven en documenten*. Dl. 1. Bijgevoerd en toegelicht door Eduard Reeser. 's-Gravenhage 1962. -p. 142.
- (35) *Verwey*, p. 3.
- (36) Maurits Uylert. *De jeugd van een dichter. Uit het leven van Albert Verwey*. Amsterdam 1948. -p. 165. Voortaan geciteerd als *Uylert*.
- (37) *Kloos*, p. 81.
- (38) *Rössing 1*, p. 4.
- (39) *De Beer II*, p. 671.
- (40) F.H. *Zedelijkheids-causerietje*. In: *De Nieuwe Gids* 3 (1888), dl. 2, p. 165.
- (41) *Rössing 5*, p. 40.
- (42) *De Beer I*, p. 639.
- (43) Frederik van Eeden. *Een onzedelijk boek*. In: *De Nieuwe Gids* 3 (1888), dl. 2, p. 63. Voortaan geciteerd als *Van Eeden*.
- (44) *Van Eeden*, p. 74.
- (45) *Van Eeden-Van Deysse*, p. 85.
- (46) *Van Eeden-Van Deysse*, p. 89.
- (47) *Van Eeden-Van Deysse*, p. 92. Gorters gedicht vindt men in: Herman Gorter. *Verzamelde lyriek tot 1905*. Amsterdam 1966. -p. 188.
- (48) *Van Eeden-Van Deysse*, p. 18-19.
- (49) Anthonie Donker. *Van Deysse's debuut*. In: *Critisch Bulletin* 19 (1952); p. 350. Zie verder: A.D. *Een castigering met eigen hand*. In: *Critisch Bulletin* 23 (1956-'57), p. 15-17.
- (50) *D'Oliveira*, p. 15-16.

- (51) J.A.N. Knuttel. *Maatschappelijke grondslagen van de Nieuwe-Gidsbeweging*. In: *Tijdschrift voor Nederlandsche taal- en letterkunde*. Dl. 56. Leiden 1937, p. 23-24.
- (52) Sikko Pieter Uri. *Leven en werken van Arij Prins*. Een bijdrage tot de studie van de Beweging van Tachtig. Delft 1935. Proefschrift Leiden. -p. 111.
- (53) *Close-ups*, p. 73 vv.
- (54) *Close-ups*, p. 30-34.
- (55) J. de Koo had in *De Amsterdammer* van 22 en 29 april en 6 mei 1888 reacties op recensies geschreven.
- (56) *Uyldert*, p. 168-169.