

Het poëtisch programma van Tachtig. Een vergelijkende studie

J.C. Brandt Corstius

bron

J.C. Brandt Corstius, *Het poëtisch programma van Tachtig. Een vergelijkende studie.*
Athenaeum-Polak & van Gennep, Amsterdam 1968.

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/bran024poet01_01/colofon.htm

© 2004 dbnl / erven J.C. Brandt Corstius



Voorwoord

Deze aflevering in de reeks *Utrechtse Publikaties voor Algemene Literatuurwetenschap* bevat een commentaar op een klassieke Nederlandse poëziekritische tekst, t.w. deel 1 van de Inleiding tot de gedichten van Jacques Perk, door Kloos geschreven in 1882 en datzelfde jaar verschenen in de eerste druk van die gedichten.

De geschiedvorsing van de Nederlandse literatuur heeft zich natuurlijk meermalen met het opstel van Kloos bezig gehouden. De betekenis van dit kritische stuk voor de zgn. Beweging van Tachtig is breedvoerig geschetst evenals de plaats die het inneemt in het literaire denken van de dichter Kloos. Beide onderwerpen vragen om verdergaande bestudering. Zo is b.v. de doorwerking van een aantal inzichten, die het betoog als nieuw bracht omtrent de aard en de functie van de poëzie, in het werk van o.a. Albert Verwey en Herman Gorter nog niet voldoende onderzocht. En meer nog dan aan een biografie van Willem Kloos bestaat er behoefte aan een studie over de ontwikkeling van zijn literaire opvattingen.

De onderhavige aflevering in de reeks *Utrechtse Publikaties voor Algemene Literatuurwetenschap* zou men als een bijdrage tot een studie over dit onderwerp kunnen beschouwen. Maar mijn commentaar op hetgeen Kloos ter introductie van Perks gedichten over poëzie schreef, beoogt niet in de eerste plaats zo'n bijdrage te zijn. Het toetst de genoemde Inleiding aan een aantal contemporaine en oudere beschouwingen over poëzie, van nationale en internationale herkomst, met het doel de eigen aard van Kloos' literaire denken, voor zover hij het in dit stuk heeft geformuleerd, scherper in het vizier te krijgen en daarmee tevens een korte, maar belangrijke periode van de westerse poëziekritiek. De vernieuwing van de poëzie, en dus ook van de poëziebeschouwing, in Nederland omstreeks 1880, valt samen met eenzelfde verschijnsel, hier wat vroeger, daar iets later, in de andere landen van Europa. Zij maakt deel uit van een internationale literaire beweging; en door een toetsing als hierboven aangeduid, kan blijken welke plaats het opstel van Kloos in dit internationale milieu moet worden toegekend. Tevens wordt de vraag onder ogen gezien of het proces van gedachtenvorming

over de nieuwe poëzie bij Kloos algemene trekken vertoont, zodat enig inzicht kan worden verkregen in de wijze waarop een literaire beweging internationaal is.

Aan een commentaar van deze aard liggen enkele vooronderstellingen ten grondslag die hier vermeld moeten worden. Een literairkritische tekst, i.c. de Inleiding van Kloos op de gedichten van Perk, bevat altijd een aantal opmerkingen die substantieel en formeel in een wijder verband thuishoren dan de individueelkritische en nationaalhistorische context. Maar overeenkomsten, welke in die grotere samenhang te constateren vallen, behoeven ook dan niet per se op ontlening te berusten. De tekst in kwestie representeert op eigen wijze bepaalde aspecten van de contemporaine literaire kritiek.

Tenslotte een enkel woord over de methode, die zal worden toegepast bij de opstelling van het commentaar. Eerst wordt de tekst analytisch gelezen. Daarbij ontstaat onvermijdelijk en onmiddellijk het methodische probleem dat de kennis van de internationale contemporaine poëziekritiek in de analyse tussenbeide wil komen en als 'inleg' functioneren. Zij dient echter als detector te worden aangelegd. Ik hoop dat het eerste zo min mogelijk het geval zal zijn, het tweede regel. Voorts zijn in de tekst zelf zowel expliciet als impliciet verwijzingen te vinden naar de nationale en internationale poëziekritische context. De tweede soort verwijzingen kunnen aan het licht worden gebracht door concentratie van de aandacht op formele kenmerken van de tekst, b.v. terminologie, beeldspraak, verborgen aanhalingen, woordgebruik, compositie. Zo kan men op het spoor komen van auteurs en geschriften die in de gedachten van Kloos zijn geweest toen hij de Inleiding schreef, of van cultuurfilosofische achtergronden van zijn tekst. En voor het geheel van de poëziekritische context die vastgesteld kan worden, geldt: hoe is zijn interpretatie? Waarmee stemt hij in? Wat verwerpt hij? Wat blijft buiten beschouwing? Met wie polemiseert hij, en waarom? De conclusie kan dan de gegevens, opgeleverd door het onderzoek dat op deze wijze wordt verricht, beoordelen in het licht van de doelstellingen van het commentaar.

I. Dichters over poëzie

1. *Poëtische programma's*

In het laatste kwart van de negentiende eeuw grijpen diepgaande veranderingen plaats in de westerse poëzie. Binnen de literaire tradities van de nationale literaturen doen zij zich op verschillende tijdstippen voor en ongelijk van intensiteit. Als internationale verschijnselen komen zij voort uit het gemeenschappelijke literaire verleden - de Romantiek - dat door dichters en critici opnieuw wordt geïnterpreteerd en gewaardeerd; maar ook het letterkundige verkeer, dat geen nationale grenzen kent, draagt bij tot hun verschijning en ontwikkeling in de nationale literaturen. Zo worden o.a. Franse dichters door Engelse schrijvers geïnspireerd, Engelse dichters door Franse gedichten, Russische en Duitse dichters door Franse en Belgische verzen, Nederlandse dichters door Engelse en Franse dichtkunst.

Wanneer de literaire geschiedschrijving wijst op het internationale karakter van de nieuwe poëzie van die tijd, gebruikt zij meer dan eens de termen Symbolisme en Decadentie. Symbolisme is in dat geval de naam voor de internationale poëziebeweging in de jaren 1880-1910, waarvan de Franse variant in vele landen invloed heeft gehad. De afzonderlijke literaturen hebben elk op zelfstandige wijze aan die internationale beweging deel, wat gewoonlijk wil zeggen dat in hen elementen en ontwikkelingen aanwezig zijn, die een eigen gevoeligheid wekken, en manifest maken, voor de poëzie van Novalis, Shelley en Keats, van Baudelaire, Verlaine en Mallarmé, voor de gedachten van Carlyle en Nietzsche, voor de muziek van Wagner. De term Decadentie duidt soms eveneens op het geheel van de nieuwe poëzie (waarvan het Symbolisme dan een specifiek deel is), soms op bepaalde aspecten van die poëzie.

In de laatste decennia van de vorige eeuw hebben vele jongere dichters in Europa een voorstelling van het gedicht waaraan de meeste werken van hun oudere tijdgenoten weinig of niet beantwoorden. Hoe verschillend dichters als Verlaine (1844-1896) en Mallarmé (1842-1898), Mockel (1866-1945) en Kloos (1859-1938), Symons (1865-1945), George (1868-1933) en Brjusov (1873-1924) ook mo-

gen denken over literatuur, voor hen allen is poëzie de kunst die leeft bij de gratie van een bijzondere gevoeligheid voor taal als ritme, klank en beeld. De gedachte, de ‘inhoud’ van het gedicht maken zij van die gevoeligheid afhankelijk. Door middel van de muzikale en beeldende eigenschappen van de taal, die dankzij de kwaliteiten van het vers hun optimale werking kunnen uitoefenen, willen deze dichters uitdrukking geven aan wat hen beweegt. Deze beleving van het gedicht en de daaruit voortvloeiende praktijk van het dichten hebben vele jaren het karakter van de westerse poëzie bepaald.

Verscheidene van die nieuwe dichters hebben toen ook beschouwingen over poëzie gepubliceerd. Hun opstellen over dit onderwerp vertonen in het algemeen veel overeenkomst van gedachten. In sommige gevallen is bekendheid met elkaars, al of niet in druk gegeven, opvattingen de oorzaak van gelijkkluidende passages; maar in andere blijken gedeelde voorkeuren en afwijkingen onafhankelijk van elkaar te zijn ontstaan. De natuurlijk aanwezige verschillen vinden uiteraard hun oorsprong in de dichterlijke persoonlijkheid van de auteur en, zeker niet in mindere mate, in het nationale letterkundige milieu. De onmiddellijke literaire werkelijkheid van waaruit, en waartegen, deze dichters die over poëzie schrijven, hun gedachten vorm geven, is nooit dezelfde. En die werkelijkheid verleent hun beschouwingen bijzondere accenten, bovenal op de plaatsen waar sprake is van aanvaarding of verwerping van nationale en buitenlandse literaire verschijnselen.

Enkele van deze publikaties hebben in hun tijd programmatische betekenis gehad voor een aanvankelijk kleine maar talentrijke en later invloedrijke kring van dichters. Zij zijn om die reden voor de literatuurgeschiedenis van even groot belang als de geschriften die pas later het historische beeld gingen beïnvloeden, zoals b.v. de ‘voyant’ brieven van Rimbaud. Wat is een programmatische literairhistorische tekst? Dat is één uit vele kritische beschouwingen die op treffende wijze formuleert de gevoelens en gedachten over poëzie, welke in jonge dichters van eenzelfde tijd leven, waardoor zij zich als literaire generatie bewust gaan worden. Die formulering is een persoonlijke daad, maar geen uitzondering. In de geschiedenis van de westerse literatuur heeft een dergelijk programmatisch opstel niet een uitsluitend nationale literaire beteke-

nis. In andere landen verschijnen beschouwingen van dezelfde strekking. Daarom kan een kritisch literatuurhistorisch onderzoek van een programmatische tekst, zoals hier wordt beoogd, misschien iets meer aan het licht brengen van de wijze waarop de westerse literatuur als eenheid bestaat en waarop een nationale literatuur een deel van haar is.

In Frankrijk was het artikel 'Le Symbolisme', dat de dichter Moréas op verzoek van de redactie van het Supplément littéraire van *Le Figaro* schreef en dat op 18 september 1886 werd gepubliceerd zo'n programma¹. In Zweden was het Verner von Heidenstams (1859-1940) kleine geschrift *Renässans* (Renaissance), verschenen in 1889². Deze dichter beschouwde zich zelf niet als Symbolist. Eenzelfde functie vervulde het artikel dat Arthur Symons, na een bezoek van Verlaine aan Londen, publiceerde onder de titel 'The Decadent Movement in Literature' in *Harper's Monthly Magazine* van november 1893³. Het 'programma' van de aankomende nieuwe dichterschool in Nederland was de Inleiding waarmee de dichter Kloos in 1882 de postume uitgave van Perks poëzie bij het publiek introduceerde⁴. De *Blätter für die Kunst*, het orgaan van George en zijn kring, meldden wel in de eerste aflevering geen behoefte te hebben aan een programmatische verklaring⁵ van hun verschijning, maar men kan de kritische notities van Carl August Klein en van George gevoegelijk een dergelijk karakter toekennen.

In beschouwingen van deze aard komt de auteur met een 'nieuwe' visie op de poëzie. In het aldus geopende perspectief zijn uiteraard ook de literaire kritiek en de literatuurgeschiedenis opgeno-

1 Zie Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, Paris, 1961, pp. 723-726.

2 Verner von Heidenstam, *Renässans. Några ord om en annalkande ny brytningstid inom litteraturen*, Stockholm, Bonniers, 1889, 45 pp.

3 Herdrukt in Arthur Symons, *Dramatis Personae*, London, 1925, pp. 96-117.

4 *Gedichten van Jacques Perk. Met voorrede van Mr. C. Vosmaer en inleiding van Willem Kloos*. Sneek, 1882. Bij elk citaat, nodig voor mijn commentaar, heb ik tussen haakjes eerst het bladnummer van deze druk vermeld, vervolgens dat van de heruitgave door dr. G. Stuiveling, *Jacques Perks Gedichten, volgens de eerste druk (1882)*, Zwolse dr. en herdr. nr. 28, Zwolle, 1958. Wellicht zullen sommige lezers deze heruitgave naast het commentaar willen leggen om niet genoodzaakt te zijn bij herhaling de bijlage te moeten opslaan.

5 Wir halten es für einen vorteil dass wir nicht mit lehrsätzen beginnen sondern mit werken die unser wollen behellen und an denen man später die regeln ableite. Okt. 1892, p. 1.

men. Onder meer of minder scherpe afwijzing van de heersende opvattingen omtrent het gedicht formuleert de dichter-criticus nieuwe poëtische waarden; ook geeft hij uitdrukking aan zijn gevoel van verwantschap met zekere dichters en stromingen uit het verleden en herwaardeert zodoende de literatuurhistorie. Moréas b.v. stelt vast dat de Romantische school dood is en neemt in die constatering en passant de Parnassiens en het Naturalisme mee. Von Heidenstam verwacht spoedig het einde van het Naturalisme, de *Blätter für die Kunst* spreken in de eerste aflevering enigszins hautain over ‘jene verbrauchte und minderwertige schule die einer falschen auffassung der wirklichkeit entsprang’. (p. 1) Het nieuwe is voor Moréas, geheel in de geest van Verlaine's gedicht *Art poétique*, een poëzie waarin de ordelijke wanorde heerst van het oneven getal der lettergrepen, van de grammatisch foute zinnen, van het genuanceerde. Von Heidenstam herhaalt dat een nieuwe voorstellingswijze wordt verlangd¹, die boven de inhoud prevaleert en waarin de individuele persoonlijkheid zich uitdrukt. Voor George en de zijnen ligt het wezen van de moderne dichtkunst in het streven het woord los te maken uit zijn alledaagse omgeving en op te heffen ‘in eine leuchtende sfäre’². Getrouw aan de Engelse traditie verklaart Arthur Symons dat de decadente beweging in de literatuur Klassiek noch Romantisch is³ in haar streven indruk en taal

1 Då jag här talar om protest, menar jag den estetiska protest, som yppar sig i förändradt framställningssätt. Många anse, att sjelfva framställningssättet är en bisak, att det icke lönar att spilla ord på detta ämne. Bedöma de litteraturen uteslutande ur pedagogisk synpunkt, är en sådan uppfattning förklarlig, men i annat fall är det väl just is jelfva framställningssättet, som ett arbetes estetiska värde är att söka.

(Wanneer ik hier spreek van protest, bedoel ik het esthetische protest, dat aan de dag treedt in een veranderde voorstellingswijze. Velen zijn van mening, dat de voorstellingswijze zelf een bijzaak is, dat het niet de moeite waard is, aan dit onderwerp woorden te verspillen.

Wanneer zij de literatuur uitsluitend vanuit pedagogisch standpunt beoordelen, is een dergelijke opvatting verklaarbaar, maar anders is het toch juist in de voorstellingswijze zelf, dat wij de esthetische waarde van een werk moeten zoeken). Op. cit. pp. 38/9.

2 Dez. 1892, p. 47.

3 The most representative literature of the day - the writing which appeals to, which has done so much to form, the younger generation - is certainly not classic, nor has it any relation with that old antithesis of the Classic, the Romantic. Op. cit. pp. 96-97.

van het stereotype te ontdoen. Hij ziet de nieuwe poëzie in gedichten, die vorm zijn van geraffineerde sensaties, van het flitsende moment, van het gevoel voor de subtielste wijzigingen der aandoeningen. Moréas voelt affiniteit met de taal van de dertiende en veertiende eeuw, van Rutebeuf en Philippe de Commines. De Renaissance is voor Von Heidenstam, naar de visie van Burckhardt, het grote tijdperk van de sterke, vrije persoonlijkheid. De *Blätter für die Kunst* menen dat bijna alle oerbronnen van de nieuwe poëzie te vinden zijn in de Duitse Romantiek¹. En Symons gaat, in de traditie van Walter Pater, Huysmans en Rémy de Gourmont, terug naar taal en stijl van het Hellenisme en naar het Latijn, geschreven na de klassieke periode².

2. *Het programma van Tachtig*

Voor het bewustzijn van een aantal jonge Nederlandse dichters in de jaren tachtig van de vorige eeuw vertegenwoordigden de verzen en de literaire kritiek van Willem Kloos de praktijk en de theorie van een nieuwe poëzie. In het bijzonder heeft zijn reeds genoemde Inleiding tot *Gedichten van Jacques Perk* de literaire theorie en kritiek van een bloeiperiode der Nederlandse poëzie de richting gewezen. Dit stuk is daarom een klassieke tekst in de geschiedenis van de Nederlandse literaire kritiek. De uitgave verscheen in het begin van december 1882. Kloos was toen drie-en-twintig jaar. Perk telde bij zijn dood op 1 november 1881 een jaar minder.

De inleidende en de geïntroduceerde dichter waren bij verschijning van de bundel vrijwel onbekenden voor het Nederlandse publiek. Een paar tijdschriften hadden enkele van hun gedichten gepubliceerd. Ze kregen weinig of geen aandacht, men zag er niets nieuws in, zeker niet iets dat een begin van bloei zou kunnen zijn. In 1882 was er nog geen sprake van dat een nieuwe beweging in de

1 Dez. 1892, p. 47.

2 After a fashion it is no doubt a decadence; it has all the qualities that mark the end of great periods, the qualities that we find in the Greek, the Latin, decadence: an intense self-consciousness, a restless curiosity in research, an over-subtilizing refinement upon refinement, a spiritual and moral perversity. If what we call the classic is indeed the supreme art - those qualities of perfect simplicity, perfect sanity, perfect proportion, the supreme qualities - then this representative literature of to-day, interesting, beautiful, novel as it is, is really a new and beautiful and interesting disease. Op. cit. p. 97.

poëzie zich voor de tijdgenoot manifesteerde, voor- en tegenstanders activeerde. De toestand was te dien aanzien dezelfde als b.v. in Frankrijk, waar vóór 1885 Rimbaud, Verlaine en Mallarmé nog obscure dichters waren die slechts in een kleine kring van schrijvers en schilders met hun werk en literaire kritiek enige bekendheid en bewondering genoten¹. De grote dichters van die tijd waren Hugo, Heine, Tennyson, de belangrijke critici Sainte-Beuve, Taine, Carlyle, Emerson, Brandes.

De Inleiding van Kloos tot de gedichten van Perk is een opstel van een dichter over een congeniale dichter, geschreven in het perspectief van de idee ‘nieuwe generatie’ en opgenomen in een inspirerende visie op de poëzie. Het brengt een aantal gedachten over de dichter en de dichtkunst tot uitdrukking, die de manifestatie in Nederland betekenen van het contemporaine nieuwe denken over de poëzie. Dat in dit opstel een dichter aan het woord is, betekent dat al wat hij over poëzie zegt zijn eigen bestaan onmiddellijk raakt. Een dichter die over poëzie schrijft, heeft het over zich zelf, over de wijze waarop hij als dichter bestaat. Zijn innerlijke ervaringen, zijn dromen, zijn voorstellingen van het gedicht, zij zijn subject en object tegelijkertijd. Wat hem beheerst, wat hem richt, probeert hij onder woorden te brengen en het bepaalt tevens de wijze waarop hij dat doet. Zijn beschouwingen zijn een vorm van zijn dichterschap. Maar ook is in de bezinning op de poëtische vorm een objectiverend beginsel werkzaam. Bovendien schrijft hij in bewustzijnscontact met andere dichters, die hij bewondert, die hij bestrijdt. Hij voert onafgebroken een discussie, in verwantschap en verstandhouding, vervreemding en vijandschap.

Van eigen dichterschap uit schrijft Kloos over een andere dichter, waarmee hij zich verwant voelt. Hij leest de verzen van die ander niet als poëzie die tot hem komt, maar als gedichten die hij van binnenuit bekijken kan, die hij ook zo, of bijna zo, had kunnen maken. Hij staat dicht bij wat aan die verzen is voorafgegaan, hij voelt ze ontstaan, zich breder vormen, tenslotte geheel zijn. Hij weet beter dan wie ook wat er zich in de ander heeft afgespeeld, hoe ritmen, klanken, woorden en beelden werkelijkheid voor hem waren. In die scheppende gemeenschap maakt hij de ander tot zich zelf, zich zelf tot de ander. Uit die identificatie komt het dichterlijk

1 Guy Michaud, Op. cit. p. 199.

begrip dat een beeld is, tweelingbroer van het beeld dat de criticus die geen dichter is, zich met zijn vermogens vormt.

Voordat Kloos een en ander over de verzen van Perk zal gaan zeggen, schrijft hij zijn gedachten op over poëzie. Die hebben uiteraard te maken met de gedichten, welke de bundel bevat, en niet minder met de eigen dichterlijke werkzaamheid van Kloos. De beschouwing die wij hier aan zijn tekst zullen wijden, heeft tot doel het denken van deze dichter over poëzie in het licht te stellen, op de wijze die reeds is aangegeven. De vraag hoe dit denken zich verhoudt tot de poëtische praktijk van Perk en van Kloos, valt buiten ons bestek. Haar belangrijkheid wettigt zeker een afzonderlijke studie, die dan aan het tweede deel van de Inleiding bijzondere aandacht zou moeten geven, met name aan de vraag of Kloos daar op adequate wijze over de gedichten van Perk schrijft. Voor ons doel is dit tweede gedeelte slechts in zoverre van belang, dat de centrale gedachte uit deel 1 - poëzie is de verbeelding van de bewegingen der ziel - er bij herhaling wordt geformuleerd. Kloos spreekt daar b.v. over 'tafereeltjes, die door onderwerp en tint de wisselende stemmingen verraden' (43; 61), over 'ebbe en vloed der stemmingen' (44; 62), over 'het licht en donker der wisselende stemmingen' (50; 67). Hij merkt op 'Meerdere fijnheid echter van samenstelling en kunst, ligt er in de wisseling en nuanceering der stemmingen, hetzij die zijn gezet in zuiver lyrischen vorm, of zich in plastische schilderingen en wijsgeerige belijdenissen weerspiegelen' (45/46; 63). Dit is echter niet voldoende om het tweede deel van de Inleiding te betrekken in de studie die wij ons ten doel stellen. Uitsluitend het eerste deel is het object van deze publikatie.

Kloos begint dit deel te schrijven in het bewustzijn dat hij het publiek een onbekende en bovendien 'duistere' dichter gaat voorstellen. Hij besluit het met een peroratie waarin hij de poëzie der eindigheid van het burgerlijke leven achter zich laat en zich wendt tot een poëzie die de verbeelding is van zijn in de oneindigheid levende ziel. Begin en slot zijn met elkaar verbonden door een betoog dat meer dan één doel dient. Kloos zoekt de waardering van Perks gedichten die hij gaat ondernemen, te vrijwaren voor een contemporain anti-positivistisch scepticisme met betrekking tot de mogelijkheid van literaire kritiek. Hij doet dat door zijn kritiek te baseren op een definitie van het begrip poëzie die, zolang een exacte bepaling

niet mogelijk is, een beroep doet op een vooral bij dichters gezaghebbende traditie. Maar daar komt nogal wat bij kijken, want die (Romantische) traditie krijgt van Kloos een interpretatie, welke in feite het 'nieuwe' is dat toegang moet verschaffen tot Perks verzen en dat aan de Inleiding haar programmatische waarde verleent. Zijn opmerkingen over literaire kritiek, zijn definitie van poëzie zullen in het vervolg onze aandacht vragen. Daarbij zal blijken dat de eerste een discussie inhouden met binnen- en buitenlandse literatuurcritici van zijn tijd, en dat zijn begripsbepaling van poëzie verwijst naar internationale literaire verschijnselen omstreeks 1880. Bovendien zullen zijn beschouwingen over dit laatste onderwerp getuigen van inzichten in een dichterlijke werkzaamheid die de nieuwe Europese poëzie voortbrengt. De bestudering van deze aspecten kan wellicht de eigen aard en de strekking van de Inleiding verduidelijken.

II. De nieuwe poëzie en de literatuurgeschiedenis

1. *Literatuurhistorisch perspectief en de nieuwe poëzie*

Alvorens na te gaan wat Kloos over literaire kritiek opmerkt, verdient het aanbeveling iets te zeggen over de kijk van deze dichter op de literatuurgeschiedenis. Wij zijn bij de opzet van onze studie o.a. uitgegaan van het gegeven dat een nieuwe literaire school of beweging niet alleen de literatuur verandert, maar ook haar geschiedenis. De programmatische geschriften geven, zoals reeds werd vermeld, duidelijk blijk van een gewijzigde visie op het literaire verleden. Daarbij treden tussen die geschriften verschillen en overeenkomsten op die instructief kunnen zijn voor het inzicht in de beweging en haar verschijningsvormen. Nu liggen de uitlatingen van Kloos, die zijn literairhistorische opvattingen doen kennen, over het eerste deel van de Inleiding verspreid. Zij zouden dus ter sprake kunnen komen bij de behandeling van de passages waarin ze worden aangetroffen. Het bezwaar is echter dat ze daar niet altijd relevant zijn voor de gedachten die in de eerste plaats onze aandacht vragen en dus, om de samenhang van het betoog niet te verbreken, enigszins terloops afgedaan zouden moeten worden of onbesproken blijven. Daarom breng ik die verspreide opmerkingen van Kloos met betrekking tot de geschiedenis van de literatuur bijeen in een beschouwing, die aan de behandeling van zijn literaire kritiek voorafgaat. Door eerst dit punt af te handelen wordt het mogelijk ons te concentreren op de meer belangrijke onderwerpen literaire kritiek en poëzie.

Kloos schrijft zijn Inleiding tot de bundel van Perk in de overtuiging dat, tezamen met de gedichten van hem zelf, de verzen van de dichter die hij aan het publiek bekend maakt een nieuwe poëzie in Nederland inluiden, die de bestaande zal doen verdwijnen. Deze overtuiging bepaalt zijn literairhistorisch perspectief. De geschiedenis van de literatuur is voor hem een alternerende afwisseling van glorie en verval, welke bij hem naar de geest van de tijd biologisch wetmatig is gekleurd.

De natuurwetenschappen hebben de geesten dan nog zo stevig in hun greep dat de visie op de geschiedenis van kunst en letteren

hun niet ontsnapt. Het natuurwettelijke evolutionistische denken van de bioloog met betrekking tot het levensproces van kiemen, ontspruiten, groeien, bloeien, verwelken en vergaan, eindeloos herhaald, heeft het cultuurhistorisch bewustzijn bevangen. Met het gemak waarmee, ook nog in onze tijd, hetgeen geldig is in de ene wetenschap, of voor het ene levensgebied, wordt toegepast op ander terrein, verandert men cultuur in natuurprocessen. En wat bij tijd en wijle metaforisch nog door de beugel kan (een tijd van literaire ‘bloei’ e.d.) wordt zonder blikken of blozen tot een onontkoombare wet van de literatuurgeschiedenis, zoals b.v. haar gedetermineerdheid als cyclisch verloop. Zelfs de anti-positivisten ontkomen daaraan niet altijd. Zo laat b.v. het Symbolistisch manifest van Moréas in de aanhef de bekende wachwoorden horen, die bij deze denkwijze passen, terwijl de geschiedenis van de literatuur als een natuurproces wordt geschetst: ‘Comme tous les arts, la littérature évolue: évolution cyclique avec des retours strictement déterminés et qui se compliquent des diverses modifications apportées par la marche du temps et les bouleversements des milieux. Il serait superflu de faire observer que chaque nouvelle phase évolutive de l'art correspond exactement à la décrépitude sénile, à l'inéluctable fin de l'école immédiatement antérieure. Deux exemples suffiront: Ronsard triomphe de l'impuissance des derniers imitateurs de Marot, le romantisme éploie ses oriflammes sur les décombres classiques mal gardés par Casimir Delavigne et Etienne de Jouy. C'est que toute manifestation d'art arrive fatalement à s'appauvrir, à s'épuiser; alors, de copie en copie, d'imitation en imitation, ce qui fut plein de sève et de fraîcheur se dessèche et se recroqueville, ce qui fut le neuf et le spontané devient le poncif et le lieu commun.’¹

De cyclische cultuurwet regelt bij Moréas de afwisseling van literaire school. De literaire bloei- en vervaltijden wisselen voor Kloos, naar het schijnt, aftegelijk met de geslachten, welk biologisch be-

1 Op. cit. p. 724.

Verner von Heidenstam brengt het cyclisch verloop zeer plastisch in beeld: Smaken är ett hjul, som går rundt och plötsligt lyfter i dagen den sida, som nyss vändes mot marken. (De smaak is een wiel dat ronddraait en plotseling die zijde te voorschijn brengt die zojuist naar de grond gekeerd was). Op. cit. p. 8.

grip de betekenis van literaire generatie krijgt. En die afwisseling is een wetmatig alterneren van bloei en verval: ‘...als een van de “machtigen op aarde” de vormen heeft gevonden en gestempeld, in welke hij zelf en zijn tijd het beste van zich wenschen te storten en te aanschouwen, zal het volgend geslacht, dat die vormen ontvangt, maar den geest mist, met de eersten gaan beuzelen, bij gebreke van den tweede, en den oogen en ooren, die gewend zijn aan de kleuren en klanken, waarmede zij zich ontwikkeld hebben, bemerken niet, hoe het schoone hulsel als het lijkkleed is, dat de angst der kinderen over het bleeke lichaam der moeder slaat’ (35; 55/56).

Enkele formuleringen in het bovenstaande citaat vereisen nadere aandacht. De ‘machtigen op aarde’ kunnen daarbij voorlopig buiten beschouwing blijven; zij zullen bij de behandeling van Kloos' opvatting van het dichterschap ten tonele verschijnen. Volgens Kloos is van het ene geslacht de geest krachtig, het gevoel diep. Het bezit de poëzievormen om beide kwaliteiten op adequate wijze te verbeelden, dankzij de ene geniale dichter die uit de traditie nieuwe vormen maakt. Maar het volgende geslacht mist geest en grootheid van ziel. Met de overgeërfde en tot sleur geworden vormen worden onbeduidende werken geproduceerd. Met andere woorden: de afwisseling van literaire bloeitijdperken met jaren van verval is de aflossing van een periode waarin vorm en inhoud één zijn door een tijd waarin die eenheid is verbroken. En het gaat daarbij om een cyclisch proces, gebaseerd op de opeenvolging der geslachten. Kloos maakt op deze wijze de geschiedenis van de poëzie ondergeschikt aan het beginsel van de eenheid van vorm en inhoud, dat in vrijwel alle nationale poëzievernieuwingen van het westen in het laatste kwart van de negentiende eeuw wordt beleden. Zo spreekt Moréas in zijn idealistische bui van 1886 over de adequate vorm als ‘la traduction exacte’ der synthese van idee en werkelijkheid, welke synthese voor hem het Symbolisme is.¹ Mockel zegt het in zijn *Propos de littérature* van 1894 weer een beetje anders: ‘Je disais que l'oeuvre symbolique exprime la signification des formes par ces formes elles-mêmes, en les présentant sous une certaine clarté qui

1 Op. cit. p. 725.

en *laisse deviner le sens caché*.¹ En alle belangrijke critici van het Symbolisme wijzen er om strijd op dat het nieuwe idealisme, de nieuwe gevoeligheid of hoe zij de nieuwe poëzie verder ook mogen noemen, tevens een nieuwe taal, een nieuw vers is.

Op de vraag waar die vaste afwisseling van geestelijk rijke en geestelijk armoedige geslachten vandaan komt, geeft de tekst van Kloos geen antwoord. Het heeft er de schijn van dat de schrijver haar vanzelfsprekend vindt, zoals het voor Moréas de natuurlijkste zaak van de wereld was, dat literaire scholen zich ontwikkelden als levende wezens, en voor anderen, als b.v. Verner von Heidenstam, dat elke school of generatie in reactie is op de voorgaande, en dat stromingen en tegenstromingen elkaar afwisselen doordat het nieuwe het bestaande in het achtergeblevene verandert.² De voor-

1 A. Mockel, *Propos de littérature*, Paris, 1894. Het citaat is genomen uit de herdruk van dit werk in Michel Otten, *Albert Mockel, Esthétique du Symbolisme*, Bruxelles, 1962, p. 92.

2 Så väl inom litteraturen som inom de bildande konsterna eger endast en skola sundhet och lifskraft så länge hon ännu hyser hopp att i *sin* riktning kunna utföra något, som ännu är ogjort.

Så snart skolan icke längre eger ett sådant hopp, inträder en tid af stiltje, af långsamt bortdöende, af liflös efterbildning, eller också följer hastig kris. De nya talanger som framträda vägra att följa skolans program. De brinna af otålig längtan att manifesteras sig sjelfva, att göra en sjelfständig insats, att, med ett ord, frambringa något relativt nytt. Som det emellertid icke längre fins något nytt att uträtta inom den till mod förstenade skolan, öfvergifva de henne, upptäcka och angripa hennes sårbara punkter samt vika af i rät vinkel mot den af henne utstakade vägen.

Protesten är merendels sjelfva det bultande hjertat i liffull och ungdomsfrisk konst. Den röjer sig ena gången i innehållet, andra gången i framställningssättet, oftast i båda. Man får dock naturligtvis icke föreställa sig, att protesten innerst är upprunnen ur endast motsägelsebegär, ur lust att göra sig sjelf originell genom att ställa en äldre generations åskådning och smak på hufvudet. Den är mer eller mindre oreflekterad, den är framåtskridandets beständigt återkommande sjelfkorrigerering.

(Zowel binnen de literatuur als binnen de beeldende kunsten bezit een school slechts gezondheid en levenskracht, zolang zij nog de hoop koestert, in *haar eigen* richting iets te kunnen presteren, dat nog niet gedaan is.

Zodra de school een dergelijke verwachting niet meer heeft, ontstaat een tijd van stilstand, van langzaam afsterven, van levenloze imitatie, of volgt er een snelle crisis. De nieuwe talenten die optreden, weigeren het program van de school te volgen. Ze branden van ongeduldig verlangen, zichzelf te manifesteren, een persoonlijke bijdrage te leveren, in één woord, iets relatief nieuws voort te brengen. Daar er evenwel niet nieuws meer valt te doen binnen de tot mode verstarde school, geven ze haar op, leggen de kwetsbare punten ervan bloot en vallen die aan, en wijken radicaal af van de door haar afgebakende weg.

Het protest is meestal het kloppende hart zelf van levensvolle en jeugdig gezonde kunst. Het openbaart zich nu eens in de inhoud, dan weer in de voorstellingswijze, het meest in beide. Maar men moet zich natuurlijk niet voorstellen, dat het protest in wezen slechts uit lust tot tegenspraak is voortgekomen, uit de lust om zichzelf origineel te doen voorkomen door de opvattingen en de smaak van een oudere generatie op hun kop te zetten. Het vindt min of meer zonder reflexie plaats, het is de voortdurend weerkerende zelfcorrectie van de vooruitgang.) Op. cit. p. 5/6.

uitgangsidee, die aan laatstgenoemde voorstelling van de literatuurgeschiedenis ten grondslag ligt, kan gepaard gaan met de gedachte dat de nieuwe poëzie in een bepaald land vormen moet hanteren die zij elders juist als verouderd verlaat. Volgens de *Blätter für die Kunst* is dit het geval in Duitsland waar, aldus hetzelfde tijdschrift, de poëzie op het punt van vervolmaking van de vorm nog moet verwerklijken wat in Frankrijk dankzij het optreden van de Parnassiens reeds vieux jeu was geworden. Eerst na het doorlopen van dit stadium zou de Duitse poëzie zich mogen wagen aan het vrije vers en de verwrikking van de taal.¹ Een dergelijke filogenetische opvatting omtrent de geschiedenis van de poëzie verraadt opnieuw hoezeer het literairhistorische denken naar analogie van biologische, evolutionaire opvattingen verliep.

Sinds de oudheid bestond er een psychologisch aanvaardbare verklaring van het verschijnsel dat in de geschiedenis van kunst en letteren bloeitijden door vervalperioden werden gevolgd. Grote talenten, zo luidde zij, treden in de cultuurhistorie vrijwel steeds gelijktijdig op en daardoor wordt gedurende een relatief korte tijd een volmaaktheid bereikt, waarop alleen maar stilstand, d.i. achteruitgang kan volgen.² De zwakke plek in deze voorstelling van zaken is natuurlijk de onbepaalbaarheid van het begrip volmaaktheid, maar daarvan had men weinig of geen last in de eeuwen van de poëtica's die behalve descriptief ook normatief waren. De nieuwe poëzie van de jaren tachtig en negentig is, na de Romantiek, een tweede en beslissende aanval op die poëtica's; zij bezit echter een

1 Dez. 1892, p. 46. Ook März 1893, p. 83 en p. 85.

2 J. Kamerbeek jr, 'Legatum Velleianum', in *Levende Talen* 1954, pp. 476-490. Ook in J. Kamerbeek, *Creatieve Wedijver*, Amsterdam 1962, pp. 32-56. In deze uitgave ingrijpend gewijzigd.

poëzietheorie met axioma's. Kloos' variant van de klassieke visie op de geschiedenis van de poëzie is op een van deze axioma's gebaseerd: grote tijden van de poëzie bestaan dankzij de bereikte eenheid van vorm en inhoud, schrale jaren der poëzie, omdat aan die beslissende voorwaarde niet wordt voldaan. Voor dit tekort wordt dan, en dat is de zwakke stee in deze gedachtengang, het tot geestelijke armoede gepredestineerde 'volgende geslacht' verantwoordelijk gesteld. Zulke dingen gebeuren wanneer men op grond van enkele feiten een mooi sluitende cyclische gang van de geschiedenis wil ontwerpen. Evenals zijn Griekse voorgangers in de theorie wist Velleius Paterculus dat er in de vijfde eeuw v.C. in Griekenland vele grote schrijvers waren geweest. Hij wist bovendien dat hetzelfde in de eeuw van Augustus het geval was. Moréas wist dat de Romantische school geen grote werken meer voortbracht, Von Heidenstam kon met vele anderen hetzelfde opmerken omtrent het naturalisme van Zola en daarbij de talentrijke eeuw van Paterculus vervangen door de literaire school die in eigen richting niet meer verder kan komen.

2. De jongeren en hun tegenstanders

Kloos beschouwt de cyclische gang van de geschiedenis der poëzie niet uitsluitend van het uitgangspunt uit der adequate vorm. Er is een tweede actuele factor vormend werkzaam op het beeld dat hij zich van de literatuurgeschiedenis maakt. Deze keer is het geen poëtisch axioma van de voorstanders der nieuwe dichtkunst, maar een algemeen historisch gegeven dat sinds de Romantiek manifest wordt. De wijze waarop Kloos het aan de orde stelt, blijkt in hoge mate bepaald door zijn verhouding tot de Nederlandse omgeving: een jonge dichter die, door de idee van een nieuwe poëzie bezielde, in de moeilijke positie verkeert dat de gevierde auteurs traditionele gedichten van weinig betekenis schrijven. Behalve met het begrip 'volgend geslacht' opereert hij nl. met dat van 'jonger geslacht' (39/40; 59). Het verschil tussen beide is, dat in het eerstgenoemde het adjectief zowel volgorde inhoudt als volgzzaamheid. Het volgende geslacht is het tweede binnen eenzelfde literair tijdperk. In de voorstelling van Kloos voelt en denkt het niet anders, alleen zwakker dan het voorafgaande geslacht deed. Het scheidt geen eigen vormen maar gaat met de overgeleverde onbenullig te werk. Het

‘jonger geslacht’ wordt uiteraard onderscheiden van het ‘oude’. Kloos verliest daarbij het biologisch aspect niet uit het oog, want met een zeker genoegen verwijst hij, Perks vroege dood ten spijt, het laatstgenoemde naar het alreeds wachtende graf (40; 59). Dat leedvermaak is een uiting van de zelfverzekerdheid van het jonge geslacht ten opzichte van het oude, welk besef op meer dan de factor levensduur berust. Kloos werkt, via de term ‘jonger geslacht’ met het begrip jonge generatie in de zin van de generatie die nieuw voelt, denkt en vorm geeft, die een nieuwe periode inluidt. Met haar ontstaat een nieuwe literaire stijl, een nieuwe literaire taal. Kloos gebruikt de term ‘jong’ zoals zij in het bijzonder sinds de Romantiek in zwang kwam (*La jeune France, Das Junge Deutschland*) en voor de nieuwe poëziebeweging in het laatste kwart van de negentiende eeuw dienst bleef doen (Arthur Symons: *the younger generation*; de *Blätter für die Kunst* spreken over ‘den verfassern des jungen Belgien, Frankreich und England’ en denkt in verband met de nieuwe poëzie in Duitsland allereerst aan jonge dichters¹).

Het begrip ‘jonger geslacht’ als de nieuwe generatie² die eigen literaire vormen maakt, roept het probleem van de verstaanbaarheid in het bewustzijn. De jongeren spreken een nieuwe taal, gebruiken nieuwe beelden, die de ouderen weinig of niets zeggen. Kloos roert dit onderwerp niet aan als hij, zoals we hiervoor zagen, ter kenschetsing van de cyclische beweging der literatuurhistorie de grote dichter ten tonele voert die uit de traditie de vormen schept waarin niet alleen hij zelf maar ook zijn tijd zich naar waarheid uitdrukt. Deze functie van de poëzie, waaromtrent idealisten en positivisten het hartgrondig eens waren, laat de gedachte aan een breuk, althans aan een verstoring van de verstandhouding niet opkomen. Kloos volgt op dit punt ongetwijfeld Shelley. In *A Defence of Poetry* verschijnt de éne dichter die in zijn werk het beste van zijn tijd belichaamt: ‘Homer embodied the ideal perfection of his age in human character...’; in hetzelfde geschrift is ‘poetry...the record of the best and happiest moments of the happiest en best minds’; en

1 Dez. 1892, p. 47.

2 J. Kamerbeek jr, ‘Over het begrip “literaire generatie”’, in *Bundel opstellen van oud-leerlingen aangeboden aan Prof. dr. C.G.N. de Vooy ter gelegenheid van zijn vijfentwintigjarig Hoogleraarschap aan de Rijksuniversiteit te Utrecht*, Groningen-Batavia, 1940, pp. 214-234. Ook in J. Kamerbeek, *Creatieve Wedijver*, Amsterdam 1962, pp. 7-31.

als Shelley zijn geloof belijdt in de komende grootheid van Englands cultuur, spreekt hij over ‘the attempt to idealise the modern forms and manners and opinions, and compel them into a subordination to the imaginative and creative faculty’.¹ Het is overigens typerend voor Kloos dat hij uitsluitend over die éne dichter spreekt, terwijl Shelley, met uitzondering van Homerus, het over de poëzie heeft. Typerend voor Kloos is bovendien dat bij hem die éne dichter in de eerste plaats het beste van zich zelf literair vorm geeft. Dat zegt Shelley in *A Defence of Poetry* nergens.

Maar dat harmonisch verband tussen dichter en tijd is uit het gezicht verdwenen als Kloos van zijn eigen situatie uit, schrijft over ‘de jongeren’ en hun ‘tegenstanders’ (40; 59). Nu biedt de literatuurgeschiedenis het tafereel van een strijd op leven en dood. Luidt het aanvankelijk nog tactisch dat zelfs de meest begaafde lezer zich moeite moet geven om sommige literaire werken uit het verleden te kunnen genieten, omdat een mens nu eenmaal niet alles kan horen of zien (38/39; 58) - al gauw wordt het ‘verwijt van duisterheid’ (39; 58) dat de moderne dichter toegebeten krijgt, van de hand gewezen met de opmerking dat de lezer blijkbaar te weinig verbeeldingskracht bezit, of te lui is om zich naar behoren in te spannen (39; 58). Vervolgens wordt de menigte ten tonele gevoerd, die weigerachtig blijft zich naar de nieuwe poëzie te schikken, en de jongeren bespot (39; 59). Tegenover haar stelt Kloos echter (Vosmaer schreef tenslotte een voorrede ten behoeve van dezelfde uitgave van Perks gedichten) waarderende en volgzame ‘anderen’ (40; 59). Het drama heeft slechts in schijn een open einde (‘Wie het van beiden op den duur zal winnen...’ 40; 59) want de levenskansen zijn, zoals we reeds zagen, ongelijk.

Kloos heeft met de ouderen weinig of geen consideratie en deze trek markeert zijn positie als jonge dichter van nieuwe poëzie in Nederland omstreeks 1880. Er valt bij hem, evenmin als b.v. bij Moréas in 1886, ook niets te bespeuren van het literairhistorisch inzicht, waarvan iemand als Von Heidenstam wel blijk geeft, dat elke verouderde school haar sporen in de nieuwe achterlaat en mede

1 *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, edited with an Introduction by John Shawcross, London, 1909, pp. 129, 154, 158. Uit deze editie zal in het vervolg worden geciteerd.

het beeld van de literatuur blijft bepalen.¹ Terloops erkent Kloos dat een school haar vormen ‘gedeeltelijk schept, gedeeltelijk van anderen, ouderen, overneemt’ (39; 59), maar de opmerking van de Zweedse dichter gaat dieper en zij geldt met name, zoals we nog zullen zien, voor de opvatting die Kloos is toegedaan over het wezen van de poëzie. Aan zijn relatie tot de Romantiek denkt de inleider van Perks gedichten echter niet als hij over de ouderen, de tegenstanders schrijft. Hij heeft op dat moment zijn nationale literaire milieu voor ogen, dat in de twee voorafgaande alinea's voorwerp van zijn spot is geweest, in navolging overigens van een oudere Nederlandse criticus, zoals zal blijken.

3. De regeneratieve functie van de buitenlandse literatuur

Er is bij Kloos ook niets te vinden van een besef dat hij in een nationale literaire traditie zou staan. In zijn bekende opstel over Swinburne² heeft Geerten Gossaert, daarbij doelend op de vernieuwing van de Nederlandse poëzie in de jaren tachtig van de negentiende eeuw, opgemerkt dat Nederland geen grote literaire stijl- en taal-traditie bezit en dat een generatie die de literatuur wil vernieuwen teveel van haar kracht moet verspillen aan een vormgeving die zij als het ware geheel moet maken. Kloos doet in zijn betoog voor

1 Äfven om naturalismen ramlar, eller rättare sagt, sakta förbleknar som skola, få vi väl icke antaga, att vår mödosamt tillkämpade förmåga att skildra verklighet med ens skulle bortkastas som ett odugligt käril.

(Ook wanneer het Naturalisme ineens stort, of beter, langzaam als school verbleekt, moeten we toch nog niet aannemen, dat ons moeizaam verworven vermogen, de werkelijkheid te schilderen, opeens als een onbruikbaar vat zou worden weggeworpen). Op. cit. p. 29/30. En ramlad skola har dock icke verkat förgäfvets. Det har ingen skola gjort. För det första efterlemnar den många njutbara arbeten, som öfverlefva århundradet. För det andra gifver den i arf åt efterverlden en estetisk erfarenhet, som förr eller senare ånyo kommer till godo på något sätt.

(Een school, die ten val gekomen is, heeft echter niet tevergeefs gewerkt. Dat heeft geen enkele school. Allereerst laat zij vele genietbare werken na, die de eigen tijd overleven. Verder schenkt ze het nageslacht een esthetische ervaring als erfdeel, die vroeg of laat op enigerlei wijze opnieuw van dienst kan zijn). Op. cit. p. 7/8.

2 Geerten Gossaert, *Mannen en vrouwen van beteekenis*, Deel XLI, afl. 10 z.j. (1911), Haarlem. Herdrukt in *Essays*, Helmond, z.j. (1947). De bewuste opmerking aldaar, p. 22.

een nieuwe Nederlandse poëzie geen beroep op de klassieken van zijn nationale letterkunde. Bij de 'nineties' in Engeland ontbreekt het besef van Shakespeares en Miltons aanwezigheid niet. De Franse Symbolisten vertonen geen bijzondere voorliefde voor de grote auteurs uit hun nationale klassieke periode, maar zij voelen zich verwant met Villon, Rabelais, Vigny, Baudelaire, aldus het 'manifest' van Moréas. Dat in de George-kring de band met de Duitse Romantiek werd gelegd, is reeds vermeld. Maar Kloos doet geen beroep op Vondel of Hooft. Zijn steun en toeverlaat zijn de Griekse en Romeinse klassieken en de grote Engelse Romantische dichters uit het begin van de negentiende eeuw.

Deze nationale vervreemding in litteris komt ook tot uitdrukking in zijn houding ten opzichte van de buitenlandse letteren. Die zijn het toevluchtsoord voor 'het overal kleine getal van hen, die voor fijner en machtiger indrukken vatbaar, een krachtiger geestesvoedsel behoeven' (38; 58) dan zij in Nederland kunnen vinden. Kloos heeft een open oog voor de regeneratieve functie van de buitenlandse literatuur met betrekking tot de eigene. Hij kent op dit punt geen restricties. Er klinkt in zijn geschrift nergens door dat het eigene, het nationale, schade kan lijden door beïnvloeding van buitenaf. De scrupules die de literatoren der negentiende eeuw in deze aangelegenheid nogal eens willen tonen, zijn hem vreemd. De Romantische conceptie van nationale letterkunde hield in dat elke natie een oorspronkelijke literatuur bezat, die in haar verhouding tot andere literaturen afwisselend trotse onafhankelijkheid demonstreerde en aan slaafse onderworpenheid ten prooi was. Naarmate de moderne tijd naderde, rijpte elke nationale literatuur tot zelfbewustzijn, aldus diezelfde Romantische opvatting. Natuurlijk had elk haar deel aan internationale bewegingen, maar daarmee moest men voorzichtig zijn, want dat kon een gevaar opleveren voor haar oorspronkelijkheid. Iets van deze vrees klinkt nog in *Renässans* van Verner von Heidenstam als hij zijn pleidooi voert voor een literatuur der persoonlijke zelfstandigheid nu de Naturalistische school met haar zo sterk Frans en Noors stempel, uitgewerkt raakt. 'Wanneer werkelijk, waarop alles schijnt te duiden, de literatuur van de meest nabije toekomst gekenmerkt zou worden door het streven naar persoonlijke zelfstandigheid, laten we dan ook *persoonlijke* zelfstandigheid zoeken, zonder een sein van

de Noorse of Franse belletrie af te wachten.’¹ En ‘Als een zo groot mogelijke persoonlijke en daarmee tevens nationale zelfstandigheid op het ogenblik de schrijvers steeds duidelijker als doel voor ogen komt te staan, laten we hierop dan ook openlijk en duidelijk de nadruk leggen.’² Zelfstandigheid en oorspronkelijkheid worden zelfbewust gehandhaafd tegenover dezelfde Fransen en Noren in de *Blätter für die Kunst*: ‘Wir haben auch vertreter einer neuen kunst und brauchen uns nicht ans ausland anzulehnen. sie ist ganz anderer art als die Zola's und der Norweger und ganz bei uns zu haus.’³ De vrees voor het gevaar van verlies van literaire nationaliteit had echter in Nederland gedurende de negentiende eeuw zo lang en zo luid geklonken, dat Kloos, gezien de gevolgen, er zich van ontslagen kon achten.

Daar komt bij dat hij in 1882 onmogelijk het besef kon hebben met zijn opvattingen over de poëzie deel uit te maken van een internationale nieuwe poëziebeweging. Er had zich als zodanig nog niets gemanifesteerd en de jonge dichters wisten over de nationale grenzen heen vrijwel niets van elkander af. Als de jonge Jacques Perk in de zomer van 1879 de jonge Oscar Wilde in de Ardennen ontmoet, is dat bij toeval en blijkt niets van een gevoel, dat er een gemeenschappelijk streven bestaat.⁴ Eerst omstreeks 1890 gaat meer en meer duidelijk worden dat er internationaal een nieuwe poëzie is gekomen. En dan is het ogenblik aangebroken de eigen positie daarbinnen te overdenken. Arthur Symons kan in 1893 zijn reeds vermelde artikel beginnen met de woorden ‘The latest movement in European literature...’; en zijn visie op die beweging is zo Engels als maar mogelijk is: alweer, net als in de jaren dertig van de negentiende eeuw, niet de tegenstelling Romantisch-Klassiek, geen verhit getheoretiseer, maar een bevestiging van de traditionele decadentie, de ‘Romantic Agony’ der prerafaëlieten,

- 1 Om verkligen, som allt tycks antyda, den närmaste framtidens litteratur skulle utmärka sig genom sträfvan efter personlig sjelfständighet, låt oss då äfven söka *personlig* sjelfständighet utan att invänta några signaler från Norges eller Frankrikes skönlitteratur. Op. cit. p. 39.
- 2 Om möjligaste personlig och dermed äfven nationell sjelfständighet för närvarande allt tydligare börjar hägra som författarnes önskningsmål, låt oss då öppet och tydligt betona detta. Op. cit. p. 42.
- 3 Dez. 1892, p. 50.
- 4 Garnt Stuiveling, *Het korte leven van Jacques Perk*, Amsterdam, 1957, pp. 98-99.

van Swinburne, Ruskin en Walter Pater. Carl August Klein kan in de *Blätter für die Kunst* die internationale beweging en haar nationale schakeringen beschrijven als een samengaan van lieden met een verschillend nationaal literair verleden, dat in het heden doorwerkt. 'Jeder vorgeschrittene denkt wie andre vorgeschrittene seines weltalters, eine ernsthafte gegenströmung auf den realismus erfolgte sowol in Frankreich als in andern modernen staaten, und in anbeacht der kurzen wirkungsfrist der jungen bewegung redet man besser von einem zusammentreffen der geister auf demselben weg als von einem nachgehen sind es doch kaum ein paar jahre dass die erwähnten meister in ihrem vaterland zu ehren kamen'.¹

Maar Kloos in 1882, en ook Moréas nog in 1886, konden slechts denken aan de komst van een nieuw tijdperk voor hun respectieve nationale literaturen; de Nederlandse dichter kende daarbij uit eigen ervaring de buitenlandse literatuur grote betekenis toe.

En uit dit laatste feit mag opnieuw duidelijk worden dat het karakter van de Nederlandse poëzie in de tweede helft van de negentiende eeuw in meer dan een opzicht bepalend is geweest voor de inhoud welke Kloos geeft aan de algemene literairhistorische denkwijze van zijn tijd. Die poëzie was arm aan geest en gevoel en daardoor formeel uitgehold; haar ontbrak bovendien een gezaghebbende literaire taal- en stijltraditie. De jonge dichter Kloos ziet de cyclische evolutie van de poëzie bepaald door het beginsel van de eenheid van vorm en inhoud en door de idee dat de poëzie het edelste van een tijd verbeeldt. In deze opvatting van de poëziegeschiedenis gaat dus een primaire waarheid van wat de westerse literatuurgeschiedenis later Symbolisme of Decadentie zal noemen, samen met een uit de Romantiek stammende idee omtrent de verhouding van poëzie en tijd(perk). Deze Romantische inhoud van zijn beschouwing der poëziegeschiedenis kleurt Kloos, die zich niet voelt opgenomen in een historisch gegroeide gemeenschap van literaire taal en stijl, individualistisch. Hij stelt nl. de dichter voorop en niet in de eerste plaats als schepper van nieuwe vormen waarin de tijd zich wezenlijk uitdrukt, maar als de verbeelder van eigen wezen.

1 Dez. 1892, p. 46.

III. De nieuwe poëzie en de literaire kritiek

1. *Scepticisme? Wetenschap? Kunst?*

De Inleiding van Kloos die de eerste uitgave van Perks gedichten vergezelt, is krachtens haar aard een literaire kritische tekst. De inleider behandelt (in II) het thema van de Mathilde-cyclus, vervolgens een aantal afzonderlijke gedichten in hun thematische samenhang en tenslotte schrijft hij over de kwaliteiten van het sonnet. Kloos volgt de ontwikkeling van Perks ideeën voor zover zij in de gedichten vorm hebben gekregen en hij doet dat op een wijze die geen twijfel laat bestaan aan zijn bewondering voor de poëzie, welke hij aan het publiek voorstelt. Zijn Inleiding is zowel informerend als evaluerend.

Hij moet maar hopen dat het publiek zijn zienswijze zal delen. Waarop berust zijn prijzend oordeel? De gedichten van Perk volgden lang niet in alle opzichten de poëtische traditie, in Nederland gevestigd. Verondersteld mocht worden dat de verzen duister zouden worden gevonden, hun ritmen en klanken onwelluidend, hun beelden vreemd, ja lelijk. Uit welk beginsel konden zij goede poëzie worden genoemd? Kloos begreep zeer wel dat hij verplicht was antwoord te geven op die vraag. Hij begint daarom zijn Inleiding met een algemeen gedeelte (I) en zet daarin een aantal gedachten over literaire kritiek voorop. Tevens neemt hij de Nederlandse literaire situatie onder de loep.

Welke gedachten werden in 1882 in de geletterden opgewekt bij het vernemen van de woorden 'literaire kritiek'? Op deze vraag geeft de tekst van Kloos enige antwoorden, zoals: die kritiek is een zaak waartoe intelligente mensen maar beter het zwijgen kunnen doen (31; 52); literaire kritiek is geen wetenschap (31; 53); misschien zal ze het eens zijn (31-33; 53-54); maar zolang zij niet tot die staat verheven kan worden, is zij op haar best een kunst. Kortom: een volstrekt scepticisme omtrent haar mogelijkheid; of wel een kunst; misschien in verre toekomst een wetenschap. En met de vermelding van deze gezichtspunten staat de beschouwing van Kloos over literaire kritiek geplaatst in de internationale discussie die over dit onderwerp in het laatste kwart van de negentiende

eeuw levendig werd gevoerd. De lezer bevond zich op vertrouwd terrein. Vandaar af kon hij volgen waar Kloos zijn positie zou gaan innemen ter verdediging van Perks poëzie.

De woorden 'literaire kritiek als wetenschap' roepen bij ons een complex van theorieën en hun toepassingen op, dat onze voorvaders in 1882 onbekend was. Er bestonden toen geen literatuurwetenschappelijke beginselen en methoden met betrekking tot structuur, presentatie en de verschillende strata van het literaire werk, die in onze tijd de eigenschappen van een tekst doorlichten en de evaluatie uit de absoluut subjectieve sfeer halen. Analytisch systematische en vergelijkend historische kritiek zoals die heden ten dage in nauwe samenhang worden beoefend, kende men niet. Wetenschappelijke literaire kritiek hield destijds in dat literaire producten werden onderzocht op hun sociale en biologische ontstaansvoorwaarden, waarbij de gedachte der wetmatigheid van natuurlijke oorzaken en gevolgen prevaleerde. Ook vormden zij materiaal voor individueel-, nationaal- en massapsychologische informatie.

Wetenschappelijke bestudering van letterkundige werken hield zich niet op met de vorming van een literair waardeoordeel over een bepaalde tekst. De esthetische waardering van een werk, het oordeel over een auteur werd geacht een subjectieve aangelegenheid te zijn van dichters, lezers en tijdschriftcritici. Het gezag van een normatieve poetica bestond niet meer en de idealistische speculaties over literatuur, die de toepassing van 'regels' hadden afgelost, waren zonder betekenis voor wie gewend was te denken in natuurwetenschappelijke categorieën. En uitsluitend zulk denken kon, meende men, ten grondslag liggen aan wetenschap. De literairesthetische beoordeling viel daarbuiten. Wie kennis nam van de geschiedenis dezer bezigheid moest zich wel afvragen of zij iets anders was dan een subjectieve, ja irrationele zaak.

Kloos voert in het begin van zijn passage over literaire kritiek twee figuren ten tonele die de vertegenwoordigers zijn van het heersende scepticisme ten aanzien van de mogelijkheid tot een literair waardeoordeel te komen. De eerste neemt enige gestalte aan. Hij is de verwonderde toeschouwer (30; 52) - naar de eis des tijds uitgerust met veel historisch besef - bij het kluchtspel van de literaire roem in de loop der eeuwen. Hij ziet hoe de kleine

tijdgenoten luid geprezen worden, de groten uit het verleden zijn vergeten; hoe diezelfde hooggeprezenen later nauwelijks in de herinnering voortbestaan, maar de vergetenen van voorheen in ere worden hersteld. De tweede is de criticus (31; 52-53) die door de twijfel aan de duurzaamheid van zijn esthetische waardering wordt bekropen als hij zich de oordelen te binnen brengt die de waarlijk grote dichters over elkaars werk hebben uitgesproken.

Kloos laat de beide door hem opgeroepen sceptici echter niet de conclusie trekken dat het streven om tot een literair waardeoordeel te komen een zinloze bezigheid is. De eerste vraagt zich slechts af of men er wel iets verstandigs over kan zeggen, de tweede durft niet in een definitief oordeel te geloven. En kritiek moet toch een zaak zijn van het verstand en tot een definitief resultaat leiden. Tegenover die vraag en dat gebrek aan moed stelt Kloos dat de literair-esthetische beoordeling haar eigen waarde heeft. Zij mag dan niet de algemeengeldigheid bezitten die de wetenschap het oordeel kan verlenen, als uitdrukking, in taal, van gevoel en visie, beide door literatuur opgewekt, kan zij zelf kunst zijn. ‘Literaire kritiek is geen wetenschap, waarbij men uitgaande van de waarneming, opklimt tot begrippen, wier inhoud nauwkeurig is bepaald, maar zelve een kunst, waar gevoel als opmerking en overreding voor waarheid geldt’ (31; 53).

Deze plaatsing, door Kloos, van de literaire kritiek als literair waardeoordeel in het domein van de kunst staat niet op zichzelf. Er zijn uit die tijd tal van uitspraken op te tekenen, die bij verschil van uitgangspunt, dezelfde strekking bevatten. Literaire kritiek ontspringt aan dezelfde bronnen als de kunst: aan de verbeelding, aan de impressie, aan onmiddellijkheid van gevoel. Voor Anatole France is zij een vrucht van de verbeelding en in zeker opzicht een kunstwerk. Het is, aldus dezelfde schrijver, een zielsavontuur aan meesterwerken beleefd. Walter Pater laat zich over esthetische kritiek als volgt uit: ‘in aesthetic criticism the first step towards seeing one's object as it really is, is to know one's own impression as it really is...’. ‘What is this song or picture, this engaging personality presented in life or in a book, to *me*? What effect does it really produce on me?’¹ En Swinburne meent dat literaire kritiek

1 Walter Pater, *The Renaissance, Studies in Art and Poetry*, London 1893, p. X (Preface, 1873).

ontspringt aan ‘a sincere instinct of sympathy’¹. Kloos heeft natuurlijk ook gelezen wat Allard Pierson over het onderwerp had geschreven in het eerste deel van zijn Gidsartikel over Swinburne: ‘...wie zich aan letterkundige kritiek wijdt, beoefent niet een wetenschap, maar een kunst’².

Aan Piersons uitspraak ligt een bepaalde opvatting ten grondslag over de verhouding van wetenschap en kunst. Zij wordt in de laatste zinnen van zijn Swinburne-opstel duidelijk geformuleerd. Pierson zal met die mening niet alleen hebben gestaan, want velen waren toentertijd de gedachte toegedaan dat kunst een uitdrukking is van het ideale. Het slot van het genoemde artikel luidt: ‘Dan³ zal de overtuiging veld winnen, dat er geen wetenschap is buiten het gebied van het exakte weten, en ons geestelijk bezit dus slechts uit tweeërlei is samengesteld: het exakte en het ideale; het exakte, waarvoor elk moet buigen; het ideale, dat alleen in de atmosfeer der zedelijke vrijheid telkens opnieuw gekoncipieerd en onophoudelijk gezocht wordt. Al wat in den geest niet tot het exakte weten behoort, is conceptie; alle conceptie is kunst, en kunst zonder schoonheid mist hare levensvoorwaarde.’⁴ Tot de kunst behoort ook, aldus Pierson, de evaluerende subjectieve literaire kritiek.

Swinburne baseerde de literaire kritiek op een instinct voor het echte; het alledaagse wordt bij instinct walgingwekkend gevonden.⁵ Anatole France ziet de critici, evenals alle andere mensen, bij hun werk beheerst door ‘instinct et sentiment’⁶, zodat men hun redeneringen moet wantrouwen. Als hij zelf al door zijn opstellen over literatuur de gunst van het publiek waardig zal zijn, dan is dat ‘pour avoir donné beaucoup au sentiment et rien à l’esprit de système.’⁷ Hoewel hij het, evenmin als Swinburne,

1 Geciteerd door A. Pierson op p. 103 van ‘Algernon Charles Swinburne. Eerste gedeelte: De prozaschrijver’, *De Gids* 1878, IV, pp. 79-114.

2 Op. cit. p. 80.

3 Nl. als de kritische wijsbegeerte paal en perk zal hebben gesteld aan ‘ons wetenschappelijk en kerkelijk dogmatisme’.

4 A. Pierson, ‘Algernon Charles Swinburne. Derde gedeelte: De dichter’, *De Gids*, 1879, III, p. 137.

5 *De Gids*, 1878, IV, p. 99.

6 Anatole France, *La vie littéraire*, quatrième série, Paris, 1892, p. II.

7 Op. cit. p. I.

blijkbaar niet zonder een term uit de biologie afkan, heeft Anatole France diep wantrouwen tegen een letterkundige kritiek die zich wetenschappelijk meent te kunnen funderen. De pogingen daartoe wekken zijn spotlust op, waarbij in het bijzonder twee belangrijke pijlers van de positivistische literatuurstudie het moeten ontgelden: de biologie en de sociologie. Hij gelooft niet in die wetenschappen. Misschien zal er eenmaal, over enkele miljoenen jaren, een biologie bestaan. Dan zou men een begin kunnen maken met de vorming van een sociologie, waarmee opnieuw vele eeuwen gemoeid zouden zijn. En eerst dan zal er een wetenschap der esthetica op stevige grondslagen kunnen worden opgezet. Maar ook zal de aarde dan oud zijn, dichtbij een nieuwe ijstijd!¹ Met andere woorden: de tijd van de exacte wetenschappelijke literaire kritiek komt nooit. Anderen, voor wie eveneens de literaire kritiek kunst is, doen op dit punt echter minder absoluut uitspraak. De macht van de exacte wetenschap was groot! Pierson oppert de mogelijkheid van een wetboek van het esthetisch oordeel, zoals er, zegt hij doelend op de grammatica, een van de taal bestaat. Zo'n wetboek der kritiek zou in abstracto mogelijk moeten zijn, vervolgt hij 'Maar dat, waarvan de mogelijkheid in het afgetrokkene moet worden toegegeven, is in de werkelijkheid nog niet aanwezig.'² En van Swinburne als criticus zegt Pierson 'Hij heeft goede esthetische voelhorens, wat voor als nog beter is dan uitstekende esthetische grondstellingen.'³

2. De positivistische wetenschap van de literaire kritiek

'Voor als nog'. Kloos' gedachten gaan ook uit naar de mogelijkheid van 'de kritiek als een van de ervaringswetenschappen der toekomst' (32; 53). Nadat hij in het geciteerde begin van de tweede alinea heeft gezegd dat literaire kritiek een kunst is, noemt hij vervolgens enkele voorwaarden waaraan voldaan zou moeten zijn om van literaire kritiek als wetenschap te kunnen spreken. Hoewel de ene voorwaarde eerder vervuld zou kunnen worden dan de ander, is realisatie van de wetenschappelijke kritiek toch verre toekomstmuziek. Intussen zal de literaire kritiek als kunst

1 Op. cit. p. V.

2 Op. cit. *De Gids*, 1878, IV, p. 80.

3 Id. p. 99.

bestaan. Maar Kloos oppert half gelovig, half ongelovig, de mogelijkheid, dat eens exact vastgesteld zal kunnen worden wat poëzie is.

Kloos doelt met zijn woorden op een wetenschappelijke fundering van het literaire waarde-oordeel, welke mogelijk zou worden door een bepaling van het begrip poëzie, waarbij het eigenaardige van de poëzie niet in de systematische analyse verloren zou gaan. Zijn vrees dat dit zou kunnen gebeuren, is begrijpelijk. In de eerste plaats is het te allen tijde en bij toepassing van welke methode ook, mogelijk dat een kunstuiting van object in slachtoffer verandert. De oorzaak zal dan eventueel in de onderzoeker gezocht moeten worden. Dit is een blijvend probleem van de literatuurwetenschap. Maar uit de woorden van Kloos klinkt de vrees dat die wetenschap als zodanig een gevaar voor de kunst is, omdat het kunstwerk geen analyse zou verdragen. Dat was in die dagen, en nog lang daarna, een veel voorkomende opvatting, in het bijzonder bij kunstenaars. Ze konden zich in de vrees versterkt voelen, omdat wat in die tijd wetenschappelijke beoefening van de letterkunde heette, zich behalve met de geschiedschrijving van de literatuur bezig hield met de ontstaans- en bestaansvoorwaarden van de letterkunde of met de beantwoording van de vraag, welke betekenis literaire werken konden hebben voor de kennis op buiten-literair gebied. Maar geen van de beoefenaren van die wetenschap pretendeerde op zoek te zijn naar de exacte fundering van het literaire oordeel. De wetenschap die Kloos voor de geest staat, wijkt dus af van wat men toen onder wetenschappelijke kritiek verstond. De probleemstelling van de Nederlandse dichter is meer van de twintigste eeuw.

In het voorwoord van zijn boekje *La critique scientifique* (1888)¹ maakt de jaargenoot van Kloos, Émile Hennequin (1859-1888), die een kritisch bewonderaar van Taine was en verkeerde in de kring der Symbolisten, de opmerking dat van haar oorsprong af tot op zijn tijd de kritiek der kunstwerken in haar ontwikkeling twee steeds meer uiteenlopende strekkingen vertoont, die tenslotte in de tweede helft van de negentiende eeuw tegenstrijdig zijn geworden. Men kan nu niet meer, zegt hij, werken die ten doel heb-

1 Émile Hennequin, *La critique scientifique*, Paris, 1888. Hier geciteerd naar de tweede druk (1890).

ben te kritiseren, te beoordelen, categorische uitspraken te doen over de waarde van een kunstwerk, gelijk stellen met die, welke ‘tendent à déduire des caractères particuliers de l'oeuvre, soit certains principes d'esthétique, soit l'existence chez son auteur d'un certain mécanisme cérébral, soit une condition définie de l'ensemble social dans lequel elle est née, à expliquer par des lois organiques ou historiques les émotions qu'elle suscite et les idées qu'elle exprime’. En vervolgt hij ‘Rien de moins semblable que l'examen d'un poème en vue de le trouver bon ou mauvais, besogne presque judiciaire et communication confidentielle qui consiste, en beaucoup de périphrases, à porter des arrêts et à avouer des préférences, ou l'analyse de ce poème en quête de renseignements esthétiques, psychologiques, sociologiques, travail de science pure, où l'on s'applique à démêler des causes sous des faits, des lois sous des phénomènes étudiés sans partialité et sans choix.’¹

Ik citeer Hennequin, omdat hij met al zijn waardering voor de literatuurwetenschap uit de school van Taine, ten aanzien van de grondbeginselen daarvan afwijkt. Hij is nl. van mening, dat de invloed van ras, milieu en moment op de auteur te variabel is om in deze drie factoren de oorzaken van zijn geestelijke gesteldheid te zien. Hennequin wil uit de eigenschappen van het literaire werk de psychische bestaanswijze van de schrijver afleiden en vervolgens per analogie die van zijn bewonderaars, op grond van het esthetisch effect dat het werk op die lezers heeft.

Voor Hennequin zijn kunstwerken kentekenen van de ziel van de kunstenaar en van die der bewonderaars, c.q. een bevolkingsgroep of wel een geheel volk ‘...les oeuvres d'art sont considérées comme les indices de l'âme des artistes et de l'âme des peuples’²; of ook: ‘... l'oeuvre d'art...signe de l'homme qui l'a produite. En effet, un livre, par exemple, est d'abord ce qu'il est; mais il est ensuite l'oeuvre d'un homme et la lecture de plusieurs; c'est à remonter du livre à son auteur, à ses admirateurs, que consiste proprement la critique scientifique’³. Op het punt van de kunst als uitdrukking van de ziel stemt hij dus in met de opvatting, die

1 Op. cit. pp. 2-3.

2 Op. cit. p. 3.

3 Op. cit. pp. 63-64.

Kloos en vele Symbolisten dan hebben van de poëzie. De wetenschappelijke kritiek moet nu, volgens Hennequin, de analyse van de tekst ondernemen om tot een inzicht te komen in de psyche van de schrijver of van de groep die het bewondert. Het gedicht of de roman dient tot materiaal om inlichtingen te verkrijgen van psychologische en sociale aard. Hij noemt deze wetenschappelijke kritiek een ‘esthopsychologie’, die ‘constitue, par ses analyses et avec la psychologie des grands hommes d'action, la psychologie appliquée des peuples et des individus.’¹ Die analyses moeten linguïstische en stilistische gegevens leveren welke individueel- of groepspsychologisch geïnterpreteerd dienen te worden. Deze doelstelling bepaalt natuurlijk de blikrichting op de kwaliteiten van het literaire werk, zoals blijkt uit het voorbeeld van een dergelijke analyse, dat Hennequin in het aanhangsel van zijn boek afdrukt. Zij kon ernstig worden genomen in het licht van de toenmalige praktijk der literatuurwetenschap. De vlotheid - in onze ogen - waarmee in het algemeen werd gedefinieerd, gecombineerd en geconcludeerd, vloeide voort uit het opereren met grote, weinig doorzichtige eenheden (ras, stam, milieu, etc.) in een deterministische denkwijze. In dit opzicht bestaat er geen verschil tussen Hennequin en Taine. De schrijver van *La critique scientifique* besluit zijn beschouwingen met de woorden ‘Résumant enfin ces procédés de synthèse et les considérations antérieures sur l'analyse, nous avons aperçu dans l'esthopsychologie complète, le moyen le plus puissant que nous possédions pour connaître des individus ou des groupes humains, et la science par conséquent dont il faut attendre l'établissement de lois valables pour l'homme social.’²

3. De wetenschap van taal-en verswaarden

Voor Hennequin is een wetenschap van de literaire kritiek, die Kloos voor de toekomst mogelijk acht, ondenkbaar. De gedachten van Kloos op dit punt kunnen we scherper observeren door ze met de zienswijze van de Franse theoreticus te vergelijken. Er bestaat tussen beide beschouwingen nl. deze overeenkomst, dat ook Kloos steun zoekt bij de psychologie. Erg veel verwacht hij er

1 Op. cit. pp. 221-222.

2 Op. cit. p. 223.

voorlopig nog niet van, maar, aldus de Nederlandse dichter, als ze ooit een wetenschap wordt, zal zij misschien inzicht kunnen geven in de subtiele complexiteit van de werking der eigenschappen van het gedicht in de ziel van wie het hoort of leest. Tot zover bewandelen Hennequin en Kloos dezelfde weg. Maar reeds hebben zij elk een ander doel in zicht ‘...ces moyens et ces effets ne pouvant être étudiés qu'en vue de l'émotion qu'ils produisent, conduiront à des notions ressortissant à la psychologie.’¹ Aldus de Franse schrijver. Maar Kloos beoogt ‘van een enkel lied de zuivere waarde te leren kennen’ (31/32; 53) en ‘tot een klare bepaling’ te komen van poëzie (33; 54). De waarde van een lyrisch gedicht (Kloos gebruikt zowel het woord ‘lied’ als het woord ‘gedicht’) zou misschien gevonden kunnen worden, zo meent hij, door kennis te krijgen van hetgeen er zich afspeelt in de relatie gedichtlezer. Dat zou een onderzoek vereisen naar de werkingen die de kwaliteiten van het gedicht in de ziel van de ontvanger uitoefenen. En men zou meer van de ziel moeten weten dan het geval is. De psychologie is dus nodig. De waarde van het gedicht is het totaal van zijn eigenschappen met betrekking tot de ziel van de lezer. De wetenschap van het waarde-oordeel heeft tot object een subjectieve ervaring met betrekking tot poëzie, en haar methode is een analyse van de lyrische taal- en verswaarden in functie van die ervaring. Het subjectieve wordt door Kloos nog eens nadruk verleend als hij schrijft over de hoorder ‘voor wie het is bestemd’ (32; 53).

Het denken van Kloos over literaire kritiek als wetenschap ondergaat nog de aantrekkingskracht van de positivistische literatuurstudie. Hij heeft zich echter in beginsel daaraan onttrokken door die wetenschappelijke kritiek de fundering van het literaire waarde-oordeel en de exacte bepaling van het begrip poëzie op te dragen, waarbij de psychologie - die contemporaine aanvulling van de literatuurwetenschap uit de school van Taine - behulpzaam moet zijn. Kloos wil de kwaliteiten van het gedicht object maken van literatuurstudie, in een tijd dat men zich van de problemen, die dit meebrengt, niet of nauwelijks bewust was. Hij ziet het dan ook pas in de (verre) toekomst eventueel gebeuren. Voor

1 Op. cit. p. 220.

hem en zijn tijdgenoten blijft naar zijn gevoelens niet anders over dan een subjectieve mening zo goed mogelijk onder woorden te brengen. Dat Kloos met zijn gedachten over literaire kritiek een andere weg inslaat dan die door de positivisten wordt begaan, blijkt uit de zin waarin hij de wetenschappelijke bestudering van de literatuur de waardering van het gedicht tot taak geeft. De concessieve zin waarmee zij begint, houdt een relativering in van wat de literatuurwetenschap in die tijd als haar werk zag. Hij schrijft: ‘Wel kan men door vergelijking en gelukkige combinatie een min of meer waarschijnlijk verband leggen tusschen de verschijnselen onderling of in hun betrekking tot historische of geographische toestanden - doch men zou, om van een enkel lied de zuivere waarde te leren kennen...’ enz. (31/32; 53). En uit het vervolg van dezelfde zin blijkt voorts, dat Kloos met Hennequin de psychologie voor de literatuurstudie van groot belang acht. Beiden zijn op dit punt gevoelig voor een wijziging die zich in de positivistische literaire kritiek in de jaren tachtig voordoet en die o.a. door A.G. Lehmann in zijn *The Symbolist Aesthetic in France, 1885-1895* (Oxford, 1950), na een uiteenzetting over de positivistische traditie sinds Taine, als volgt wordt aangeduid: ‘It is not true that the position summarized above remains in all respects the same for the positivist tradition after Taine. The ever-increasing study of psychology and physiology redirected attention to one at least of the factors which differentiated art from anything else - this being the emotional factor...’¹.

Hennequin vervolgt geen andere doeleinden dan die der positivistische school. Ook hij wil van een werk of van een nationale literatuur de bepalende ontstaansvoorwaarden kennen. Kloos heeft een veel geïsoleerder opvatting van de poëzie. Zoals we nog zullen zien is een gedicht voor hem de bijzondere taalvorm van een individuele stemming en was het slechts voor weinigen bestemd. Theorieën over het verband tussen poëzie en maatschappij hadden geen vat op hem, idealistische (Shelley) noch positivistische (Taine). Hennequin wil de inzichten van de psychologie toegepast zien als een andere en betere methode dan die van Taine om hetzelfde te bereiken als de schrijver van *L'Histoire de la*

1 A.G. Lehmann, *The Symbolist Aesthetic in France, 1885-1895*, Oxford, 1950, p. 29.

littérature anglaise en *La Philosophie de l'art* nastreefde. Uit de aard en de overdracht van de emotie die de literaire tekst respectievelijk te kennen geeft en mogelijk maakt, wil Hennequin conclusies getrokken zien met betrekking tot de ziel van de schrijver en de groeps- of nationale volksziel, die de voorwaarden zijn waaronder literatuur ontstaat en zich ontwikkelt, en die, wat hun wijze van bestaan betreft, door historie en sociologie nader gekend kunnen worden. Kloos denkt aan de mogelijkheid van een wetenschappelijke psychologie die het effect kan meten, dat het gedicht als *taaluiting* van stemming op de ontvanger heeft. Die wetenschap is er nog niet, zegt hij. Op dit punt verschilt hij met Anatole France niet van mening, wel staat hij niet zo absoluut sceptisch ten aanzien van de mogelijkheid dat zij er eens zal zijn. Dichterbij ligt voor hem de mogelijkheid uit de historie materiaal aan te dragen omtrent enkele elementen van het gedicht die op hun inwerking onderzocht zullen moeten worden, met name omtrent de beeldspraak. De voorkeur van Kloos voor dit onderwerp werd ongetwijfeld in de eerste plaats gemotiveerd door de betekenis die hij aan de verbeelding in het creatieve proces toekende. Voorts kan hij in deze gedachte zijn versterkt door de historische reeks van beeldspraak-citaten uit de Engelse poëzie, door Leigh Hunt bijeengezet in een essay, dat Kloos, zoals we nog zullen zien, zeer waarschijnlijk heeft gekend.

De gedachten van Kloos over literaire kritiek bewegen zich rondom een belangrijke preoccupatie van de literaire Symbolisten en andere dichters van de nieuwe poëzie: de verhouding van taal en ziel; maar zij zijn niet vrij van de vooronderstellingen der positivistische school met betrekking tot de exacte bepaalbaarheid van de literaire verschijnselen. Zijn positie in dezen kan omschreven worden met de woorden waarmee A.G. Lehmann die der Franse Symbolisten formuleert: 'But it is especially significant that the underlying epistemological assumptions of Taine (not peculiarly his - they would have been thought of as belonging to common sense) were not only never modified, but never even called in question, at least during the nineteenth century. A new science or two entered the field, that is all; it continued to be taken for granted that the activities of the mind could be circumscribed, and with luck exhausted, within the limits of some kind

of system constructed on analogy with one or other of the natural sciences...'¹.

4. Begripsverwarring over de verbeelding

Kloos besluit zijn passage over literaire kritiek met een opmerking die naar Nederland verwijst. Daar, aldus de schrijver, maakt men het denken in de richting van een begripsbepaling van poëzie moeilijk door een 'vreemde verwarring van de drie verschillende begrippen, gevoel, schoonheid en kunst, met hun gemeenschappelijk snijvlak'. En hij laat erop volgen: 'Zelfs de meest frissche en krachtige dichter, dien Nederland ooit voortbracht, heeft, in eene zijner lezingen, het niet noodig geoordeeld die fout te vermijden' (33; 54). In zijn uitgave van Perks gedichten volgens de eerste druk, heeft Stuiveling² bij deze zin de aantekening geplaatst, dat met deze aanduiding die daarom 'wat vreemd aandoet' Busken Huet wordt bedoeld, en met 'eene zijner lezingen' de voordracht uit 1878 *Drie voorwaarden van kunstgenot*. Een nadere beschouwing van de aanhef van deze voordracht verschaft de zekerheid dat de opmerking van Kloos deze lezing van Busken Huet gold. Met de woorden 'die onmisbare levensvoorwaarde van alle kunst', twee zinnen eerder gebruikt, preludeert hij als het ware verborgen controversieel, op Huets tekst en reageert hij bovendien in dezelfde geest op Piersons 'kunst zonder schoonheid mist hare levensvoorwaarde', welke woorden voorkomen in een hier reeds geciteerde passage uit Piersons Gidsartikel over Swinburne.

De aanduiding van Busken Huet als dichter is voor ons inderdaad vreemd. Er zijn m.i. twee verklaringen te geven van Kloos' terminologie in dezen. De inleiding op de gedichten van Jacques Perk is - en juist ten aanzien van het punt, dat Kloos via Huets voordracht aan de orde gaat stellen - op een aantal plaatsen beïnvloed door Shelley's *A Defence of Poetry*. Daarin komt een passage voor, waar de schrijver betoogt geen principieel onderscheid te willen maken tussen proza en poëzie als werken van de verbeelding. Plato, Herodotus, Plutarchus, Livius en Bacon geeft hij even-

1 Op. cit. pp. 29-30.

2 Dr. G. Stuiveling, *Jacques Perks gedichten volgens de eerste druk (1882)*, Zwolse dr. en herdr. nr. 28, Zwolle, 1958, p. 322, noot bij p. 54.

goed de betiteling dichter als Homerus en Dante.¹ Maar bij zijn kwalificatie van Huet als dichter kan Kloos bovendien in gedachten hebben gehad, dat deze criticus zowel ‘fantasien’ als ‘kritieken’ over literatuur schreef, waarbij onder de eerste van beide termen de voorstellingen of verbeeldingen verstaan moeten worden, die hij zich bij lezing van hun werken van de besproken auteurs had gemaakt, de ‘portretten’ zoals Huet ze zelf noemde.

Het verwijt van begripsverwarring dat Kloos Busken Huet en in hem andere Nederlandse critici (Pierson?) toevoegt, maakt hij naar aanleiding van de hoofdpunten uit het korte, oriënterende gedeelte dat aan de drie hoofdstukken van de lezing voorafgaat.² In deze preambule wekt Huet met zijn bekende scepticisme de lezers op - althans hen die, evenals hijzelf, geen metafysisch of godsdienstig geloof meer bezitten - toch nog maar in de werkelijkheid van het schone te geloven en het te genieten; tenslotte zegt hij toe aan de hand van concrete (literaire) werken te zullen spreken over enkele algemene voorwaarden waaraan het genot van het schone is verbonden.

Huet opent zijn preliminaire beschouwing met te herinneren aan een uitspraak van Keats over de verbeelding. Op goed idealistische wijze laat hij vervolgens de notie verbeelding samenvallen met het begrip schoonheid. Met behulp van Keats' befaamde versregel ‘A thing of beauty is a joy for ever’ smelten gevoel (genot, vreugde) en schoonheid samen en daarna, via de identificatie van schoonheid met het poëtische, schoonheid en kunst. Op deze wijze wordt het begrip verbeelding niet onderscheiden van gevoel, schoonheid en kunst (het poëtische neemt Kloos om in het vervolg begrijpelijke reden niet in de gesignaleerde verwarring op). Aangestipt moet worden dat Kloos in het geheel niet reageert op de voorstelling van Busken Huet, dat ‘wij in onze verbeelding eene goede leidsvrouw naar het land der deugd en der waarheid bezitten.’³ Daarheen wil hij door de verbeelding niet worden gebracht, noch op sceptische uitnodiging van Huet, noch op vurige aansporing van Shelley, of van wie ook.

1 Op. cit. pp. 127, 128.

2 C.D. Busken Huet, *Litterarische Fantasiën en Kritieken*, X, pp. 123-124.

3 Op. cit. p. 123.

IV. De nieuwe poëzie en de verbeelding

1. *Poëzie is verbeelding*

De opmerking over Busken Huet en zijn lezing had kennelijk de bedoeling te kennen te geven dat de verbeelding in het betoog van deze criticus er slecht was afgekomen. De term ‘verbeelding’ wordt door Kloos in die passage niet gebruikt, maar hij zal in het vervolg, zonder onderscheid afgewisseld met ‘fantasie’ tot z'n recht gaan komen. Nadat Kloos reeds heeft geconstateerd dat bij voorlopige afwezigheid van wetenschappelijke literaire kritiek men genoeg moet nemen ‘met verrassende inzichten en vernuftige opvattingen’ (32; 54), gaat hij ertoe over zijn bijdrage op dit terrein te leveren in de vorm van een bepaling van het begrip poëzie. Het lag voor de hand dat hij dit zou doen, want de lezer van de inleiding, die aanstonds een en ander over Jacques Perk en zijn gedichten te horen zal krijgen, wil wel weten uit welk gezichtspunt dat werk goede poëzie genoemd kan worden, nu hij voorlopig nog wat moet wachten op een objectieve, exacte definitie van de zaak.

Kloos valt met de deur in huis. ‘Zoo het waar is, dat men onder poëzie moet verstaan, dien volleren, dieperen gemoedstoestand, welks aanleiding in alles kan gevonden worden, en die zijn uiting zoekt in lijnen, kleuren en tonen, dan doet men wellicht het best, zich aan de definitie te houden, die de fijne Leigh Hunt eens gaf: ‘Poetry is imaginative passion’ (33; 54). Poëzie, die onmisbare levensvoorwaarde van alle kunst, blijkt dus voor Kloos een bijzondere innerlijke gesteldheid te zijn. Haar bijzonderheid schuilt in twee eigenschappen. Zij is van meer dan gewone kwaliteit, en, eenmaal door wat dan ook opgewekt, wil zij gestalte aannemen. Zij moet zich veruiterlijken, moet zichtbare, hoorbare, tastbare vorm worden. Kloos vat zijn gedachte samen in de woorden van Hunt: poëzie is verbeeldingskrachtige hartstocht.

Uit de zin die op de zo juist geciteerde volgt, blijkt dat voor Kloos de poëzie in de eerste plaats iets is als een zelfverbeelding van wat hij zijn ziel noemt. Kloos gebruikt het woord ziel zonder nadere aanduiding. Uit het geheel van Inleiding I valt op te ma-

ken dat hij met deze term het innerlijk bedoelt en wel voor zover dit het unieke is, de individualiteit uitmaakt. In de scheppende verbeelding bezit dit 'zelf' het vermogen zijn eigen werkelijkheid op een bijzondere, ja onsterfelijke wijze te manifesteren, welke potentie operatief wordt in de kunstenaar, i.c. de dichter, die de eigen wereld van het 'zelf' tot taalbeeld maakt.

Kloos laat zijn opvatting omtrent aard en functie van de poëzie vergezeld gaan van een aantal gedachten die, tezamen, haar scherper doen uitkomen. Hoeveel waarde hij hecht aan de verbeelding blijkt o.a. uit de formulering 'Fantasie is de oorzaak en het middel en het wezen van alle poëzie' (34; 55). Met andere woorden: zij is 1) de scheppende verbeelding, 2) het totaal der plastische kwaliteiten van de taal, en 3) de eigen wereld die de dichter oproept (die dus in de verbeelding bestaat, in onderscheid van de gewone werkelijkheid) en waar het hem om te doen is. Tot verbeelding geworden, vereeuwigd de poëzie, aldus Kloos, het vergankelijke en maakt zij het onzichtbare zichtbaar. Zo leeft haar oude roem, in de Renaissance hoog gestegen, door de Romantiek metafysisch gevoed, in de jaren van het literaire Symbolisme voort. Want het idealisme van menige dichter omstreeks 1900 maakte hem gevoelig voor de idee van de manifestatie van het onzichtbare in de poëzie.

Onder het vergankelijke verstaat Kloos zowel de uiterlijke als de innerlijke werkelijkheid of, zoals hij het formuleert, zowel toestanden (het leven der wereld) als gedachten en stemmingen (34; 55). Maar met betrekking tot de verbeelding groepeerd hij deze vergankelijkheden volgens een ander indelingsprincipe. Hij zet de buitenwereld en de gedachte bijeen en plaatst de stemming apart. Bij de vereeuwiging van het genoemde tweetal verschijnt de verbeelding als het beeldend vermogen. Zij maakt beelden van 'toestanden' en 'gedachten'. De dichter is de vinder van beelden, van metaforen en vergelijkingen. Kloos schrijft erover alsof hij zich in de werkplaats van een beeldhouwer bevindt; verbeelden is hier 'gieten in de vormen eener vaste plastiek' (34; 55).

De verbeelding heeft bij de vereeuwiging van de stemming een onmiddellijker scheppende functie dan bij 'toestanden' en 'gedachten'. Het gaat nu niet om beelden te maken van hetgeen concreet of abstract is, d.w.z. van iets waaraan reeds voorstellingen

verbonden kunnen zijn, maar om een innerlijke gesteldheid gestalte te geven. Kloos zegt dat het de taak van de dichter is ‘het wisselende spel zijner ziel te verheffen en te verlichten door de eindeloze wisselingen der verschijnselen daarbuiten’. Uit de diepte en uit het duister moet het omhoog en in het licht worden gebracht. De dichter doet dat door de dingen tot tekens of symbolen te maken van de stemming.

Deze taak van de dichter is, wat haar aard betreft (en niet zozeer, zoals we zullen zien, haar uitvoering), Romantisch. Uit de context blijkt, dat Kloos het woord stemming hanteert in de betekenis van het Duitse *Stimmung* in zijn ‘momentaneïstisch’, individueel aspect. De gehele ziel met al haar rijkdom en veranderlijkheid is daarbij betrokken¹. *Stimmung* is voor Hegel de inhoud van de lyrische poëzie: ‘*Die flüchtigste Stimmung des Augenblicks, das Aufjauchzen des Herzens, die schnell vorüberfahrenden Blitze sorgloser Heiterkeiten und Scherze, Trübsinn und Schwermuth, Klage, genug die ganze Stufenleiter der Empfindung wird hier in ihren momentanen Bewegungen oder einzelnen Einfällen über die verschiedenartigsten Gegenstände festgehalten, und durch das Aussprechen dauernd gemacht*’. Schopenhauer schrijft over deze poëzie: ‘die *Stimmung des Augenblicks* zu ergreifen und im Liede zu verkörpern ist die ganze Leistung dieser poetischen Gattung’.

Die innerlijke gesteldheid is voor Kloos schoonheid, een woord dat hij in het eerste deel van zijn Inleiding slechts een keer gebruikt. De dingen die helpen haar te verbeelden worden daarbij met de glans van de schoonheid bekleed². Dat is de betekenis van zijn woorden als hij zegt dat de dichter in het leven schijn ziet, die

- 1 Zie Leo Spitzer, *Classical and Christian Ideas of World Harmony, Prolegomena to an Interpretation of the Word ‘Stimmung’*, edited by Anna Granville Hatcher, preface by René Wellek, Baltimore, 1963, pp. 5-6. Aldaar ook de citaten uit Hegel en Schopenhauer. In aansluiting op de gedachten van Kloos over het gedicht als beeld van de stemming, citeer ik nog: ‘Wir wollen keine erfindung von geschichten sondern wiedergabe von stimmungen...’; ‘Gedicht ist nicht wiedergabe eines gedankens sondern einer stimmung’. *Blätter für die Kunst*, März 1894, pp. 33 en 34.
- 2 De dichter dwingt zodoende ‘het verste nageslacht...tot overgave aan het schoone’ (34; 55). Hij laat over ‘de dingen dezer wereld...den schijn zijner eigene schoonheid’ spelen (41; 60).

hij tot leven wekt door zijn werkzaamheid (35; 55). Bij zijn formulering van het proces leunt Kloos enigszins aan tegen de taal van het idealisme. Hij spreekt van 'verschijnselen daarbuiten', van 'de schijn' die tot leven wordt gewekt. Daarmee bedoelt hij niet dat de verschijnselen in de verbeelding hun 'wezen' te raden geven, wèl dat zij als symbolen van de dichterlijke stemming tot schoonheid (=tot leven) komen. Dus maakt de verbeelding de dingen niet 'waar', zoals sommige Symbolisten meenden, maar 'schoon' en daardoor onvergankelijk.

In zijn betoog legt Kloos meer dan eens de nadruk op de verbeelding als het vermogen om *vast* te maken, plastisch, scherp omljnd te werk te gaan. Deze voorstelling van zaken houdt verband met het feit dat hij zowel de zintuigelijk waarneembare, als de innerlijke wereld ziet als voortdurende verandering. Alleen de kunst kan het tijdelijke en wisselende eeuwig en vast maken.

Dit ideeëncomplex met betrekking tot de poëzie draagt een subjectief en individualistisch karakter. De dichter maakt de verzen van het-in-zich-zelf-zijn ('als hij uit zichzelf is teruggekeerd tot het leven, dat hem omringt' (35; 55). In de poëzie gaat het om 'de eigenaardigheden van het individu' (34; 54). De eigen ziel staat in het middelpunt van zijn gedachten over poëzie. Het is de rijkbegaafde dichterlijke ziel - bron van verbeeldingskracht - die vatbaar is voor een breed scala van indrukken en die haar aandoeningen, dus zich zelf, verbeeldt. De dichter moet zijn stemmingen nauwkeurig waarnemen, in zich zelf gaan.

Onder deze gedachten over poëzie springen er twee naar voren: 1) poëzie is scheppende verbeelding, en 2) poëzie is de zelfverbeelding van de ziel. De eerstgenoemde in het bijzonder zou rechtvaardigen de opvatting van Kloos over de poëzie Romantisch te noemen, en vervolgens zou men in de aansluiting bij de Engelse Romantici Hunt en Shelley, welke dichters Kloos zelf memoreert, een nadere bevestiging van deze kwalificatie kunnen zien. In elk geval blijkt dat ook dit Nederlandse programmatische geschrift uit het laatste kwart van de negentiende eeuw een kwestie van internationale literatuurhistorische betekenis aan de orde stelt, nl. de functie van Romantische literaire theorieën in het proces van de toenmalige vernieuwing der westerse poëzie.

2. *Romantiek en Symbolisme*

De geschiedschrijving van de westerse literatuur heeft voor de poëzietheorie meermalen verband gelegd tussen de Romantiek en het Symbolisme. Het gaat daarbij om twee, vaak op elkaar betrokken ideeën: 1) de poëzie is taalbeeld van de ziel, en 2) de mogelijkheid het oneindige in het eindige te beleven. Voor Guy Michaud b.v. is de lyriek van de Romantiek de poëzie van de dichterziel, van het onbewuste.¹ Marcel Raymond is op dit punt genuanceerder en hij opereert met meer wetenschappelijke behoedzaamheid, en inzicht. Hij stelt poëzie die de uitdrukking was van het genot der zelfbeleving, zo dierbaar aan de Pre-romantici en Romantici niet zonder meer gelijk met de lyriek van de ziel.² Tussen Baudelaire en de hem voorafgaande Romantische dichters maakt hij het onderscheid dat de poëzie van deze Franse dichter meer van de ziel is dan van het hart, dientengevolge ‘s’adressant moins au “coeur” qu’à “l’âme”.³ ‘Ou au “moi profond”,’ voegt Raymond hieraan toe, daarmee verband leggend met de poëziebeschouwingen van Rimbaud en de surrealisten. Hij ziet, naarmate de negentiende eeuw voortgaat, de dichter steeds meer streven naar ‘l’expression *infaillible* de son âme.’⁴ Van zijn kant merkt Guy Michaud op ‘L’âme, c’est le mot-clé de l’époque’.⁵

De heelalbeleving der Romantici verbindt Raymond met de idee der latere dichters dat het de functie is van de poëzie het ‘ik’ in staat te stellen zijn grenzen te overschrijden en zich tot in het oneindige te verruimen. ‘Car l’âme, de par son origine et sa destinée, ne trouve sa vraie patrie que dans l’au-delà spirituel où plonge la nature. La mission de la poésie est d’ouvrir une fenêtre sur cet autre monde, qui est en fait le nôtre, de permettre au moi d’échapper à ses limites et de se dilater jusqu’à l’infini.’⁶ In deze opvatting van de poëzie is er zeker verband tussen Romantiek en Symbolisme. Op grond van een gedetailleerd onderzoek naar het metafysische grondpatroon van het Romantische literaire den-

1 Guy Michaud, Op. cit. pp. 20-24.

2 Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, pp. 14-15.

3 Op. cit. p. 21.

4 Op. cit. p. 22.

5 Guy Michaud, Op. cit., p. 266.

6 Op. cit. p. 23.

ken merkt De Deugd op, dat we in de Romantiek telkens weer pogingen kunnen signaleren om in de eindige (zintuigelijke) poëzie een oneindige (dus metafysische) werkelijkheid te aanschouwen.¹ Hij vervolgt dan: ‘Deze pogingen tot het zien van het oneindige in het eindige, en heel in het bijzonder in het eindige van de poëzie, zijn van zodanige aard...dat men zich zonder dit romantische ideeëngoed het latere symbolisme moeilijk kan denken.’² Hij schrijft hier over een aspect van de Romantische poëziebeschouwing ‘waarin de mogelijkheden liggen in de richting van het symbolisme als na-romantische theorie én poëtische praktijk.’³

Op grond van dergelijke beschouwingen kan de literaire historiografie in de Romantiek aanlopen signaleren tot het Symbolisme, in de Romantiek mogelijkheden zien in de richting van het Symbolisme dan wel het Symbolisme een resultaat van de Romantiek noemen⁴ of haar laatste étape⁵.

Bij zijn omschrijving van het begrip poëzie verheft Kloos, zoals we hebben gezien, de scheppende verbeelding tot het alfa en omega van de poëzie. En hij roept daarbij dichters aan uit de bloeitijd van de Romantische poëzie in Engeland. Hij legt expliciet verband tussen de poëziebeschouwingen van deze auteurs en de zijne. De scheppende verbeelding is een postulaat van de westerse Romantiek. In de idealistische Romantische filosofie van Novalis is de verbeelding de wijze waarop de geest haar volledige verwerkelijking bereikt door zich van zich zelf bewust te worden. Coleridge vat de verbeelding op als het vermogen tot synthese, tot het ontdekken van het gelijke in het ongelijke, de verzoening der tegendelen. Shelley ziet in de verbeelding de kennis van de waarheid omtrent de wereld, de maatschappij, omdat zij alle verschijnselen in orde en eenheid samenbrengt. De dichter kent de wetten volgens welke in het heden de dingen geordend behoren

1 C. de Deugd, *Het metafysisch grondpatroon van het romantische literaire denken*, Groningen, 1966, pp. 332-333.

2 Op. cit. p. 340.

3 Op. cit. p. 221.

4 Edmund Wilson, *Axel's Castle, A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, London, 1931, ‘Symbolism corresponds to Romanticism, and is in fact an outgrowth of it’ (p. 211, ed. 1961, Fontana Library).

5 Guy Michaud, Op. cit. p. 267.

te zijn. De verbeelding is de oorsprong van de ethiek, de godsdienst, de wetenschap en de kunst.

Voor deze dichters van de Romantiek is zij het vermogen tot waarheid te komen omtrent het universum en de maatschappij. Bij de bouw van hun wereldsystemen figureert de verbeelding scheppend, structurerend en synthetiserend. Ook voor andere en latere dichters is zij het edelste vermogen van de ziel, dat het onzichtbare verbeeldt door middel van beelden van onbekende herkomst en onuitsprekelijke vorm¹, of uit de elementen van de gewone werkelijkheid een nieuwe wereld schept.² Maar bij hen regeert de verbeelding de wereld op andere wijze dan bij de grote idealistische Romantici het geval is. Zij pretendeert niet langer bron en richtsnoer te zijn van recht en ethiek, van wetenschap en filosofie, maar schept een eigen wereld waarin de dichter, en de lezer die voor zijn verzen gevoelig is, individueel het hoogste beleven. Als gelovige in de scheppende kracht van de verbeelding kan de dichter het positivisme van zijn tijd minachten en honen, het is de stem van de verslagene, voordat hij zich in aristocratische afzondering terugtrekt.³ Ook voor de dichters van de nieuwe poë-

- 1 J'étends au large le sens du mot imagination: c'est pour moi le nom de la vie intérieure, l'appellation collective des plus belles facultés de l'âme, de celles qui revêtent les idées de la parure des images, comme de celles qui, tournées vers l'infini, méditent perpétuellement l'invisible et l'imaginent avec des images d'origine inconnue et de forme ineffable. Ceci est peu philosophique et s'écarte étrangement des psychologies connues; mais, à cet égard, je m'inquiète peu des hommes et des arrangements qu'ils ont faits de nos facultés; je brise leurs systèmes qui m'entravent, et je m'en vais, libre, le plus loin d'eux qu'il est possible, reconstruire une âme et un monde selon mon gré. (*Oeuvres complètes* de Maurice de Guérin, Paris, 1947, I, pp. 222-223.)
- 2 Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf. (*Oeuvres complètes* de Baudelaire (ed. Le Dantec-Pichois), Paris, 1961, pp. 1037-1038.)
- 3 Edmund Wilson, loc. cit. '...the Symbolists...carry on their experimentation in the field of literature alone;... they...explore only the possibilities of imagination and thought. And whereas the Romantic, in his individualism, had usually revolted against or defied that society which with he felt himself at odds, the Symbolist has detached himself from society and schools himself in indifference to it: he will cultivate his unique personal sensibility even beyond the point to which the Romantics did, but he will not assert his individual will - he will end by shifting the field of literature altogether as his spokesman Axel had done the arena of life, from an objective to a subjective world, from experience shared with society to an experience savoured in solitude.'

zie in het laatste kwart van de negentiende eeuw is de scheppende verbeelding als bron van heelal- en maatschappijconcepties niet meer van grote betekenis. Zij is gereduceerd tot het vermogen ‘de idee’ of het oneindige te suggereren - Brunetière noemde de suggestie ‘l'épicuréisme de l'imagination'¹ -, symbolen te scheppen, de literaire middelen te vinden en te combineren in functie van het suggestieve symbool.

Maar als in 1882 de jonge dichter Kloos zijn geloof belijdt in de poëzie als verbeelding, doet hij dat met een beroep op de Engelse Romantische dichters uit het begin van de eeuw. Hoe verhouden zich in Kloos de Romantische opvattingen van de verbeelding en het nieuwe denken over de poëzie? Een antwoord op deze vraag kan misschien worden gegeven na een vergelijking van Kloos' betoog met de teksten waaraan hij refereert. In de eerste plaats komt daarvoor in aanmerking de context van Leigh Hunt's geciteerde woorden.

3. Kloos en Leigh Hunt

Leigh Hunt's definitie van poëzie, die Kloos met zoveel instemming citeert, is te vinden in het begin van de verhandeling ‘An Answer to the Question “What is Poetry?” including Remarks On Versification.’ Dit opstel gaat vooraf aan een bloemlezing uit de Engelse dichters, door Hunt gemaakt en van kritische opmerkingen voorzien, en vormt daarmee tezamen het boek *Imagination and Fancy*.²

Het is moeilijk na lezing van het gedeelte waarin de bewuste definitie voorkomt, Kloos bij te vallen in zijn oordeel ‘de fijne Leigh Hunt’. Deze kwalificatie berust misschien op Hunt's gevoel voor beeldspraak, dat in het essay tot uitdrukking komt. Maar de context van de woorden, die Kloos aanhaalt, is een stukje vrij houderig betogend proza, een bijna schoolse les. Hunt bedoelde dan ook

1 Geciteerd door A. Mockel, Op. cit. p. 92.

2 Leigh Hunt, *Imagination and Fancy*, London, 1844, Hier geciteerd naar de uitgave van 1891.

‘to furnish such an account, in an Essay, of the nature and requirements of poetry, as may enable the readers in general to give an answer on those points to themselves and others.’¹ Dat antwoord wordt intussen met kracht ingeprent, want na de eerste, lange definitie van poëzie, waarmee Hunt het betoog opent, worden de delen waaruit de begripsbepaling bestaat, puntsgewijs in korte alinea's toelichtend afgehandeld.

Bij nadere beschouwing van deze context blijken de door Kloos geciteerde woorden een strekking te bezitten die op een vitaal punt niet overeenkomt met de visie, welke de Nederlandse dichter en criticus op de poëzie heeft. Voordat ik hierop inga, wijs ik in het voorbijgaan op een verschilpunt, dat voor de definitie niet zulke vèrstrekkende gevolgen heeft, echter wel een onduidelijkheid in het betoog van Kloos kan verklaren. Hunt schrijft over het begrip poëzie in beperkte zin, of, zoals hij het overduidelijk zegt, over poëzie ‘as we see it in the poet's book.’² Maar Kloos is op zoek naar een bepaling van het begrip als ‘onmisbare levensvoorwaarde van alle kunst’ (33; 54). Waarschijnlijk met Hunt's betoog in zijn achterhoofd verhuist hij echter, zonder die overgang ook maar even aan te stippen, van de algemene naar de bijzondere betekenis van het woord poëzie. In de zin die onmiddellijk en ter adstructie volgt op het citaat, stelt hij de poëzie als gedicht aan de orde. Bovendien valt op, dat hij ‘gemoedstoestand’ uit de voorafgaande zin nu ‘beweging der ziel’ noemt. Geen onbelangrijke betekenisverschuiving! Maar er bestaat een veel diepgaander verschil tussen de gedachten van Hunt over poëzie en die van Kloos.

Het citaat uit Hunt's ‘What is Poetry?’ figureert als introductie tot een van de belangrijkste gedeelten van Inleiding 1, nl. de passage waarin Kloos de verbeelding prijst als het begin en einde van de poëzie, als het creatieve beginsel bij uitstek. Maar die vlag dekt deze lading slechts ten dele. In de tekst van Hunt, die de aangehaalde woorden voorafgaat, komt de ‘imagination’ tweemaal ter sprake, beide keren tezamen met ‘fancy’. Het onderscheid, dat de Engelse schrijver hier tussen deze begrippen maakt, kan op het ogenblik buiten beschouwing blijven, want het doet voor het betoog van Kloos in zijn verhouding tot het essay van Leigh Hunt niet ter

1 Op. cit. p. V.

2 Op. cit. p. 1

zake. Het stemt in elk geval niet overeen met het befaamde verschil dat Coleridge construeert en waaraan ook Kloos in zijn opstel van 1882 nergens refereert. De eerste keer is ‘imagination’ de eigenschap van de poëzie denkbeelden plastisch en aanschouwelijk te maken, ‘embodying and illustrating its conceptions by imagination and fancy.’¹ Deze functie van de verbeelding wordt dan even later in de corresponderende alinea nader omschreven. De poëzie ‘embodies and illustrates its impressions by imagination, or images of the objects of which it treats, and other images brought in to throw light on those objects, in order that it may enjoy and impart feeling of their truth in its utmost conviction and affluence.’² ‘Imagination’ is hier bij Hunt dus het maken van beelden,³ de verbeelding in zoverre zij, om met Guérin te spreken, het vermogen is dat ‘revêt(ent) les idées de la parure des images’, of, wat Kloos betreft, de literaire plastiek, de fantasie als middel van alle poëzie.

In het betoog van Kloos over de verbeelding als het poëtisch beginsel, of als ‘levensvoorwaarde van alle kunst’ zouden we veeleer Shelley's definitie van poëzie hebben mogen verwachten. Die definitie was aan Kloos bekend, want zij komt voor in het begin van *A Defence of Poetry*, welk geschrift de Nederlandse dichter in zijn inleiding tot de gedichten van Perk vermeldt en waarmee zijn gedachten tijdens het schrijven van dit stuk meer dan eens bezig zijn. Shelley omschrijft: ‘Poetry, in a general sense, may be defined to be “the expression of the imagination”.’⁴ Hier staat dus de verbeelding centraal.

Welke redenen kunnen er voor Kloos zijn geweest om liever Hunt dan Shelley tot getuige te kiezen als hij kracht wil bijzetten aan zijn poging tot begripsbepaling, die zo bijzonder voorzichtig (‘Zoo het waar is...’ 33; 54) van start is gegaan? We zullen in het vervolg een aantal malen de gelegenheid krijgen de contextuele waarde van *A Defence of Poetry* voor Kloos' Inleiding te bekijken. Op

1 Op. cit. p. 1.

2 Op. cit. p. 2.

3 ‘Imagination has ceased to be creative imagination, and has become again merely invention, inventiveness, or image-making’, aldus R. Wellek over het verbeeldingsbegrip van Leigh Hunt (*A History of Criticism*, III, p. 120).

4 Op. cit. 121.

het ogenblik moeten we volstaan met de opmerking dat de zojuist opgeworpen vraag wijst in de richting van een verschil, bij alle overeenkomst, tussen het verbeeldingsbegrip van Shelley en dat van Kloos. Voor beide dichters is de scheppende verbeelding van essentiële betekenis. Shelley vat haar op als een universeel beginsel waaruit alle levensvormen zijn voortgekomen en dat zich manifesteert in hun bestaan en ontwikkeling. Bezield door de idee van de poëzie als kosmische harmonie die op alle terreinen van het leven doorwerkt, neemt Shelley wetenschap, recht, godsdienst, kunst en bovenal de ethiek in haar op. In zijn grootse, idealistische heelalvisie kunnen de dichter en zijn werk maar met moeite hun eigen karakter bewaren. Van dit Romantische idealisme met zijn sociale inslag vinden we bij Kloos maar een restje terug: hij laat toe dat behalve de poëzie-in-engere-zin ook de godsdienst een kind van de verbeelding is (34; 55). Meer niet.

Plaatsen we Shelley's *A Defence of Poetry*, Hunt's 'What is Poetry?' en Kloos' Inleiding naast elkaar dan zien wij zich een versmallingsproces voltrekken. Een universeel beginsel (bij Shelley) krimpt in tot levensvoorwaarde van alle kunst (bij Kloos), of van de dichtkunst alleen (bij Hunt). De individuele dichter en zijn gemoedsleven komen in het middelpunt te staan van beschouwingen omtrent de verbeelding. Dit is bij Hunt nog niet zo nadrukkelijk het geval als bij Kloos. De Nederlandse dichter ziet daarbij geen band tussen poëzie en maatschappij, dichter en gemeenschap. 'Vrij van de wereldzorg' (40; 59), eenzaam, alleen met eigen ziel plaatst hij zich in de oneindigheid (41; 60).

Deze ontwikkeling geldt niet in het bijzonder de verhouding Shelley-Hunt-Kloos. Zij markeert een algemene westerse poëziebeweging van Romantiek naar Symbolisme. Kloos stemt bij voorkeur in met Hunt's definitie van poëzie, omdat zij de 'passion'¹, d.w.z. de krachtige gemoedsbeweging voorop stelt. Voor Hunt gaat het om de 'subjection of one's self to emotion'; Kloos vervangt reeds bij de eerste gelegenheid de term 'gemoedsgesteldheid' door 'ziel'. Dit typeert het proces van individualisering, waarbij de poëzie tenslotte een taalbeeld wordt van de dichterziel, die de wereld alleen maar ervaart als aandoeningsleverancier.

1 Hunt tekent op p. 2 van 'What is Poetry?' bij het woord 'passion' aan: '*Passio*, suffering in a good sense, - ardent subjection of one's self to emotion.'

Maar óók is voor Kloos de verbeelding oorzaak, middel en wezen van de poëzie, en voor de dichtkunst krijgt zij de allesbeheersende positie toebedeeld, die Shelley haar geeft. Op dit punt is Hunt's verbeeldingsbegrip ontoereikend. Zo steunt Kloos op beide Engelse Romantici, ook al kiest hij terwille van de poëzie der stemming Hunt tot zijn voorspraak. In het poëziebegrip van de jonge Nederlandse dichter, die in de jaren tachtig de nieuwe dichtkunst zal aanvoeren, blijken zowel Romantische als Symbolistische elementen aanwezig. Romantisch is de idee der scheppende verbeelding, Symbolistisch de opvatting van de poëzie als taalsymbool van de zelfgenoegzame dichterziel. De verbeelding is van haar Romantisch universalisme ontdaan, ze blijft echter het hart van de poëzie.

4. *Kloos en Wordsworth*

Nauwelijks heeft Kloos de Engelse dichter en criticus Leigh Hunt geciteerd of hij keert zich tot Wordsworth. En wel tot deze dichter 'in 1800' (34; 54), d.w.z. als de schrijver van het voorwoord bij de tweede uitgave van de *Lyrical Ballads*. De gedachtengang waarin opnieuw een Engelse Romanticus verschijnt, maakt twee zaken scherp duidelijk: 1) welke functie Kloos het woord in de poëzie toedicht, 2) hoezeer het verbeeldingsbegrip van de jonge Nederlandse dichter in 1882 buiten Hunt's definitie van de verbeelding valt.

De overgang van Hunt naar Wordsworth gaat via de opmerking dat de poëzie van de stemmingen niet 'een eenvoudige uiteenzetting' kan zijn van deze spelingen der ziel 'in de spreekwijze van den dagelijkschen omgang' (33; 54). Met de hier aangehaalde formuleringen heeft Kloos de lezer van zijn Inleiding reeds in het voorwoord van de *Lyrical Ballads* gebracht, dat Wordsworth in 1800 liet verschijnen. En wel op die plaatsen in het betoog, waar de Engelse dichter pleit voor een poëzie die de voorvallen van het dagelijkse leven der simpele landlieden tot onderwerp heeft, omdat de elementaire menselijke gevoelens in die toestand van eenvoud het best in hun zuivere staat beleefd en beschouwd zouden kunnen worden. Een pleidooi dat krachtens die doelstelling tevens het gebruik, zij het onder zeker voorbehoud ('a selection'), verdedigt van 'the real language of men'.

Het is hier niet de plaats in te gaan op het geheel van gedachten over de poëzie, die Wordsworth in deze tekst uit 1800 onder woorden heeft gebracht. Evenmin is het de bedoeling de poetica van de Engelse dichter naast de poëzieopvattingen van de Nederlandse te plaatsen ter vergelijking. Kloos beroept zich niet op een uitspraak van Wordsworth ter versterking van zijn poëziekritische positie. Hij zegt iets over deze Engelse dichter, dat kant noch wal raakt en dat deraillement van zijn betoog verklaart wel een en ander van zijn gedachten omtrent het punt in kwestie.

Waarom schrijft Kloos dat Wordsworth ‘begon met alle verbeelding te veroordeelen?’¹ Deze bewering vindt in het betoog van de Engelse dichter nergens steun en is ook te enen male in strijd met hetgeen omtrent Wordsworth's gedachten over de verbeelding bekend is. Zij berust ook niet op een mening hieromtrent, die gangbaar zou zijn geweest omstreeks 1880. In het voorwoord van de *Lyrical Ballads* verschijnt de beeldspraak enige keren als onderwerp, en eenmaal wordt de verbeelding vermeld, en dan

- 1 In zijn ‘Aanteekeningen’ (175; 185) verzwakt Kloos zijn bewering enigszins. Hij schrijft daar: ‘Ik weet wel, dat W. in zijne bekende voorrede, beweert dat hij throw(s) over (his poems) a certain colouring of imagination, maar toch juist bij die stukken der *Lyrical Ballads*, van welke de dichter de meeste verwachting had, is deze tint het flauwste uitgevallen’. Deze aantekening van Kloos vereist enig commentaar. In de eerste plaats hebben we nu niet meer te maken met ‘Wat Wordsworth wilde in 1800’ (34; 54), maar met het voorwoord van de uitgave der *Lyrical Ballads* in 1802, waar de door Kloos vermelde woorden van de Engelse dichter voorkomen in een ten opzichte van de editie-1800 gewijzigde passage. Ten tweede is Kloos' weergave van die passage onjuist: (his poems) zou moeten zijn (incidents and situations). Wordsworth schrijft nl: ‘The principal object, then, which I proposed to myself in these Poems was to choose incidents and situations from common life, and to relate or describe them, throughout, as far as was possible, in a selection of language really used by men, and, at the same time, to throw over them a certain colouring of imagination, whereby ordinary things should be presented to the mind in an unusual way...’ De voor Kloos onverenigbare begrippen ‘language really used by men’ en ‘imagination’ staan hier broederlijk bijeen. Daarom is de Nederlandse dichter er in zijn aantekening op uit de waarde van de ‘colouring of imagination’ in twijfel te trekken. Deze opzet is evident, want als Kloos even later (36; 56) de gedachte naar voren brengt, dat de waarlijke dichter de onbeduidendste dingen tot poëzie kan maken, haalt hij juist Wordsworth als voorbeeld aan, want ‘de blik van een Wordsworth kan zelfs het laagste en gewoonste onsterfelijk maken’.

zonder enige veroordeling. Wordsworth staat tegenover de beeldspraak niet zonder reserve. De eerste keer dat hij haar in zijn betoog noemt, maakt zij deel uit van de specifiek dichterlijke taal, de ‘poetic diction’, die, aldus Wordsworth, door onberekenbaar te zijn, willekeurig en grillig, storend kan werken op de emotie die de poëzie bij de lezer opwekt. ‘...the Reader is utterly at the mercy of the Poet respecting what imagery or diction he may choose to connect with the passion...’¹ De beeldspraak komt een tweede maal ter sprake, als wordt gezegd dat beelden het smartelijke van hevige emoties onmatig pijnlijk voelbaar kunnen maken en zodoende het doel van de poëzie in gevaar kunnen brengen. ‘The end of Poetry is to produce excitement in coexistence with an over-balance of pleasure...But if the words by which this excitement is produced are in themselves powerful, or the images and feelings have an undue proportion of pain connected with them, there is some danger that the excitement may be carried beyond its proper bounds.’² Van de ‘over-balance of pleasure’ komt in dat geval niets terecht.

Tot een veroordeling van de beeldspraak komt het in Wordsworth's voorwoord nergens. De natuur, zo staat er, levert de dichter eindeloze combinaties van vormen en beelden, ‘...the entire world of nature, from which I am at liberty to supply myself endless combinations of forms and imagery.’³ En onder stilzwijgende verwijzing naar zijn later zo bekend geworden formulering dat poëzie ‘takes its origin from emotion recollected in tranquillity’ zegt Wordsworth van de beelden dat zij ‘originate in that sane state of feeling which arises out of thought.’⁴ Over de verbeelding zelf staat in het stuk te lezen, naar aanleiding van enkele gedichten uit de *Lyrical Ballads*: ‘I wished to draw attention to the truth that the power of the human imagination is sufficient to produce such changes even in our physical nature as might almost appear miraculous.’⁵

1 *Literary Criticism of William Wordsworth*, ed. by Paul M. Zall, Univ. of Nebraska Press, Lincoln, 1966, p. 25. In dit boekje, p.40, het citaat in noot 1 van p. 46.

2 Op. cit. p. 26.

3 Op. cit. p. 25.

4 Op. cit. p. 30.

5 Op. cit. p. 28.

Naar ik meen is de aanleiding voor Kloos' misvatting omtrent Wordsworth's waardering van de verbeelding gelegen in de omstandigheid dat de Engelse dichter, van zijn poëzieopvatting uit, bezwaren ontwikkelt tegen 'what is usually called poetic diction', welk begrip nader toegelicht wordt als 'the use of many expressions, in themselves proper and beautiful, but which have been foolishly repeated by bad Poets till such feelings of disgust are connected with them as it is scarcely possible to any art of association to overpower.'¹ Uiteraard is daaronder ook beeldspraak begrepen; in zoverre kan Kloos met recht opmerken: 'Men had de verbeelding gestereotypeerd en daardoor verwrongen' (34; 54). Maar zijn conclusie 'zoo eischte de natuurlijke loop der dingen, dat men begon met alle verbeelding te veroordeelen' houdt geen verband meer met de gedachten van Wordsworth over de verbeelding.

De oorzaak van de misvatting is ook deze keer, dat Kloos aan de poëziebeschouwing van een door hem bewonderde dichter en criticus een interpretatie geeft die sterk is gekleurd door het poëziebegrip dat hem zelf bezielt. Zodoende maakte hij, ten onrechte zoals we hebben gezien, Hunt tot zijn literaire geestverwant. Dat gaf ons de gelegenheid de eigen opvatting van Kloos over de poëzie scherper in het vizier te krijgen. Het misverstaan van Wordsworth op het punt van de verbeelding biedt dezelfde mogelijkheid. De opmerking van Kloos dat de Engelse dichter was begonnen met alle verbeelding te veroordelen, vormt het slot van een gedachtengang, die tot uitgangspunt heeft, dat poëzie, in algemene zin, verbeelding is. En wel zelfverbeelding van de ziel, welke activiteit, indien van de dichter, de schepping is van een taalbeeld. Dat is, zo gaat Kloos verder, niet hetzelfde als een eenvoudige uiteenzetting in de taal van de dagelijkse omgang, want het strikt individuele kan niet door middel van het algemene worden verbeeld. Wie dus, zoals Wordsworth, van mening is dat gedichten geschreven moeten worden in 'the real language of men', moet wel de verbeelding, zoals Kloos haar opvat, verloochenen. Voor Kloos is dat dan ook de teneur van de verwerping van de dichterlijke taal, haar beeldspraak inbegrepen, die hij in het voorwoord van de tweede uitgave der *Lyrical Ballads* heeft aangetroffen.

1 Op. cit. p. 23.

Hoe moet naar de mening van Kloos het individuele dan wel tot taal(beeld) worden? In zijn verweer tegen Wordsworth gebruikt hij enkele formuleringen die een antwoord op deze vraag mogelijk maken. Zo moet het zinseinde ‘omdat alle woorden der taal teekenen der soort - nimmer voor de eigenaardigheden van het individu zijn’ (33/34; 54) een ogenblik onze aandacht hebben. De poëzie waarover Kloos denkt en schrijft, kan niet worden gemaakt met woorden die ten behoeve van het sociale verkeer een algemene begripswaarde hebben. Haar woorden zijn slechts schijnbaar dezelfde als die van de dagelijkse omgang, maar door hun bijzondere ritmische en muzikale schikking en hun emotionele en beeldende waarden hebben zij een geheel andere kwaliteit. Kloos duidt dit nader aan door in het eerste geval te spreken over woorden als ‘teekenen der soort’ en in het andere over woorden als tekenen ‘voor de eigenaardigheden van het individu’. De prepositie ‘voor’ wijst erop, dat het nu niet meer gaat om de betekende functie van woorden als de symbolen die ze nu eenmaal altijd zijn, maar om woorden als specifieke symbolen, en daarmee om een bijzonder taalgebruik, nl. de taal van de dichter, die het symbool is van de dichterlijke individualiteit.

Via Wordsworth's ‘real language of men’ raakt Kloos hier aan een probleem dat reeds Schiller bezig hield. In zijn *A History of Criticism* (1, 253) wijst Wellek op deze preoccupatie van de Duitse dichter. ‘Schiller understood that language by its nature is made up of universals, and that thus the medium of poetry, language, is in constant contradiction to its aim, which must always be sensuous, concrete, and intuitive’. Wellek geeft vervolgens een citaat uit Schiller waarin wordt gezegd, dat de dichter de taal als begrip moet omsmeden tot de taal der beeldende voorstelling. Het hoeft hier geen nader betoog dat Kloos de beeldende voorstelling van de stemming op het oog heeft.

Kloos spreekt in deze passage over de taal van de verbeelding tegenover de taal van de uiteenzettende, verklarende mededeling, dat zwarte schaap van de verdedigers der nieuwe poëzie. Hoe die eerstgenoemde taal er volgens hem moet uitzien, zal onze aandacht nog bezig houden. Maar uit de zinnen die we zojuist iets nader hebben beschouwd, blijkt opnieuw dat het verbeeldingsbegrip van Kloos met dat van Hunt niet samenvalt. Voor zover wij

enkele tendenties van zijn denken over poëzie hebben waargenomen, is er eerder sprake van overeenstemming met opvattingen die kenmerkend zijn voor de periode van het internationale literaire Symbolisme.

5. Kloos en Shelley

In zijn dissertatie *Die invloed van Keats en Shelley in Nederland gedurende die negentiende eeuw*¹ heeft G. Dekker uit Shelley's *A Defence of Poetry* een aantal plaatsen bijeengebracht die hun weerklank hebben gekregen in de tekst waarmee Kloos inleidt tot de gedichten van Perk. Een aantal, groot genoeg om te overtuigen, dat de verdediger van deze Nederlandse verzen meer dan eens met instemming aan die Engelse apologie heeft gedacht onder het schrijven over poëzie ter introductie van de Mathildecyclus.

Maar ook heeft Dekker gewezen op een belangrijk verschil, dat tussen beide literairkritische teksten bestaat: de machtige ethische trek die door Shelley's betoogen heen loopt, krijgt bij Kloos geen parallel. En aan die opmerking kan worden toegevoegd: van het typisch Shelleyaanse universalisme is bij Kloos niets te vinden. Dat bleek ook reeds het geval te zijn toen in het voorafgaande het verbeeldingsbegrip van de Nederlandse dichter ter sprake kwam. Bij zijn herhaalde instemming met de poëtische theorie en praktijk van de grote Engelse romanticus reageert Kloos nooit op deze primaire ervaring, die ook in *A Defence of Poetry* doorlopend haar inspiratie heeft uitgeoefend en waaruit Shelley's visie op de poëzie en haar verhouding tot maatschappij en moraal voortvloeit. Een nadere vergelijking van beide teksten kan daarom de opvattingen van Kloos over poëzie en dichterschap wellicht enigszins verduidelijken.

Hoe verschijnt de dichter bij Shelley? De eerste indruk is dat wij te doen hebben met een Romantische uitgave van zijn Renaissance-voorvader. Het geestelijke, ethische en maatschappelijke leven beïnvloedt hij door hoge inspiraties en bijzondere divinatorische vermogens. Hij is de vates, de wijsgeer, de wetgever. De bekende, en ook tijdens de Romantiek geliefde gedachte 'Est Deus in nobis' en de daaruit voortvloeiende furor poeticus zijn hier het

1 Groningen-Den Haag, 1926.

beginsel en de werkzaamheid van de scheppende verbeelding, die kennis is van de verborgen wetten des levens. De dichter is veel meer dan de schrijver van verzen. Parallel aan het onderscheid van poëzie in algemene zin en poëzie in de betekenis van proza en verzen, loopt bij Shelley het onderscheid van de dichter in algemene zin en de maker van literatuur. De relatie tussen beide begrippen ligt ook bij dit tweede onderscheid in de werking van eenzelfde beginsel.

De dichter als vormgever in taal staat bij Shelley in een wijde context van dichterschap, waarvan de eenheid ligt in de ervaring van leven en wereld als een kosmische harmonie. Sommige mensen, aldus Shelley, hebben op een bijzondere wijze aan de universitas deel. De natuurlijke menselijke behoefte uitdrukking te geven aan impressies en aandoeningen door ze te verbeelden, is in hen zo krachtig werkzaam, dat in haar activiteit iets van de heelalharmonie zichtbaar en hoorbaar wordt. Want de verbeelding is voor Shelley het vermogen de verborgen betrekkingen tussen de dingen te openbaren (de woorden van de dichter ‘unveil the permanent analogy of things by images which participate in the life of truth.’)¹ De verbeeldingen van deze mensen zijn de maatschappijvormen, de wetten, de kunsten, de cultus, de zeden en gewoonten, kortom, de cultuurvormen. Die mensen zelf noemt Shelley dichters, makers, scheppers, in de klassieke betekenis van de term dichter

Onder hen bevinden zich de dichters in de beperkte zin van het woord. Zij hebben als bijzondere verschijningsvorm van de dichter in algemene zin blijkbaar het recht bij uitstek de soortnaam te dragen, omdat in hun scheppingen de relaties tussen object- en middel van de verbeelding en tussen dat middel en het scheppend vermogen zelf zo nauw zijn dat de meest volmaakte uitdrukking van de fantasie in dichterlijke taal, aldus Shelley, wordt bereikt. Want die taal is essentieel metaforisch (‘their language is vitally metaphorical’)² en met het een door het ander voor te stellen worden de betrekkingen tussen de delen der universele harmonie onmiddellijk beleefd (‘it marks the before unapprehended re-

1 Op. cit. p. 127.

2 Op. cit. p. 123.

lations of things')¹; en de verbeelding is het best scheppend werkzaam in taal, want het woord is haar eigen kind ('For language is arbitrarily produced by the imagination')².

Welke functie heeft de dichter als verbeelders in taal bij Shelley? Hij maakt de opperste, waarachtigste momenten van leven, die nauwelijks duur bezitten, vast en onsterfelijk. Shelley beschrijft ze als ogenblikken van onuitsprekelijke verrukking om plotseling door ons heen flitsende ingevingen van zulke gedachten en gevoelens alsof een goddelijke natuur, de Platonische zuivere etherwereld in de onze binnendringt. De dichter kan dat onuitsprekelijke uitspreken. Zijn verbeelding legt die momenten voor altijd vast, want 'Poets are not only subject to these experiences as spirits of the most refined organisation, but they can colour all that they combine with the evanescent hues of this ethereal world'.³ In deze idealistische opvatting van de dichter maakt hij de waarheid zichtbaar, de bekende wereld nieuw en wonderbaarlijk en houdt hij nolens volens in de mensen het bewustzijn levend omtrent de ware wet van het leven. Het slot van Shelley's hooggestemde stuk is daarom een peroratie op de dichters. 'Poets are the hierophants of an unapprehended inspiration; the mirrors of the gigantic shadows which futurity casts upon the present; the words which express what they understand not; the trumpets which sing to battle and feel not what they inspire; the influence which is moved not, but moves. Poets are the unacknowledged legislators of the world'.⁴

Passages als hierboven uit Shelley's *A Defence of Poetry* geciteerd, kunnen verklaren waarom naam en werk van deze Engelse Romanticus herleven in de jaren van het literaire Symbolisme. Vele dichters willen dan het gedicht tot symbool maken van de verborgen zin der dingen, 'la vérité vraie' en 'de idee' suggereren met alle middelen die zij toen in vers en woord aanwezig zagen. Deze kijk op poëzie en dichterschap kenmerkt het Symbolisme in hoge mate. In de literairkritische beschouwingen uit die jaren komt men ze herhaaldelijk tegen.

1 Op. cit. p. 123.

2 Op. cit. p. 125.

3 Op. cit. p. 154.

4 Op. cit. p. 159.

Shelley en deze Symbolisten zijn idealisten die menen in de poëzie het middel te hebben gevonden om het waarheidsgehalte der verschijnselen te beleven en doen beleven. Ook voor Kloos is de verbeelding het vermogen het vervluchtigende, onzichtbare, vast te maken, zichtbaar en onsterfelijk (34; 55). Maar hij ervaart die goddelijke natuur, die reine bovenwereld van Plato-Shelley, die verborgen zin der dingen waarover Mockel en andere Symbolisten peinzen, niet als iets boven of achter de werkelijkheid van het aardse bestaan, maar in zijn ziel. Zijn dichter kleurt de wereld niet met 'the evanescent hues of this ethereal world', maar hij laat over haar, om in zijn taal te spreken, de schoonheid van zijn ziel schijnen. Deze omslag van buiten naar binnen, dit esthetisch piëtisme, voert Kloos van Shelley af. Zijn peroratie over de dichter, gelegd naast de slotwoorden van *A Defence of Poetry*, levert daarvan het overtuigend bewijs: '...de dichter, die geen drukking boven, noch om zich duldt, die de dingen dezer wereld langs zich voorbij ziet gaan met bewonderenden blik, en over allen den schijn zijner eigene schoonheid doende spelen, geen zucht van begeerte laat, als zij wijken - zoo wonderbaar en zoet als het leven dunkt hem de dood - maar die zichzelf godheid en geliefde tevens is, waar hij stormt en juicht, en weent en mijmert, eenzaam met zijn ziel onder de blauwe oneindigheid' (41; 60).

V. De nieuwe en de oude poëzie

1. Kloos, Pierson, Huet

Het pleidooi voor een nieuwe poëzie, dat in programmatische geschriften wordt gevoerd, bevat gewoonlijk onder meer een directe of indirecte aanval op de contemporaine literatuur, in het bijzonder op haar verschijningsvormen in het eigen land. Dit feit is in het begin van deze studie reeds ter sprake gekomen.

Het stuk van Kloos ter inleiding van Perks gedichten maakt hierop geen uitzondering. Zijn aanval op de Nederlandse literaire toestand omstreeks 1880 doordringt zelfs het gehele eerste deel zo krachtig, dat het ritmisch verloop van de tekst de invloed van dit offensief ondervindt. Het gedeelte dat over de literaire kritiek handelt, sluit af met een expliciete verwijzing naar Nederland (33; 54). Hetgeen volgt over poëzie als verbeelding loopt uit op een algemene voorstelling van verval; want de beschrijving van de cyclische literatuurbeweging blijft daar steken, d.w.z. op het punt waar de historische ontwikkeling zich, naar de opvatting van Kloos, in Nederland bevindt (35; 56). Het middelste van de drie delen waaruit Kloos, blijkens de typografie, Inleiding I laat bestaan, bevat een groot aantal uitvallen tegen de Nederlandse poëzie van die tijd, wat een levendig ritmisch verloop van de gedachteninhouden ten gevolge heeft. 'Vorm en inhoud bij poëzie zijn één, etc.' zet hoog in, maar daalt snel en diep in een karakteristiek van letterkundig leven, in het bijzonder op Nederland van toepassing; aan het slot is er een lichte stijging door een terugkeer naar een gedachte uit het begin. De volgende alinea zet eveneens hoog in ('Een gave van weinigen voor weinigen, etc.') maar daalt daarna naar de laagte van eenzelfde typering zonder die troosteloze vlakte te verlaten. De gedachte blijft daar aanvankelijk in de aansluitende alinea, die haar echter tegen het einde toestaat zich opwaarts te bewegen naar een voor de Nederlandse poëzie nieuw verschiet. De laatste twee alinea's stijgen en dalen met de antithesen van hun explicerende en historiserende gedeelten, waaronder respectievelijk de Nederlandse lezer en de Nederlandse oudere generatie zijn begrepen.

Kloos valt de Nederlandse contemporaine dichters aan om hun beperking van de dichtkunst tot 'poësie du foyer', en om de wijze waarop zij dit genre beoefenen. Met deze afwijzende kritiek stond hij toen in Nederland niet alleen; met name Busken Huet en Pierson waren hem daarin voorgegaan. En Kloos was met hun kritiek bekend. Pierson had haar o.a. geuit in het tweede gedeelte van zijn artikel over Swinburne, dat door de mei-afl levering 1879 van *De Gids* was gebracht. Een jaar later publiceerde Huet het tiende deel van *Litterarische Fantasiën en Kritieken*, waarin de voordracht was opgenomen, die hij in 1878 had gehouden over *Drie Voorwaarden van Kunstgenot*. In het voorafgaande is gebleken, dat Kloos tijdens het schrijven van zijn Inleiding deze tekst in de gedachte heeft gehad. Hoewel de kritiek op de huiselijke poëzie bij Pierson, Huet en Kloos in verscheidene opzichten - en soms bijna woordelijk - overeenstemming laat zien, zijn hun respectieve uitgangspunten verschillend, hetgeen uit de context van hun desbetreffende betogen blijkt. Leggen we de overeenkomstige passages naast elkaar dan kan opnieuw iets blijken van de beginselen en perspectieven waaruit Kloos zijn 'programma' schrijft.

In hoofdstuk II van zijn genoemde artikel stelt Pierson tegenover elkaar de poëzie die uit innerlijke noodzaak ontstaat en 'Poësie die keuvelt, poësie die triviale woorden bezigt, poësie die aan het gewone in de werkelijkheid herinnert'. Het eerste geval doet zich voor als de dichter 'in die gemoedsspanning verkeert, die hem aan uitgelezen taal behoefte doet gevoelen'. Pierson legt nader uit daarmee op een taal te doelen, die hij 'met een uitdrukking aan een ander gebied der kunst ontleend, gestileerd zou willen noemen' en waarover hij even later spreekt als 'de onvermijdelijke uitdrukking van sommige gewaarwordingen.'¹ In het tweede geval hebben we, aldus Pierson, te maken met 'verzenmakerij'; een gevaar, waaraan hij het Nederlandse volk in het bijzonder bloot ziet staan. 'Maar ons volk, niet rijk in poësie, zou zich kunnen verlopen in de verzenmakerij, welke in het geheel niet onschuldige liefhebberij zich zoo gemakkelijk staande houdt, waar men de poësie in huiselijke gedichten laat ondergaan.'² Hij weidt hierover nog wat uit, o.a. door te zeggen dat zijn bezwaar

1 Zie voor deze citaten *De Gids*, 1879, II, p. 204.

2 Op. cit. pp. 205-206.

ten aanzien van een dergelijke poëzie niet zozeer haar onderwerpen betreft dan wel dat de dichter niet kan leven door zich tot dit genre te bepalen. Het is, jammer genoeg, voegt hij daaraan toe, een genre dat in Nederland ‘zoo goed als uitsluitend beoefend moet worden, wil de dichter zich in groote populariteit verheugen.’¹

De tegenstelling tussen beide soorten poëzie figureert binnen het raam van Piersons idealistische esthetica. Voor hem moet de poëzie doen waartoe het religieuze gevoel en het filosofische denken krachtens hun aard niet in staat zijn, nl. de idee van eenheid en synthese, van het algemene dat boven het persoonlijke uitgaat, doen beseffen. Als zodanig is zij voor Pierson de tolk van het heilige. Dit is de reden waarom hij gereserveerd staat tegenover een poëzie die ‘aan het gewone in de werkelijkheid herinnert’ en ‘triviale woorden bezigt’. Dergelijke formuleringen moet hij wel gebruiken nu hij de poëzie ten opzichte van religie en wijsbegeerte zo'n bijzondere positie toekent.

Pierson gelooft in deze verheven, heilige taak van de poëzie, uit naam waarvan hij de voorliefde voor de huiselijke gedichten een bedenkelijk verschijnsel vindt. Busken Huet zou erin willen geloven. Hij heeft dus een andere reden om de poëzie du foyer laag aante slaan. Poëzie is voor hem nog een van de weinige dingen die het leven de moeite waard maken nu metafysica en godsdienst hun glans voor hem hebben verloren. Daarom stelt hij zijn poëziekritische norm hoog en geeft hij duidelijk te kennen dat de huiselijke dichtkunst de kwaliteit mist die hem het leven nog wat dragelijk kan doen voorkomen. Beiden, Pierson en Huet, tonen zich dus om verschillende redenen terughoudend tegenover het genre. De eerste kan het geen gewaardeerde plaats geven in zijn klassiek-idealistische esthetica van negentiende-eeuwse snit; de ander kan het er gewoon niet bij uithouden, echter niet omdat hij bezielde zou zijn door een idee of visie met betrekking tot de poëzie, die zijn persoon te boven zou gaan.

Kloos spreekt onomwonden en onvoorwaardelijk een veroordeling uit over deze soort van gedichten, omdat zij een hoon zijn van de nieuwe poëzie. Hij rekent ermee af. Het motief van zijn

1 Op. cit. p. 206.

kritiek is dus de mogelijkheid van een andere poëzie. In dit opzicht staat hij dichterbij Pierson dan bij Huet. Zijn Inleiding vertoont echter invloed van de laatste. Pierson mag een principiële kritiek geïmplementeerd hebben, Huet had het klaargespeeld met fluwelen tong de scherpste verwijten te maken aan het adres van de voorzanger der huispoëten. In zijn requisitoir tegen de Nederlandse poëzie van zijn tijd gebruikt Kloos in 1882 soms termen en formuleringen, die hun herkomst uit Huets kritiek niet loochenen. En wel in het bijzonder uit de reeds genoemde voordracht van 1878 en daarvan het gedeelte waarin de schrijver zijn tweede voorwaarde van kunstgenot formuleert en van toelichtingen voorziet.

Huet toont zich hier een meester in het poeslief leveren van venijnige kritiek. Hij hanteert daarvoor een speciale techniek, gekenmerkt door de toepassing van een aantal geraffineerde procédés. Wat hij verzwijgt is soms veelzeggender dan wat hij vermeldt. Een doelstelling die de Nederlandse poëzie alle eer schijnt aan te doen, levert als resultaat de erkenning op dat diezelfde poëzie onbenullig is. Bijzonder knap is zijn gebruik van prijzende comparatieven die waardeloos blijken te zijn bij gebrek aan een maatstaf. Hetzelfde geldt voor de manier waarop hij niveauverschillen introduceert. Wat goedkeurend klinkt, wordt na een aantal passages door een opmerking, die er schijnbaar geen verband mee houdt, te niet gedaan. Soms frustreert een paradox een waarderende opmerking totaal. Door de toepassing van dergelijke trucs kan een kritiek die naast aanmerkingen toch veel goedkeuring schijnt te bevatten, in feite een scherpe veroordeling van haar object zijn.

De formulering van de tweede voorwaarde van kunstgenot is reeds verdacht eigenaardig. Die voorwaarde valt eigenlijk in twee delen uiteen. Huet zegt dat men, om het schone te kunnen genieten, zijn horizon steeds moet verruimen. Dat is zonder meer duidelijk. Maar ook, en allereerst, moeten wij 'niets schoons versmaden, doch hoge eischen stellen.'¹ Het tweede gedeelte van deze laatste omschrijving der voorwaarde zou voldoende hebben moeten zijn. Maar het is of Huet veronderstelt, dat de lezer een zo hoge plaatsing van de norm vreest, dat de kritiek zou veroordelen

1 *Litterarische Fantasiën en Kritieken*, X, p. 143.

hetgeen toch ook 'schoon' genoemd kon worden. Als hij echter een goed lezer is, zal hij tot schande van de Nederlandse poëzie in het vervolg van Huets beschouwing bemerken, dat er feitelijk weinig of niets wordt geëist en er desondanks niets schoons is te vinden.

Het verdachte van de formulering der tweede voorwaarde van kunstgenot gaat vergezeld van een inleidende mededeling die te denken geeft. Ter illustratie van de eerste voorwaarde heeft hij, zegt Huet, een buitenlands voorbeeld gekozen: Keats. Die eerste voorwaarde houdt in dat men de persoon van de dichter en zijn werk moet kunnen scheiden, omdat kennis omtrent de eerste een beletsel kan vormen voor de waardering van het laatste als duurzame en verheven schoonheid. Achteraf merkt Huet nu op, dat hij even gemakkelijk een Nederlandse dichter tot veelzeggend voorbeeld had kunnen uitkiezen, b.v. Bilderdijk. De lezer kan denken: maar hij heeft het toch maar niet gedaan. Vreesde Huet soms dat dezelfde procedure geen waardering zou opleveren van de blijvende en verheven schoonheid van Bilderdijks poëzie? Hoe dit zij - en Huet houdt zijn lezer voortdurend in onzekerheid of hij prijst dan wel verwerpt - ter toelichting van de tweede voorwaarde zal het werk van een Nederlandse dichter dienst gaan doen, aldus de schrijver. Maar bij deze gelegenheid laat hij na op te merken, dat hij even gemakkelijk een buitenlands voorbeeld had kunnen nemen. Een opmerking, waarvan de overbodigheid deze keer de afwezigheid niet rechtvaardigt, want Bilderdijk had om dezelfde reden onvermeld kunnen blijven. Als dan na afloop blijkt dat zijn Nederlandse voorbeeld aan geen van beide delen der tweede voorwaarde voldoet, staat de Nederlandse dichter te kijk en gaat de buitenlander met de literaire prijs strijken.

Die Nederlander is Nicolaas Beets, de uitnemendste van het drietal coryfeeën der Nederlandse poëzie en als zodanig onovertroffen dichter der huiselijke poëzie, aldus Huet. Aan de schoonheid die hij te genieten geeft, zal de criticus vervolgens hoge eisen gaan stellen. De loftuitingen laten niet op zich wachten. De verzamelde werken (1876) getuigen van wijsheid, goedheid, gezond verstand, vernuft,¹ even later ook van godsdienstig gevoel. Over schoonheid rept Huet niet. Toch zegt hij dat de muzen Beets heb-

1 Op. cit. p. 144.

ben gezegend, hetgeen dan moet blijken - met behulp van Starings bekende *Oogstlied* (eerste strofe) - uit de grote hoeveelheid gebundelde gedichten.¹ Met enige nadruk stelt de criticus vast dat de uitgave van 1876 veel nieuw werk brengt, dat zich echter pal daarop in niets van het vroegere blijkt te onderscheiden.² De zesde bundel Mengelpoëzie opent geen vergezichten die niet reeds in de eerste te vinden waren.³ Maar Huet zal een aantal bladzijden verder duidelijk maken dat de blik van Beets op het wereldgebeuren niet met de term vergezicht aangeduid kan worden. Van een gedicht wordt gezegd dat 'elk man, die wèl geleefd heeft' er zich zelf in kan terugvinden, maar dat 'wèl' leven blijkt tenslotte niet veel bijzonders te zijn. Want in de verdere beschouwing wordt de schrijver op grond van dat zelfde gedicht getypeerd als iemand die geen hogere aspiratie heeft dan te Haarlem geboren te worden, in Utrecht begraven.⁴

En dan begint Huet zijn spelletje van even - als, van meer en minder, van hoog en laag, zonder de lezer ook maar één punt in de poëtische ruimte tot houvast te geven, om te bepalen waar hij zich eigenlijk bevindt. Beets handhaaft zich nu al vijftientig jaren 'op de oude hoogte'.⁵ Er wordt niet bij gezegd hoé hoog. In een gedicht van 1873 wordt het godsdienstig gevoel 'onder even dichterlijke woorden gebracht, als in één der vorige bundels, welken ook'.⁶ Hoé dichterlijk verzwijgt Huet. Iets wordt niet schoner en krachtiger uitgedrukt dan...⁷ Hoe schoon en krachtig blijft de lezer van de kritiek onthouden. Huet citeert en zegt vervolgens dat de dichter ons omhoog voert. Op een gegeven moment kunnen we eenvoudig niet hoger, we moeten dalen. 'Spoedig echter klimmen wij weder.'⁸ Maar hoe hoog waren we, hoever gaan we omlaag? Welbeschouwd is het een imaginair spelletje, gespeeld op vlakke grond. Tenslotte blijkt dat nergens hoge eisen worden gesteld. Het beste wat van Beets' gedichten kan worden gezegd, is

1 Op. cit. p. 144.

2 Op. cit. p. 145.

3 Op. cit. p. 145.

4 Op. cit. p. p. 151 en p. 163.

5 Op. cit. p. 145.

6 Op. cit. p. 145.

7 Op. cit. p. 146.

8 Op. cit. pp. 152-153.

dat zij zich ‘tegenover het proza, zegevierend handhaven.’¹ Hun gemakkelijkerheid is een prijsje waard, maar wel heeft de lezer ‘vergoedingen’² nodig voor het ongerief van godsdienstige voorstellingen, die hij niet kan delen. Op deze manier wordt hij naar Huets conclusie geleid: de Nederlandse poëzie heeft internationaal niets te betekenen omdat in ons land de huiskamer de tempel van de muze is; treedt zij uit dat heiligdom naar buiten, dan zet zij grote ogen op.³

De slotsom waartoe Huet in 1878 komt als hij de Nederlandse poëzie van zijn tijd beoordeelt, is in 1882 het punt van uitgang voor Kloos' veroordeling van het niveau waarop toen in ons land gedichten werden geschreven. De inleider van Perk kan zich, evenmin als Huet, veroorloven zo vrijuit te schrijven als hij zou willen. Het doel van zijn Inleiding is tweeledig: begrip wekken voor de Mathildecyclus, en een aanval doen op de gevestigde Nederlandse dichters. De tijd is nog niet gekomen, dat dit offensief van eigen kring uit gelanceerd kan worden. Bovendien stond hij bij deze gelegenheid niet vrij tegenover de ouderen. Kloos wekt daarom de schijn, dat hij van leer trekt tegen de ‘oningewijden’, d.w.z. degenen, die denken dichter te zijn omdat ze de taalcliché's vlot kunnen hanteren (36; 56). Maar hij kan tegenover hen geen ‘ingewijden’ stellen anders dan de dichters naar het model van Shelley en Hunt, door hemzelf geïnterpreteerd en in Nederland onder de toonaangevende generatie niet te vinden. Hij blijft binnen de normen van het kritische fatsoen door geen namen te noemen, ook niet de naam van ons land, en zeer in het algemeen te spreken. De houding van Huet als criticus van de contemporaine Nederlandse poëzie is innerlijk dubbelzinnig. Hij spreekt een veroordeling uit door een masker heen waarvan de trekken goedkeuring uitdrukken. Maar zijn geest is bij het onderwerp en de uitvoering van deze figuur meer betrokken geweest dan dat er sprake zou zijn van enkel tactiek. Huet zit aan de gedichten die hij, zo opgemaakt, verwerpt toch nog met vele vezelen vast. Hij heeft het over werk van zijn leeftijdgenoten en hij wordt bij zijn kritiek niet gericht door een nieuw perspectief. Kloos vertoont al-

1 Op. cit. p. 156.

2 Op. cit. p. 157.

3 Op. cit. p. 163.

leen uiterlijke dubbelzinnigheid; zijn schijnmanoeuvre representeert niet tegelijkertijd een onzekere relatie tot het object van zijn kritiek, en hij kan dus harder toeslaan. Wat hij dan ook doet, en met kennelijke sympathie voor zijn gehandicapte oudere tijdgenoot, wiens kritiek hem daarom van tijd tot tijd door het hoofd speelt, zoals uit overeenkomstige formuleringen kan blijken.

De dichters die Kloos, zonder ze bij name te noemen, op de korrel neemt, spreken, zegt hij, 'hunne godsdienstige, zedelijke en maatschappelijke belijdenissen' uit met zelfvertrouwen, nauwkeurigheid en kalmte (37; 57). Huet had Beets geïntroduceerd als een dichter die bij de getuigenis van zijn vroomheid een groot 'zelfvertrouwen' aan de dag legt en die in het algemeen de 'nauwkeurigheid' bijzonder in acht neemt.¹ De dichters die het mikpunt zijn van Kloos' spot, schrijven 'steeds zóo, dat ieder gemakkelijk inziet, waar de zanger heen wil, en meê kan drijven op den klank, zonder op den soms wat zonderlingen zin der woorden te letten' (37; 57). Huet had over de gedichten van Beets het volgende gezegd: 'In een klein getal zangerige woorden doen zij ons, zonder inspanning, een geheelen kring gedachten en aandoeningen doorloopen.'² Over de 'zin der woorden' sprak Huet blijkbaar liever niet, want na zijn geciteerde opmerking bepaalde hij zich onmiddellijk in vage termen tot de vorm van de gedichten. Kloos merkt sarcastisch op: 'Men doet wel, zich te wachten voor verheffing, als men vooruit weet, dat men vallen zal' (38; 57). De schijnbewegingen van klimmen en dalen, die Huet dichter, criticus en lezer liet maken, zijn hier reeds opgemerkt. Kloos laat de 'nijvere burger' bij zijn thuiskomst na volbrachte dagtaak belangstellend 'naar den vaderlandschen zanger' grijpen (38; 57-58). De verzamelde werken (1876) van Beets had Huet aangeduid als 'de drie welbekende en spoedig huisvrienden geworden boekdeelen.'³ Aan het eind van zijn tirade over de dichters van zijn tijd verzucht Kloos 'en het overal kleine getal van hen, die voor fijner en machtiger indrukken vatbaar, een krachtiger geestesvoedsel behoeven, kan zich elders in ruime mate voorzien' (38; 58). Huet had geconcludeerd: 'Een Nederlander der 19e eeuw vindt in onze

1 Op. cit. p. 146 en p. 145.

2 Op. cit. p. 156.

3 Op. cit. p. 144.

letteren geen voldoende voedsel voor zinnen geest. Niets natuurlijker, dan dat hij elders bevrediging zoekt.’¹ Maar bij Huet ontbreekt de gevolgtrekking van Kloos, nl. de betekenis die deze situatie heeft voor de mogelijkheid van een nieuwe poëzie.

2. Het nieuwe: interpretatie en accentverschuiving

Wanneer Kloos voor deze keer genoeg de spot heeft gedreven met de contemporaine Nederlandse literatuur verlaten zijn gedachten de grote gemeente van dichters en lezers voor wie de postromantische poëzie der dagelijkse werkelijkheid het begin en einde is van de dichtkunst. Zij wenden zich tot wat hij elders de kleine gemeente noemt, de kring der ‘ingewijden’, omdat poëzie nu eenmaal ‘Eene gave van weinigen voor weinigen’ is (36; 56). Er wordt daarbij allereerst een onderscheid tussen de lezers aangebracht. Tegenover de burgers die in godsdienstige en huiselijke gedichten wijding zoeken van hun dagelijkse leven, komen de enkelingen te staan die van de poëzie meer verlangen dan zalving van hun gewone bezigheden. De eerstgenoemden kunnen, aldus Kloos, in eigen land geheel aan hun trekken komen, de anderen moeten het buiten dat huiselijke genre, en dus buiten hun land zoeken. Parallel aan dit onderscheid tussen de lezers gemaakt, gaan de dichters in twee groepen uiteen. Tegenover de makers van de poësie du foyer - zij zijn beperkt van ziel en in de geheimen van de poëzie niet ingewijd - stelt Kloos de dichters die, daartoe geïnspireerd door buitenlandse literatuur, de volheid en rijkdom van hun innerlijke leven ritmisch en beeldend tot uitdrukking willen brengen (38; 58).

Tussen beide soorten van dichters legt Kloos een temporeel verband: de laatstgenoemde verschijnt na de eerste. Deze voorstelling roept de gedachte op aan een ontwikkeling. Kloos voegt daaraan een tweede gedachte toe: de later gekomen dichter, die evenals zijn bondgenoot de enkele lezer, in de buitenlandse literatuur kwantitatief en kwalitatief meer van zijn gading vindt dan in eigen land, ervaart daarin niet alleen het ontbrekende maar ook, en vooral, het nieuwe (38; 58).

Deze woorden ‘het nieuwe’ zijn van gewicht voor het begrip

1 Op. cit. p. 163.

van de relatie tussen het ontstaan van de nieuwe poëzie omstreeks 1880 in Nederland en de inspiratie die de jonge Nederlandse dichters putten uit de verzen van de Engelse Romantici, in het bijzonder uit het werk van Keats en Shelley. Iets van dit verband wordt reeds duidelijk, als we bedenken dat de oudere tijdgenoten van Kloos, met hoeveel waardering zij over diezelfde buitenlanders mogen schrijven, nooit de gedachte naar voren brengen dat deze poëzie een inspirerend voorbeeld zou kunnen zijn. Een criticus als Huet spreekt waardierend over Keats en vindt zijn gedichten uitstekend boven de Nederlandse poëtische productie in zijn eigen tijd. Maar er is bij hem geen spoor te vinden van de gedachte dat jonge dichters in Nederland, door van zulk werk kennis te nemen, de Nederlandse poëzie misschien uit de middelmatigheid zouden kunnen halen, waarin hij ze ziet zitten, terwijl hij malicieus tegen haar glimlacht. Ook een criticus kan het ontstaan van scheppend contact bevorderen door nieuwe mogelijkheden te zien die hij zelf niet scheppend kan verwerklijken. Hetzelfde geldt voor Potgieter, Van Vloten, Quack en Pierson, die gunstig over de grote Engelse Romantische dichters hebben geschreven. ‘Het nieuwe’ dat in de dichters uit het verleden wordt gevonden is reeds aanwezig in wie het er tot zijn verrassing ontdekt.

Wat is dus ‘het nieuwe’ dat Kloos in de verzen van Keats en Shelley aantreft? Het heeft, schrijft hij, naar inhoud betrekking op de ziel van de dichter, naar vorm op de taal, in het bijzonder het ritme en het beeld (38; 58). Hun poëzie, zegt hij, heeft hem geleerd hoe hij zijn stemmingen ritmisch en in een stroom van beelden kan uitdrukken. Het nieuwe is dus dat poëzie taalbeeld is van de ziel. Inderdaad ‘nieuw’ want de accentverschuiving die hier plaats vindt, levert, zoals gewoonlijk, een geheel nieuwe literatuur op. De Romantische dichter kent de verbeelding als het vermogen de waarheid te beleven van de werkelijkheid. Haar functie gaat ver uit boven de individualiteit. De dichter scheidt niet het beeld van de waarheid van zijn persoon maar van de wereld. De verbeelding als het middel om tot kennis te komen en de poëzie als uitdrukking van kennis, hebben voor hem zijn individualiteit niet tot object. De mythologische gedichten van Keats en Shelley, waarvoor de tachtigers zoveel bewondering hebben, zijn symbolen van universele waarheid, bij Keats uit de natuurbeleving, bij Shelley meer

uit de idee. Zulke gedichten, door tachtigers geschreven, zijn ritmische beeldenstromen van hun stemmingen.

Als Kloos schrijft over het nieuwe dat de buitenlandse literatuur hem heeft geleerd, introduceert hij een aspect van de nieuwe poëzie van zijn tijd. De internationaal opkomende belangstelling voor het werk van Keats en Shelley gaat bij hem en anderen gepaard met een hergroepering van de rangorde der dichters uit het verleden, waarbij die Engelse dichters een hoge plaats toegewezen krijgen. Kloos (en niet alleen hij) ziet zijn poëziebegrip in hun werk verhelderd. Hun verzen zijn daarom voor hem een mogelijkheid zich als dichter te verwerkelijken. Zo krijgt in dit individuele geval de relatie tussen Symbolisme en Romantiek gestalte. Dit zal nog duidelijker gebeuren wanneer we de gedachten van Kloos over de poëtische vorm nader beschouwen.

3. Dichter - gedicht - lezer

Deze gedachten liggen door de Inleiding verspreid onder woorden gebracht. Hun organisch verband schuilt in een vooronderstelling omtrent de relatie dichter - gedicht - lezer, welke nergens wordt omschreven, maar wel op verscheidene plaatsen aangeduid; een manier van doen, tussen haakjes, die symbolisch mag heten voor de poëzie waarom het gaat. Het eerste wat men van die relatie kan zeggen is, dat zij een esoterisch karakter draagt. De dichter is, goed Romantisch, volgens Kloos een ingewijde, een uitverkorene, een begenadigde, een reeds op aarde zalig verklaarde, een god. In het gedicht openbaart hij zich aan de enkelen, die daartoe zijn bestemd. Die bestemming berust o.m. in de gedeelde ervaring van de zielsverheffingen, welke met de scheppingsdrift gaan gepaard (36; 56). Binnen de gesloten kring van de dichter en zijn select publiek communiceren de zielen in het gedicht. De grote dichters heten bij Kloos de fijnste, diepste zielen der mensheid (31; 52); de dichter noemt hij ook de koning der zielen (35; 55), en 'het onvatbare, dat in de ziel des lezers sluimert' (32; 53) maakt deel uit van de waarde van het gedicht. De participatie van de lezer in het gedicht berust op enkele voorwaarden: een bijzondere zielsgesteldheid van de lezer, zijn co-creativiteit en, van de kant van de dichter, een bijzondere hantering van de poëtische middelen.

Deze vooronderstelling omtrent de verhouding dichter, poëzie en lezer vertoont een isolerende tendentie die in sommige Romantische dichters reeds merkbaar werd en door de gehele negentiende eeuw heen sterker wordt. Voor Baudelaire is de kunst een aangelegenheid van aristocraten onder elkaar, het paradijs bestaat nu eenmaal bij de gratie van de zeldzaamheid der uitverkorenen. ‘Mais à bien regarder la chose, pour les gens qui, comme moi, veulent que les affaires d'art se traitent entre aristocrates et qui croient que c'est la rareté des élus qui fait le paradis, tout est ainsi pour le mieux.’ Aldus deze dichter in 1859 naar aanleiding van de domheid, die het publiek vertoont tegenover het werk van de schilder Delacroix.¹ De dichter schrijft voor de weinigen die ook creatief zijn (Kloos). Hij richt zich, aldus Wyzewa, in 1886 schrijvende over Mallarmé, tot ‘des âmes délicates.’² In zijn *La Littérature de Tout à l'Heure* (1889) geeft Charles Morice blijk van eenzelfde zienswijze omtrent de verhouding van dichter en lezer. Paul Delseemme vat de gedachten van deze ‘théoricien du Symbolisme’ op dit punt samen in de woorden ‘La formule ésotérique est maintenant la seule qui s'offre aux poètes, relégués dans l'isolement par les Barbares.’ En: ‘Le poète ne s'adresse qu'à quelquesuns.’³ De tweede aflevering van de *Blätter für die Kunst* (Dez. 1892, p. 50) schrijft over de nieuwe poëzie: ‘Es erhellt dass diese dichtungsart nur vornehmen geistern eines genuss bereiten kann. wer anders aber als ein vornehmer geist hat sich jemals um ernsthafte kunst gekümmert und giebt es nicht genug geschriebenes für die menge?’

Voor de gedachte dat de lezer moet ‘meedichten’ is men in die tijd gevoelig geweest. Jacques Perk meent dat de dichter door niet alles te zeggen de lezer moet dwingen hem na te fantaseren en zich in zijn stemming in te denken. ‘Dan dankt hij u naderhand - meenende zijn genoegenschuldig te zijn aan de woorden die gij schreeft, terwijl hij inderdaad genoot door hetgeen gij zwéegt en aan hem te dichten overliet.’⁴ Wyzewa spreekt over

1 Baudelaire, *Oeuvres Complètes*, ed. cit. p. 1050.

2 Michaud, Op. cit. p. 779.

3 Paul Delseemme, *Un théoricien du Symbolisme*, Charles Morice, Paris, 1958, pp. 174-175.

4 In een brief van 10 augustus 1881 aan Vosmaer. Zie Jacques Perk, *Brieven en documenten*, bijeengebracht en uitgegeven door Garnt Stuiveling, Amsterdam, 1959, p. 352.

het ‘recréer’ dat de dichter van de lezer mag eisen. Hij vergelijkt in dit verband de verhouding dichter - lezer, met die van componist - pianist. Van de lezer wordt verlangd ‘ce qu'exige des jeunes pianistes le dernier de nos auteurs de polkas: la patience préalable d'une préparation, la résignation à ne point recréer d'emblée, mais bien après un légitime effort, les sereines et nobles émotions de son noble esprit.’¹ Mockel is op hetzelfde punt zonder dwang of eis; hij gaat echter iets nader dan Perk deed, in op hetgeen de dichter moet doen om de lezer in de gelegenheid te stellen mee te werken, ja het gedicht te voltooien. ‘...le Poète doit chercher moins à conclure qu'a donner à penser, de telle sorte que le lecteur, collaborant par ce qu'il devine, achève en lui-même les paroles écrites.’ In de geest van de lezer verrijst tenslotte de idee die door het gedicht wordt gesymboliseerd. ‘Ce point où surgirait toute l'idée incluse en des strophes variées est ici dans l'esprit même qui communique avec l'oeuvre.’²

Uit het bovenstaande blijkt ook iets van de ontwikkeling van het denken over poëzie en lezer bij de moderne dichters uit het laatste kwart van de negentiende eeuw. Perk ziet het contact tussen gedicht en lezer intensiever worden naarmate de dichter de verbeelding van de lezer activeert door niet al zijn gedachten mee te delen. Op die manier kan hij het de lezer mogelijk maken ‘in de stemming te komen’. De formulering van het proces van ‘meedichten’ bij Perk laat zien dat het vooral om ‘gedachten’ gaat, welke door die verbeelding worden opgewekt. Het ‘meedichten’ van de lezer is in belangrijke mate meedenken. Dit blijkt ten overvloede uit hetgeen volgt op Perks hierboven geciteerde woorden. De briefschrijver vertelt dan hoe goed W.W. van Lennep een gedicht van hem voordroeg. ‘t Bleek naderhand dat hij alle duisterheidjes, die een ander er in vond, had begrepen[,], juist gedacht had hetgeen ik onder leiding van sommige woorden had te denken willen geven en tenslotte het meeste genoeg had gesmaakt van de gedachten *die er niet stonden*, maar bij hem waren *gewekt*.’ Kloos presenteert een lezer die tot een adequate beleving kan komen

1 Michaud, Op. cit. p. 779.

2 Op. cit. p. 92.

van het gedicht als taalbeeld van de ziel, omdat ook hij momenten van inspiratie kent en gevoelig is voor de subtielste elementen van vers en woord. Tussen dichter en lezer ontstaat zodoende een ziels- of stemmingsverstandhouding op grondslag van het scheppend vermogen.

Wyzewa spreekt van ‘recréer’: de lezer herschept het gedicht, d.w.z. het herleeft in hem als eenheid van aandoening en beeld. Er bestaat in dit opzicht dus geen verschil tussen Kloos en de Franse criticus. Maar het proces van herdichten is bij beiden niet hetzelfde. In de voorstelling die Kloos daarvan geeft, is het typisch Romantische moment - ‘de verrukking der scheppingsdrift’ - voorwaarde voor de herscheppende activiteit van de fantasie van de lezer. De scheppende verbeelding is de basis van de verhouding gedicht - lezer. Haar activiteit is echter in het bijzonder gericht op het gedicht als ‘een melodie van lijnen en kleur’ (32; 53); zij is een zaak van ‘oor en oog’ met betrekking tot ‘de keuze van klank en uitdrukking’ (39; 58) door de dichter gemaakt. Met dit laatste gaan de gedachten van Kloos uit naar de nieuwe poëzie als plastisch klankbeeld. Wyzewa laat het proces van herdichten door de lezer in de eerste plaats beheersen door zijn opvatting, dat het gedicht de aandoening oproept ‘par l’agencement musical des rythmes et des syllabes.’¹ Hij is een exponent van het Symbolistische streven muziek en poëzie te doen samenvallen. De re-creativiteit van zijn lezer berust op een ontwikkeld gevoel voor de emotionele waarden van ritmen en klanken. Zij richt zich op in taal ritmisch-muzikaal geworden aandoeningen. Kloos noch Wyzewa vatten het meedichten door de lezer op als een werkzaamheid die zich vanzelf ontplooit wanneer men zich voor het gedicht openstelt. Kloos vraagt van de lezer ‘eenige inspanning’ (39; 58); Wyzewa stemt ermee in, dat de dichter - in dit geval Mallarmé - van de lezer een geduldige voorbereiding, een ‘légitime effort’ eist.²

Uit hetgeen Mockel schrijft over het meedichten door de lezer blijkt een poëzieopvatting die, evenals de gelijkstelling van poëzie met muziek, tegen het einde van de negentiende eeuw vele dichters heeft geïnspireerd. Zij houdt in, dat ‘de idee’ niet kan worden omschreven; de dichter geeft haar daarom aan de lezer te raden.

1 Michaud, Op. cit. p. 778.

2 Michaud, Op. cit. p. 779.

Het gedicht bestaat nl. uit schijnbaar losse eindjes, uit aanloopjes en suggestieve verwijzingen, die alle in de geest van de lezer samenkomen en daar de beleving van de idee mogelijk maken. Het gedicht is hier dus een samenstel van woorden, waarvan de lezer in zich zelf de verborgen zin moet voltooien.

4. Aandacht voor de vorm

Volgens de hierboven besproken opvattingen over de verhouding gedicht - lezer is de functie van het gedicht mogelijk te maken dat de beleving van een gedachte, emotie, idee door de lezer een scheppende daad is, die het gedicht vollediger verwerkelijkt. De tekst is een teken, dat de medewerking van de lezer nodig heeft om te worden geduid. De dichter zal daarom aan de vorm van zijn verzen specifieke aandacht besteden. Hij zal nl. die eigenschappen van woord en vers waarmee in het bijzonder beeldend en suggererend kan worden gewerkt, willen uitbuiten. Wanneer een gedicht de uitdrukking moet zijn van het onvatbare, wordt zijn formele karakter belangrijk. Uit de dichterlijke beschouwingen over poëzie, geschreven in de laatste decennia van de vorige eeuw, blijkt telkens opnieuw de bekommernis om de vorm. Bij alle verschil in benadering en uitwerking van de poëtische problematiek bestaat er tussen die literairkritische teksten overeenstemming op een essentieel punt, die het internationale karakter van de nieuwe poëzie aantoont: de vorm zelf drukt de betekenis uit.

Wanneer Moréas in zijn manifest het historische gedeelte achter de rug heeft en de strubbelingen met de contemporaine literaire kritiek vermeld zijn, is de baan vrij voor een beschouwing over taal en vers. Hij pleit voor een gedurfde, veelvormige taal, 'tout trop hardi et multiforme', die hij o.a. als volgt iets nader aanduidt: haar woorden moeten vrij zijn van de bezoedeling door het dagelijkse gebruik; de deugden van haar zinnen zijn de gebreken van voorheen, zoals pleonasmen, ellipsen, anakolouthen ('impollués vocables', 'les pléonasmes significatifs, les mystérieuses ellipses, l'anacoluthie en suspens'). De nieuwe dichter draagt hij op aanvallen te doen op de grenzen van de taal 'dardant le terme acut du language'. Het vers moet, volgens Moréas, voor alles ritmisch zijn, het rijm afwisselend streng plastisch en ver-

vloeiend in duistere diepte. 'Le RYTHME: l'ancienne métrique avivée; un désordre savamment ordonné; la rime illucescente et martelé comme un bouclier d'or ou d'airain, auprès de la rime aux fluidités absconses.'¹

Sommige theoretici van de nieuwe poëzie betogen dat een hernieuwde aandacht voor de aard en de historie van de taal en voor de poetica nieuwe waarden van woord en vers ontdekt, die, zich uit en naast de reeds bekende en toegepaste ontwikkelend, de poëtische praktijk vernieuwen. Voor de schrijver van *La Littérature de Tout à l'Heure* is deze mogelijkheid een gevolg van taalveroudering. De idee der decadence, zo levendig in die jaren, wekt de belangstelling voor taal en literatuur der zgn. vervalperioden: het Hellenisme, het laat Latijn. De literatuur van die tijden bezit voor menige dichter en schrijver uit het einde van de negentiende eeuw een aantrekkelijke geraffineerde gevoeligheid voor nuances van ritme en klank en voor het symbool, waardoor zij in hun ogen een uitstekende 'geleider' is van de idee, de ware werkelijkheid. Charles Morice brengt deze waardering van de literaire decadence op een voor zijn tijd karakteristieke wijze als volgt onder woorden: 'En vieillissant les langues acquièrent, avec cette phosphorescence de la matière qui se décompose, cette ductilité subtile qui permet de mieux induire l'idée dans les intelligences moins brutalement ouvertes.'² Dezelfde schrijver ziet in de traditionele technieken assonance en alliteratie geheel nieuwe mogelijkheden, natuurlijk in functie van het gedicht als symbool. Ook merkt hij op dat het woord zich als het ware van binnenuit vernieuwt door de verbinding met bepaalde andere woorden, door de overgang van letterlijke naar figuurlijke betekenis en door op verschillende manieren naar zijn oorsprong terug te keren. 'L'écrivain sait aussi qu'à l'intérieur même des mots, dans leur sens, se produit une sorte d'intime néologisme par les alliances de mots, par les passages du propre au figuré, par les retours aux origines.'³

Ook die andere theoreticus van het literaire symbolisme, Teodor de Wyzewa, ziet de nieuwe poëzie uit de traditionele poëtische technieken ontstaan. Stonden, zo zegt hij, de versvormen

1 Michaud, Op. cit. p. 725.

2 Op. cit. p. 200.

3 Ibidem.

voorheen in dienst van de begripswaarde van de woorden, thans functioneren zij in een poëzie die is ‘une musique émotionnelle de syllabes et de rythmes.’ Wyzewa spreekt zelfs van een wetmatige ontwikkeling, die met de artistieke vorm zelf is gegeven: ‘Ainsi une littérature nouvelle s'est - par les lois mêmes des formes artistiques - constituée avec les procédés de la littérature notionnelle.’¹ Albert Mockel stelt in zijn *Propos de Littérature* de absolute waarde van de vorm voor de nieuwe poëzie pregnant aan de orde waar hij opmerkt: ‘Je disais que l'oeuvre symbolique exprime la signification des formes par ces formes elles-mêmes, en les présentant sous une certaine clarté qui en laisse deviner le sens caché.’² En nauwelijks is in een van de eerste afleveringen van de *Blätter für die Kunst* een criticus aan het woord over de poëzie van Stefan George of er is sprake van een ‘genau erwogene wahl und anhäufung von konsonanten und vokalen’ waardoor de lezer een indruk krijgt ‘ohne zuthat des sinnes.’³ Zo zijn dichters en critici van de nieuwe poëzie voortdurend bezig met de theorie en kritiek van de poëtische vorm, uit naam van idee, emotie of sensatie.

De Inleiding van Kloos tot de gedichten van Perk bevat een aantal opmerkingen over de vorm van poëzie, waarvan de strekking overeenkomst vertoont met de hierboven geciteerde uitspraken. Voor deze Nederlandse dichter zijn de subtiliteiten van de woorden versvorm uitermate belangrijk, omdat alles wat in het gedicht gebeurt, geschiedt om de stemming, die zich immers niet laat uiteenzetten, kenbaar te maken. De geringste verschikking van de woorden onderling ziet hij in functie staan van dit doel. Zij zal onvermijdelijk iets wijzigen aan een beeld, aan een gedachte, en daardoor zal een bepaalde component van de stemming meer of minder uitdrukking krijgen. Dit is de betekenis van de zin, waarvan de eerste woorden zo vaak zijn geciteerd (overigens met weglating van de beperkende bepaling in dit eerste zinsdeel): ‘Vorm en inhoud bij poëzie zijn één, in zooverre iedere verandering in de woorden een gelijklopende wijziging geeft in het beeld of de gedachte, en iedere wijziging in deze eene overeenkomstige nuanceering van de stemming aanduidt’ (36; 56).

1 Michaud, Op. cit. p. 779.

2 Op. cit. p. 92.

3 Dez. 1892, p. 48.

Wanneer Kloos schrijft over de waarde van een gedicht, krijgen we niets te horen over het verhevene en heilige dat b.v. Pierson bij dit onderwerp aan de orde stelt. Ethiek, filosofie, godsdienst, maatschappij hebben voor Kloos blijkbaar niet in de eerste plaats iets te maken met de waarde van een gedicht. Zij is voor hem primair de indruk die het gedicht met 'elk zijner kleinste elementen zal maken op den geest des hoorders, voor wien het is bestemd' (32; 53). Die kleinste deeltjes blijken vormelementen te zijn, 'Zin en schakeering van woorden en klanken, afzonderlijk en in hun schikking tot een melodie van lijnen en kleur' (32; 53). Ook voor Kloos is een gedicht een compositie van betekenis- en klanknuances. Het woord is bij hem betekenisdrager en klank, maar die tweede kwaliteit geeft hij nadruk, want de arrangerende, kiezende, afwegende werkzaamheid van de dichter heeft tot resultaat 'een melodie van lijnen en kleur'. Met deze laatste formulering schaart Kloos zich bij de dichters van zijn generatie die zich opnieuw laten inspireren door de idee der 'audition colorée' welke in de Romantiek vaste voet kreeg en die een enkele onder hen (René Ghil, *Traité du Verbe*) een theoretische grondslag probeert te geven; tevergeefs, want zij blijft een zaak van intuïtie. In zijn manifest schrijft Moréas over de nieuwe dichterschool met haar 'vocabulaire neuf où les harmonies se combinent avec les couleurs et les lignes.'¹ En de *Blätter für die Kunst* halen in de tweede aflevering een uitspraak van Novalis met instemming aan, volgens welke de poëzie in eigenlijke zin als kunst het midden houdt, naar het schijnt, tussen de beeldende kunsten en muziek en zang; en zij citeren de op die uitspraak aansluitende vraag van deze dichter, of maat een plastische-, klank een kleurkwaliteit zou zijn: 'Die poesie im strengen sinn scheint fast die mittelkunst zwischen den bildenden und tönenden künsten zu sein. sollte der takt der figur, der ton der farbe entsprechen?'²

De Inleiding tot Perks gedichten bevat ook een opmerkelijke uiting over het karakter van de beeldspraak. In 'den nieuweren tijd', aldus Kloos, wordt zij gekenmerkt door 'bedwelmenden rijkdom' en 'wazige diepte' (32; 53) (in het tweede gedeelte van de Inleiding 'alomvattenden rijkdom en vèr-grijpende vlucht' (55;

1 Michaud, Op. cit. p. 724.

2 Dez. 1892, p. 47.

70)). Beide adjectieven in de eerstvermelde aanduiding van het karakter der beeldspraak typeren de poëzie die Kloos voor de geest staat. Zij moet, zoals hij zegt, het onzichtbare zichtbaar maken, het onvatbare tastbaar. Zij doet dat voor hem bovenal door beelden, die als telkens anders omlijnde en belichte vormen iets van de onbepaalbare, vervluchtigende stemming kenbaar maken en vastleggen. Ook de Symbolisten vermijden heldere, scherpe vormen. Zij menen dat de waarheid van de werkelijkheid die zij door de poëzie hopen te beleven, zich kenbaar maakt als de stoffelijke uitdrukking vaag en nevelig is geworden, de beelden een 'wazige diepte' krijgen. Maar tegelijkertijd moet het beeld als symbool of als organisch deel van een symbool, een onbegrensd aantal mogelijkheden van duiding, d.i. van waarheidsbeleving, bevatten, naar alle kanten zijn suggesties uitstralen. Vandaan zijn 'bedwelmenden' en 'alomvattenden' rijkdom en 'vèr-grijpende vlucht'. Het is overigens heel goed mogelijk dat Kloos met zijn nadere aanduidingen van de beeldspraak van de nieuwere tijd gedacht heeft aan de beelden in Shelley's verzen, die een dergelijke karakterisering zeer wel verdragen. Hun functie is alles met alles te verbinden, vandaar hun alomvattende rijkdom, en tevens zich in het oneindige te verliezen, hun wazige diepte. Als zodanig kunnen zij voor Kloos alleen bestaan als beeld van de dichterziel. Want het Romantische universele idealisme treffen we bij hem in 1882 niet aan.

Het opstel van Kloos bevat geen uitgewerkte literaire theorie. Het legt ook niet expliciet verband tussen de opmerkingen over hetzij de formele aspecten van de nieuwe poëzie, hetzij de verhouding dichter - gedicht - lezer. Aan deze kwesties wijdt de schrijver zelfs geen afzonderlijke passages. Slechts naar aanleiding van de onderwerpen die de delen van zijn Inleiding uitmaken, komt een en ander, schijnbaar terloops, ter sprake. Maar de innerlijke samenhang van de verspreid voorkomende uitlatingen over vorm en inhoud, gedicht en lezer, gedicht en taal, is evident: poëzie is voor Kloos de verbeelding van de dichterziel die q.q. het volledige leven is. Als gedicht is de poëzie het beeld of symbool van de stemmingen van de dichter in een daartoe geëigende taal, die slechts door een beperkt aantal ingewijden verstaan kan worden. De functie van de poëzie is het enig en 'waarachtig heil' te zijn voor de dichter, en de lezer schoonheid te doen genieten.

Conclusie

Uit het voorafgaande zal duidelijk zijn geworden dat in de jaren tachtig en negentig van de vorige eeuw de programmatische geschriften over de nieuwe poëzie op een aantal belangrijke punten overeenstemming vertonen. Algemeen is de opvatting aanwezig, dat het gedicht een beeld of symbool is van een geestelijke of emotionele realiteit, geformeerd uit woordwaarden en verstechnieken die daarvoor bijzondere kwaliteiten blijken te bezitten. Er moet niet naar gestreefd worden die realiteit beschouwelijk onder woorden te brengen. Zij is verder een individuele beleving die zo adequaat mogelijk taalvorm moet aannemen. De wereld van de grote maatschappelijke, religieuze en esthetische ideeën is uit deze poëzie verdwenen en daarmee de algemeen verstaanbare retoriek die bij hun poëtische uitdrukking behoorde. Zij heeft plaats gemaakt voor de innerlijke wereld van de dichter en voor een meer of minder hermetische taal.

Hetgeen gesymboliseerd wordt, verloochent zijn Romantische afkomst niet. De nieuwe poëzie en de nieuwe poëziebeschouwing zijn idealistisch (Moréas, Morice, Von Heidenstam, George, Mockel) of emotionalistisch, sensitivistisch (Wyzewa, Symons). Het poëtische idealisme bevordert de gedachte, dat verzen suggestief moeten zijn, vaag aanduidend, dat zij te raden moeten geven, een ‘peinzend dromen’ (Leopold) zijn en daartoe moeten opwekken. Het dichterlijke streven de ware werkelijkheid te achterhalen, de flitsen en momenten van een waarheid-openbarend karakter vast te leggen, leidt tot de opvatting dat verzen verfijnd van taal en stijl moeten zijn, subtiel van klank en woordcombinatie. De emotie wordt bovenal verbeeld door ritme en klank; de muziek is hier de uiterste consequentie.

In deze poëziebeweging neemt Kloos in 1882 een eigen plaats in. Voor hem is het gedicht een beeld of symbool van de stemming. De poëzie heeft tot object de vervluchtigende, ogenblikkelijke, voortdurend veranderende innerlijke gesteldheid van de dichter. Zij staat niet, als bron van kennis omtrent de ware werkelijkheid, of als intuïtie die het wezen der dingen grijpt, noch als conver-

gentiepunt waarin alle idee-aanduidingen tot een geheel samenkomen, in dienst van een waarde die boven de persoon van de dichter uitgaat. In de oneindigheid, zegt hij, staat de dichter eenzaam met zijn ziel. Dit is Kloos' 'experience savoured in solitude' die Edmund Wilson de Symbolistische dichter toeschrijft.¹ Het wezenlijke van zijn individualiteit ervaart hij als stemmingen, d.w.z. als beweging, afwisseling, een onophoudelijk innerlijk anders-zijn. Voor hem als dichter bestaat slechts deze ervaring van innerlijk leven en hij heeft geen ander doel dan haar te verbeelden. De buitenwereld heeft alleen betekenis in zoverre zij stemmingen kan opwekken en tevens het materiaal levert om ze te verbeelden. Of zij op zich zelf een diepere zin heeft, gaat hem niet aan. Daarom is bij Kloos van idealisme, dat troetelkind der Symbolisten, geen sprake; evenmin van een religieus symbolisme. Wanneer hij in het leven een schijn ziet, dan hanteert hij deze term niet op de wijze der idealistische dichters, maar omdat de dingen eerst in functie van de symbolisering van de ziel hun ware bestemming bereiken.

Het is voor de nieuwe poëzie in Nederland van ingrijpende betekenis geweest dat haar kritische initiator deze introverte positie heeft ingenomen. Zij werd het punt van uitgang voor de twee grote Nederlandse dichters van zijn generatie Albert Verwey en Herman Gorter, zoals blijkt uit *Cor Cordium* en het dilemma van *Mei*. Het naar binnen geslagen dichterschap dat Kloos in 1882 met succes poneert, markeert het begin van de Nederlandse nieuwe poëzie in de jaren '80, haar grootheid, haar zwakte en korte duur.

Ook bij Kloos scheidt de verbeelding een werkelijkheid die in zuiverheid en schoonheid het dagelijkse leven ver achter zich laat. Het is echter niet de verbeeldingswerkelijkheid als een Platonische bovenwereld, als idee, waarvan de ziel op haar wijze weet heeft, maar het leven van de ziel zelf. Dat is zijn dichterdroom, de schoonheid waarover Kloos spreekt. De verbeelding neemt bij hem niet op Romantische wijze een hoge buitenwereldse vlucht, haar scheppende activiteit is een vormend bezig zijn, vaak meer het maken van beelden. Kloos gebruikt de term verbeelding niet alleen ter aanduiding van het poëtisch beginsel bij uitstek maar

1 Edmund Wilson, *Axel's Castle, A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*. London, 1931, Geraadpleegd de 1961 uitgave, Fontana Library, p. 211.

ook voor het begrip beeldspraak, voor het plastische vermogen (zie 36; 56 en 37; 57).

Uit het opstel ter inleiding van Perks gedichten komt naar voren dat in het proces van bewustwording omtrent aard en functie van de poëzie literairkritische beschouwingen van Engelse Romantische dichters bij Kloos een katalysatorische werking hebben uitgeoefend. Dat gebeurt in een tijd, waarin onder jonge dichters in Engeland en Frankrijk de naam van Shelley met eerbied wordt genoemd en de bewondering voor de lyriek van Keats toeneemt. In zijn *Shelley et la France* constateert Henry Peyre dat de Symbolistische beweging in Frankrijk, die ‘avait redonné à la France le sens et le goût de la grande poésie’ (377), de naam van Shelley onverbrekelijk met het begrip poëzie heeft verbonden. (378). Van 1885 af, aldus Peyre, droeg die naam in Frankrijk een aureool. De faam van Keats wordt, eveneens volgens Peyre, in Frankrijk groot in de jaren negentig van de vorige eeuw.

Tussen 1845 en 1870 groeit in Engeland de belangstelling voor Shelley. Voor de jonge Engelse literatoren in de jaren tachtig was hij een idool.¹ Een Shelley-Society werd in 1886 opgericht.

Aan de Nederlandse letterkundigen en liefhebbers van poëzie gaat deze herleefde belangstelling niet onopgemerkt voorbij. In zijn reeds vermelde voordracht van 1878 zegt Busken Huet (p. 125) dat ‘bij de tegenwoordige reactie in de engelse poëzie’ Keats door zijn landgenoten een hoge plaats krijgt aangewezen. Huet spreekt dan over hem naar aanleiding van een herdruk van Keats brieven en gedichten in 1878. W.W. van Lennep publiceert een jaar later zijn Nederlandse vertaling van *Endymion*.

Voor enig inzicht in de ontwikkeling van Kloos' poëziebegrip is echter van belang dat het Romantische dichters zijn en hun ideeën over de verbeelding hem bezig houden terwijl hij de praktijk en de theorie van de nieuwe poëzie beoefent. Voor alle nieuwe

1 ‘...I have...asked not what poets were writing in the 'eighties, but what living poets we who were young in the 'eighties were mainly reading. I have said living poets, because the idol of this generation was Shelley. Our admiration for Shelley was more than a literary taste, it was almost religion’. Margaret L. Woods, ‘Poets of the 'Eighties’, in *The Eighteen-Eighties*, Essays edited by Walter de la Mare, Cambridge, 1930, p. 1.

dichters in de jaren tachtig en negentig is de fantasie van primaire betekenis. In de dichters van de Romantiek treffen zij op dit punt bondgenoten aan, hetgeen nog niet wil zeggen dat zij aan de term hetzelfde begrip hechten. Wat Kloos dicht en waarover hij nadenkt, is niet zonder meer een hervatting van de Romantische poëzie en -poëziekritiek, al vertonen beide wel sprekende Romantische trekken. Hij gebruikt die Engelse dichters voor zijn eigen doeleinden, Shelley b.v. voor het beginsel der scheppende verbeelding, Hunt wegens zijn pleidooi voor poëzie als hartstocht (en misschien ook wel omdat de opvatting van de verbeelding als beeld-maken hem met de auteur van *What is Poetry?* verbindt). Deze houding van Kloos ten opzichte van die dichters correspondeert met b.v. het teruggrijpen door Walter Pater naar de postklassieke Latijnse schrijvers, van Huysmans en Gourmont naar Boëthius, Thomas a Kempis en de vroegchristelijke poëzie. Dichters van een nieuwe beweging verwerklijken zich o.a. door zich meester te maken van auteurs uit het verleden die zij naar hun beeld herscheppen.

Er is in 1882 en bij Kloos echter nog geen sprake van dat de nieuwe poëzie theoretisch welomschreven kan worden. In zijn reeds eerder vermelde studie schrijft A.G. Lehmann dat de Franse nieuwe dichters uit de jaren tachtig en negentig daartoe nooit zijn gekomen. En voor zover zij in hun beschouwingen aanleunden tegen oudere dichters zagen zij over het hoofd 'that no former attempt to describe art could in the nature of things prove fully adequate to their needs.'¹ Deze woorden zijn geheel van toepassing op de pogingen van Kloos om zijn poëzieopvatting te omschrijven met behulp van Leigh Hunt c.s. Met de andere nieuwe dichters van zijn tijd heeft Kloos - dat bleek uit hetgeen hij in 1882 schrijft over literaire kritiek - gemeen 'the equivocal position' tussen 'positivist aesthetic' en 'expressionist aesthetic'.² In zijn Inleiding tot Perk vinden we de eerste Nederlandse poëziebeschouwing waarin de taalbeleving de waarde van het gedicht uitmaakt. Deze opvatting verbindt het manifest van Tachtig met een aantal programmatische geschriften, die omstreeks dezelfde tijd elders

1 Op. cit. p. 20.

2 id. p. 15.

werden gepubliceerd. Zij behoort tot een denken over poëzie dat de literaire kritiek van het einde der negentiende eeuw beheerst en dat haar verbindt met de poëzieopvattingen van onze tijd.¹

1 A.G. Lehmann, Op. cit. p. 14 spreekt over ‘the symbolist’s main positive link with our own day: a critical preoccupation with language as such, in the widest sense - the artist’s peculiar field. And this positive link is on two planes equally - that of poetry and that of speculation on poetry.’

Inleiding

I

Wien de goden liefhebben, nemen zij jong tot zich, zeiden de ouden; maar dichters gemeten ook hierin een voorrecht boven hunne medeschepselen, dat een vroegtijdige dood hun, behalve de goddelijke, nog die andere genade verzekert, welke in de oogen der menschen gevonden wordt. Nog altijd heeft de wereld tranen over voor het stervenslot; en zoozeer volgt de dichterlijke roem, zelfs der grootste geesten, de golving der zee, in zijn rijzing en daling, naarmate de hoofden en harten zich neigden en wendden, dat ieder toeschouwer, wien de gave der verwondering niet geheel werd ontzegd, zichzelf moet afvragen, waartoe die warreling en wisseling van begrippen dient, en of niet de literaire kritiek behoort gezet te worden bij de onderwerpen als godsdienst en metaphysika, waarover men onder verstandige lieden liefst het stilzwijgen bewaart. Namen schitterden en verzonken met de eeuw, die voor hen boog, om soms weêr te worden opgedolven door een snuffelend nageslacht, dat er al of niet de verspreide leden der vroegere godheid in herkende; en men mag zulks toeschrijven aan de tijdgenooten en hun onzuiver of onge oefend kunstgevoel. Doch de fijnste en diepste zielen der menschheid, die in schoonheid aan de wereld mochten weergeven, wat zij met hun hartebloed van de wereld hadden gewonnen, ook zij hebben hun dagen van duisternis beleefd, dat de wereld hen vergat; terwijl eindelijk, wie de eigene oordeelen van die hoogsten over elkander en over anderen onderling vergelijkt, wel zeer veel zelfvertrouwen moet bezitten, om te durven gelooven, dat zijn persoonlijke meening den knoop ontbinden kan, die door ieder volgend vonnis slechts te vaster werd toegehaald. Zou de stervende dichter dit gevoeld hebben, toen hij spotte, dat alle kunst ten slotte toch een blauwe nevel was?

Literaire kritiek is geen wetenschap, waarbij men uitgaande van de waarneming, opklimt tot begrippen, wier inhoud nauwkeurig is bepaald, maar zelve een kunst, waar gevoel als opmerking en overreding voor waarheid geldt. Wel kan men door vergelijking

en gelukkige combinatie een meer of min waarschijnlijk verband leggen tusschen de verschijnselen onderling of in hun betrekking tot historische en geographische toestanden - doch men zou, om van een enkel lied de zuivere waarde te leeren kennen, den juisten indruk behooren na te gaan, dien elk zijner kleinste elementen zal maken op den geest des hoorders, voor wien het is bestemd. Zin en schakeering van woorden en klanken, afzonderlijk en in hun schikking tot een melodie van lijnen en kleur, en het onvatbare daarachter, dat niet in het gedicht, maar in de ziel des lezers sluimert - de psychologie zou zelf eerst een wetenschap moeten geworden zijn, eer wij er aan denken mochten, de ontwarring dier webben te beproeven. Toch zou men reeds vóór dien tijd kunnen werken, aan de zameling der bouwstoffen. Eene geschiedenis der beeldspraak ware gewenscht, waarin de ontwikkeling werd aangewezen van de zelfs in hare subtiliteit klare en sobere fantasie der Grieken tot de wazige diepte en den bedwelmenden rijkdom van velen in den nieuweren tijd. Iedere beeldende uitdrukking zou men moeten vasthouden door hare verschillende fasen en wijzigingen heen, en den draad der associatie nasporen, waarmede de eene zich aan de andere reit; want behalve dat wij dan de vreugde smaakten, de menschheid te zien in haar volgen en tasten naar wat Bacon 'dezelfde voetstappen der Natuur, gedrukt op de verschillende verschijnselen dezer wereld' noemt, zou men eerst zoo een hechten hoeksteen hebben gelegd, waar de kritiek als een van de ervaringswetenschappen der toekomst op verrijzen kon. Tot dien tijd moeten wij genoeg nemen met verrassende inzichten en vernuftige opvattingen, uitgedrukt in een taal, waar woorden met meer of minder te vatten zin den dienst doen van scherp omschrevene begrippen, in plaats van de zekere uitkomsten te verkrijgen, die iedere wetenschap ons bieden moet, welke waarlijk dien naam verdient. Zoo dan, met het ontsluiten van den gedreven kelk, niet tevens de geur vervliegt, dien wij in zijne bestanddeelen ontleden wilden, zullen wij eindelijk tot een klare bepaling zijn gekomen van die onmisbare levensvoorwaarde van alle kunst, die men gewoonlijk poëzie noemt, zonder dat ooit iemand een duidelijke, scherpe voorstelling heeft kunnen geven, wat hij er mede bedoelt. Want niet alleen, dat wij van het begrip poëzie ternauwernood den omvang

kunnen vaststellen, de zaak is nog duisterder geworden door eene bij ons niet vreemde verwarring van de drie verschillende begrippen, gevoel, schoonheid en kunst, met hun gemeenschappelijk snijvlak. Zelfs de meest frissche en krachtige dichter, dien Nederland ooit voortbracht, heeft, in eene zijner lezingen, het niet noodig geoordeeld, die fout te vermijden.

Zoo het waar is, dat men onder poëzie moet verstaan, dien volleren, dieperen gemoedstoestand, welks aanleiding in alles kan gevonden worden, en die zijn uiting zoekt in lijnen, kleuren en tonen, dan doet men wellicht het best, zich aan de definitie te houden, die de fijne Leigh Hunt eens gaf: 'Poetry is imaginative passion.' Het is niet wel doenlijk, de bewegingen der ziel weêr te geven, door een eenvoudige uiteenzetting er van in de spreekwijze van den dagelijkschen omgang, zoomin als men aan anderen het bijzondere in de uitdrukking voor oogen kan brengen van een levend menschelijk gelaat, omdat alle woorden der taal teekenen der soort - nimmer voor de eigenaardigheden van het individu zijn. Wat Wordsworth wilde in 1800, was slechts de formuleering en uiterste gevolgtrekking der al vroeger werkende reactie tegen den sleur der vorige eeuw. Men had de verbeelding gestereotypeerd en daardoor verwrongen; zoo eischte de natuurlijke loop der dingen, dat men begon met alle verbeelding te veroordeelen. Wordsworth zelf in zijne gedichten is gelukkig niet getrouw gebleven aan zijne theorieën, en twintig jaar later schreef Shelley zijn 'Defence of Poetry,' waarin reeds wordt uitgesproken, wat in den wondervollen bloei der Engelsche literatuur van Keats en Leigh Hunt, tot Tennyson, Swinburne en Rossetti toe, door de besten is gevolgd en toegepast. Toestanden ontbinden zich, en waarheden wankelen, en stemmingen verbleeken, maar wie de macht bezit, het leven der wereld en de wereld van zijne gedachten te gieten in de vormen eener vaste plastiek, of het wisselende spel zijner ziel te verheffen en te verlichten door de eindelooze wisselingen der verschijnselen daarbuiten, hij wint de onsterfelijkheid voor zich en zijne droomen, omdat hij het verste nageslacht dwingt tot zien, tot zien van het onzichtbare, tot tasten van het vliedende, tot overgave aan het schoone. Fantasie is de oorzaak en het middel en het wezen van alle poëzie, zoowel als van allen godsdienst, en de dichter is niet minder te beklagen, die zon-

der haar zijn liefde en zijn hoop meent te kunnen griffen in het harte der eeuwigheid, dan de geloovige te belachen is, die uit dogma's of abstractie's een sluier weeft, om de blindheid zijner oogen of de naaktheid van zijn gemoed te bedekken. Slechts dit verschil bestaat tusschen den begenadigden koning der zielen en den verrukten ziener zijner eigene zaligheid, dat de laatste het vermogen van onderscheiden heeft verloren tusschen de schepping van zijn geslagen brein en de waarneembare werkelijkheid, terwijl de eerste meester blijft zijner fantasiën, als hij uit zichzelf is teruggekeerd tot het leven, dat hem omringt. Gene leeft in het zien, maar ziet in het leven slechts een schijn, deze ziet in het leven, schenkend het leven aan den schijn, dien hij er ziet.

Doch er is meer. Als de eerste gloed der godsdienstige ideeën bekoeld is in de gemoederen, als de groote geesten zijn voorbijgegaan, die de harten van het volk in hunne bedwelmung wisten mede te slepen, dan vervalt het rijk aan het gezond verstand, dat te stevig, ook wel te stijf, om de oude voorstellingen te gevoelen of zich nieuwe te droomen, en toch te zwak om hare waarheid te ontkennen, onder regel en wet brengt, wat voor de vaderen een hartstocht was. Zoo ook, als een van de 'machtigen op aarde' de vormen heeft gevonden en gestempeld, in welke hij zelf en zijn tijd het beste van zich wenschen te storten en te aanschouwen, zal het volgend geslacht, dat die vormen ontvangt, maar den geest mist, met de eersten gaan beuzelen, bij gebreke van den tweede, en de oogen en ooren, die gewend zijn aan de kleuren en klanken, waarmede zij zich ontwikkeld hebben, bemerken niet, hoe het schoone hulsel als het lijkkleed is, dat de angst der kinderen over het bleeke lichaam der moeder slaat.

Vorm en inhoud bij poëzie zijn één, in zooverre iedere verandering in de woorden een gelijklopende wijziging geeft in het beeld of de gedachte, en iedere wijziging in deze eene overeenkomstige nuanceering van de stemming aanduidt. En aan de stemmingen kent men de ziel. Diepe sentimenten, machtige passie's uiten zich in stoutere enforschere, fijnere en scherpere beelden, terwijl het hart, dat slechts ontvankelijk is voor indrukken van het dagelijksch verkeer, ook der fantasie geen wicken zal geven, maar in eene liefelijke spelevaart langs de oppervlakte van de kunst als van het leven glijdt. Want het nietige, het nabijzijnde en voor ie-

der zichtbare past den lieden, voor wie de liefde de weg naar het huisgezin, en de dood de weg naar den hemel, en het geheele leven eene oefenschool in braafheid is. Toch ligt de schuld eigenlijk niet daaraan, dat de onderwerpen zoo klein en zoo eng, maar dat de geesten niet ruim en niet groot genoeg zijn: de blik van een Wordsworth kan zelfs het laagste en gewoonste onsterfelijk maken. Doch daartoe is een rijkere, vollere ontwikkeling noodig van de vermogens der ziel, dan den meesten zijner eerzame, leerzame navolgers beschoren is.

Eene gave van weinigen voor weinigen, omdat men zelf iets moet gevoeld hebben van de verrukking der scheppingsdrift, eer wij hare uitingen bij anderen kunnen genieten, telt de poëzie natuurlijk, als iedere godsdienst, ook hare oningewijden, die, verleid door het gemak, waarmede een gevormde taal zich laat hanteeren, met vlijt en vlugheid hun gemoed den volke gaan ontboezemen. Passie is hun onbekend en verbeelding wordt hun overvloedig toegereikt door het dagelijksch gebruik, of door herinneringen aan oudere literatuur, maar zij weten aangenaam te zingen op bekende wijzen van het lief en leed des huizes, dat aan den dag komt bij geboorten en trouwpartijen, begrafenissen en ‘vertrek naar elders’; ook copieeren zij, meer of min nauwlettend, eenige voor de hand liggende beeldjes uit het lagere leven, en eischen een traan voor het lijden van hun waschvrouw, die door haar man geslagen wordt, of omgekeerd. Zij scheppen vooral behagen in het kleinere lied, waarin zij de zedigheit hunner future's, en de kuischheid hunner gades, en de onschuld van hun kroost prijzen, of uit de natuur van hun buitentje dankensstof zamelen voor de goedheid des Scheppers - en in de langere bespiegeling, waardoor zij hunne godsdienstige, zedelijke en maatschappelijke belijdenissen bekend maken, ze uitsprekende met zelfvertrouwen en waardigheid, maar vooral met zelfvertrouwen, met nauwkeurigheid en kalmte, maar vooral met kalmte. Als zij vuur vatten, zorgen zij steeds, dat het pas geeft: b.v. wanneer het vaderland, het opperwezen, of de deugd ter sprake wordt gebracht, en steeds zóo, dat ieder gemakkelijk inziet, waar de zanger heen wil, en meê kan drijven op den klank, zonder op den soms wat zonderlingen zin der woorden te letten. Maar gewoonlijk houdt men zich bedaard, en men dringt gedurig aan op eenvoud

en natuurlijkheid - eigenlijk meent men: simpelheid en vermindering van het artistieke - zonder welke de dichtkunst in 'holle retoriek' of 'onontwarbare gewrongenheid' omslaat. En dat is verstandig. Men doet wel, zich te wachten voor verheffing, als men vooruit weet, dat men vallen zal al komt men er zoo ook toe, een literatuur te bezitten, die gevoeligheid voor gevoel, conventioneel gemeengoed voor verbeelding, en effene vloeijing voor diepere melodieën geeft.

Volken, wier voorstellingsvermogen zwak is en traag, wier sympathieën beperkt zijn, en wier zin zich op het praktische richt, zullen zich eenigen tijd met een letterkunde, als de hierboven geschetste, kunnen vergenoegen. De nijvere burger, die, thuisgekomen bij vrouw en kinders, het leven zoet vindt, grijpt belangstellend naar den vaderlandschen zanger, die hem al zijn rampen en genietingen hierbeneden, al het hopen en vreezen van zijn eerlijk hart veredelt en verheldert in het klare daglicht eener bedachtzame wereldwijsheid, waar bijwijlen een flikkering van gemoedelijkheid of een straaltje van schalkheid over vliegt: en het overal kleine getal van hen, die voor fijner en machtiger indrukken vatbaar, een krachtiger geestesvoedsel behoeven, kunnen zich elders in ruime mate voorzien, van wat hun eigen land slechts schaarsch en schraal hun aanbiedt. Toch zal men langzamerhand een neiging bespeuren het nieuwe, dat men uit vreemde literaturen geleerd heeft, ook toe te passen op eigen taal, en eigen zieleleven, ontwikkeld door de studie der groote meesters, uit te drukken met een grootere veelzijdigheid van strengere rhythmten, door een breederen, stouteren beeldenstroom.

Niet ieder echter kan alles zien of hooren, en ook de meest begaafde heeft den stijl van de literatuur eener hem weinig bekende eeuw te bestudeeren, wil hij het volle genot harer voortbrengselen smaken. Er zijn zoovele verschillende manieren, waarop een zelfde gedachte zich laat zeggen of voorstellen, en een zelfde beeld zich begrenzen of verlichten, dat onze fantasie niet oogenblikkelijk kan worden getroffen door elke nieuwe wending of stand, die de kunstenaar, afwijkend van zijn voorgangers, in de keuze van klank en uitdrukking, weêr te geven zoekt. Het verwijt van duisterheid, waarmede men een dichter vervolgt, is, in vele gevallen, niets anders dan de onvrijwillige bekentenis van den

kant des lezers, dat de beelden, die hij voor zich moest krijgen, buiten den kring liggen, waarin zijn fantasie zich bewegen kan, of dat de vormen waarin zij voor oor en oog verschijnen, verschillen van de gebruikelijke, en dus eenige inspanning vorderen, om te worden begrepen en gezien.

Ieder tijdvak in de geschiedenis der letteren, iedere dichterschool, heeft haar eigen taal en haar wijze van haar innerlijk leven in beeld te brengen, die bepaald wordt door de bijzonderheid van tinten en omtrekken, associaties en wendingen, rhythmten en dichtvormen, die zij gedeeltelijk schept, gedeeltelijk van anderen, ouderen, overneemt. De historische ondervinding leert, dat de eerste invoering van een stijl gewoonlijk met gelach wordt begroet door de menigte, welke zich nog niet in de nieuwe manieren en hulpmiddelen heeft weten te voegen, en dus als ijdelen woorderval beschouwt, wat in waarheid de passende vorm is, voor wat een jonger geslacht heeft te brengen aan sentimenten en gedachten bij den gegaarden schat des vroegeren tijds. Daartegenover evenwel staat steeds eene rij van anderen, die zich bewegend in gelijke paden, vervuld met dezelfde aspiratie's, het streven, dat met het hunne ineenloopt, weten te waardeeren en te volgen. Wie het van beiden op den duur zal winnen, wie recht zal verkrijgen bij de nakomelingschap, hangt af van de blijvende kracht, die de jongeren uit eigen boezem ontwikkelen, en de zorg en volharding, waarmede zij hun werk doorzettend, het meer en meer van natuurlijke overdrijving en fouten reinigen en ontdoen. Dit hebben zij althans op hunne tegenstanders vooruit, dat voor hen een leven zich opent vol leering en arbeid, terwijl genen met snelle schreden het graf naderen, uit welks duister nog niemand het hoofd heeft opgericht.

De poëzie is geen zachtogige maagd, die, ons de hand reikend op de levensbaan, met een glimlach leert bloemen tot een tuiltje te binden, en zonder kleerscheuren over heggen heen te stappen, ja zelfs zich bukt en ons wijst, hoe de scherpste stekels het best kunnen dienen, om het schoeisel te hechten, dat de lange weg had losgewoeld, doch eene vrouw, fier en geweldig, wier zengende adem niet van ons laat, die ons bindt aan haar blik, maar opdat wij vrij zouden zijn van de wereldzorg, die hart en hoofd in be-

dwelming stort, maar ook den drang en de kracht schenkt, zich weder op te richten tot reiner klaarheid dan te voren, die de hoogste vreugd in de diepste smart, doch tevens de diepste smart in den wellust van de pijn verkeert, en tot bloedens toe ons de doornen in het voorhoofd drukt, opdat er de eenige kroon der onsterfelijkheid uit ontbloeie. Geen genegenheid is zij, maar een hartstocht, geen bemoediging maar een dronkenschap, niet een traan om 's levens ernst en een lach om zijn behaaglijkheid, maar een gloed en een verlangen, een gezicht en een verheffing, een wil en een daad, waarbuiten geen waarachtig heil voor den mensch te vinden is, en die alleen het leven levenswaard maakt. Anderen mogen buigen en bidden in bangheid en hoop, alsof zij door de planken der groeve den geur van het paradijs konden erkennen, en den landweg hunner bewegingen beperken tusschen de optrekjes der christen-deugden naar het verschiep der eeuwige zaligheid - zaliger de dichter, die geen drukking boven, noch om zich duldt, die de dingen dezer wereld langs zich voorbij ziet gaan met bewonderenden blik, en over allen den schijn zijner eigene schoonheid doende spelen, geen zucht van begeerte laat, als zij wijken - zoo wonderbaar en zoet als het leven dunkt hem de dood - maar die zichzelf godheid en geliefde tevens is, waar hij stormt en juicht, en weent en mijmert, eenzaam met zijn ziel onder de blauwe oneindigheid.

Augustus 1882

De uitgave van *Gedichten van Jacques Perk* in 1882 bevat op pp. 175-179 aantekeningen van de hand van Kloos. De eerste drie behoren bij de Inleiding en wel uitsluitend tot deel I. Bij p. 31 tekent hij aan: ‘*Stervende dichter*. Heinrich Heine’. Bij p. 32: ‘*Bacon*. De Augm. Scient. III. I.’ Kloos heeft, blijkens Inleiding I, in elk geval twee teksten onder ogen gehad, waarin het citaat uit Bacon voorkomt: Shelley's *A Defence of Poetry* en Hunt's ‘What is Poetry?’. De Nederlandse vertaling bij Kloos sluit geheel aan bij de Engelse tekst in Shelley's essay: ‘the same footsteps of nature impressed upon the various subjects of the world*’. De asterisk verwijst naar de voetnoot, alwaar de vindplaats wordt vermeld: ‘De Augm. Scient. cap. I, lib. iii.’ In ‘What is Poetry?’ (op. cit. pp. 4-5) staat te lezen: ‘Enough has been stated to show that, in poetical as in other analogies, “the same feet of Nature”, as Bacon says, may be seen “treading in different paths”.’

De derde en laatste aantekening van Kloos bij de Inleiding betreft zijn opmerking op p. 34 over Wordsworth en de verbeelding. Die aantekening wordt geciteerd en besproken in noot I op p. 46 van deze studie.

Summary

The international literary movement labeled Symbolism (the French version of which was the most influential one) manifested itself in various Western countries between 1880 and 1900 as a richly variegated literary revival, mainly of poetry.

More than once, the new poets themselves defended their aims by writing essays on poetry some of which became national, and in some instances even international, classics of literary criticism. Though individual expressions which subsequently became part of the national tradition these writings, nevertheless, substantially and formally transcend the national situation. As a rule there is no need to presume that they are the result of borrowings and importations. By comparing critical essays of this kind the international bearings of the new thinking on poetry as well as the national ones can be elucidated.

In this study I analyse a Dutch text - which from 1882 onward figured for many years as the program of the new poetry writing in the Netherlands - from the point of view that, in its own way, it is part and parcel of the new criticism of the time. In doing so I aim at a better understanding of both this classic of the low countries' literary history and Western criticism of poetry at the end of the nineteenth century.

During the renaissance which at the time took place in Dutch literature the introduction written in 1882 by the young Willem Kloos to the verses of his late fellow-poet Jacques Perk functioned as the manifesto of the new movement and directed for many years the writing of poetry. Chiefly the first part of this introduction (see pp. 78-86) is the object of my analysis, since in it Kloos formulated the basic principles of his thinking on poetry, applying them, in the second part, to his criticism of the poems left by Jacques Perk. By the combination of intuitive insights, metaphorical language, stray remarks and, nevertheless, fixity of purpose that marks the true character of an essay as conceived and executed by a poet those few pages under consideration breathe a poetic air.

The literary criticism of young Willem Kloos as found in 'The Manifesto of the Eighties' is to be situated between the positivistic thought of the time and certain new notions about the nature and function of poetry. To him, as to nearly all of his contemporaries, literary history runs a cyclic course determined by lasting laws. Kloos, however, did not stick to the usual metaphors inspired by biology neither did he stress the importance of the milieu. This cyclic movement of literary history he considered to be determined by the principle of the unity of form and content, i.e. he thought of periods of decay in which this unity was broken up, alternating with periods of great achievements during which the unity was restored again. Thus in this view of literary history one of the principal postulates of literary Symbolism was given primarily an evolutive function.

The positivistic aspects of his literary criticism are rather marked, but they are mitigated by the fact that he did not show any affinity to the Tainian tradition. He was one of those young critics in the eighties who stressed the importance of psychology for literary criticism. Although this fact seems to have put him on the same track with critics as Emile Hennequin, who deviated from the school of Taine just by their belief in 'new' sciences like sociology and psychology, it had in the criticism of the Dutch poet a bearing of its own, as a comparison of his essay with Hennequin's *La Critique scientifique* can show. For the French critic, as for many of his colleagues, literary criticism as a science was a way of finding the truth about something outside of literature by means of studying literary texts, e.g. conditions generating literary phenomena, or the psychological type of the author and his devoted reader (the 'esthopsychology' of Hennequin). Criticism of this kind did not in the least aim at literary evaluation. It has nothing to do with the business of the reviewer. Evaluation was only the rendering of a personal impression received from the text, and not at all the work of the 'scientist of literature'.

Young Willem Kloos, however, writing in 1882 about literary criticism as a science and calling for the help of psychology in behalf of it, pointed to the possibility of literary evaluation as an experimental science, because, according to him, the poem was a verbal token of the poet's soul and as such the expression of the

ineffable. Its value would be the effect produced by the subtle verbal and prosodic elements on the soul of the reader. Poetry, thus conceived, was for a few delicate souls a means of communicating, an esoteric affair. In order to effectuate it, the reader must have experienced the pleasure of creating, since only by his co-activity could the poem reach its full existence. Kloos, therefore, rejected the reproach, so often directed against the Symbolists, that the new poetry was obscure. It is the reader's lack of imagination, he said, which accounts for that misunderstanding. According to Jacques Perk, as well as to the great theoreticians of Symbolism, Teodor de Wyzewa and Albert Mockel, to read was to join in the act of creating the poem.

Willem Kloos could not but admit that as long as psychology was unable to provide methods to measure the effect of the poetic elements on the reader, scientific literary evaluation would be impossible. In the meantime literary criticism had to be an art, he said, the expression of the individual, a sensitive report of emotions experienced during the reading of the poem. On this point Willem Kloos was in due accordance with critics like (among others) Walter Pater, Anatole France, Swinburne and Allard Pierson.

The core of 'The Manifesto of the Eighties' is a 'proclamation' on the nature of poetry. To Willem Kloos poetry, in a general as well as in a specific sense, was 'imaginative passion' (he quotes this definition of poetry given by Leigh Hunt); it was a faculty of the soul to imagine the finest vibrations of inner life. In his glorification of the imagination as the Alpha and Omega of poetry Willem Kloos enthusiastically referred to the English Romantic poets, especially to Shelley (*A Defence of Poetry*) and Hunt ('What is Poetry?'). Like elsewhere in Europe, Romanticism here contributes to the genesis of the new poetry at the end of the nineteenth century, this time by means of its important postulate of the creative imagination.

This relation of the new poetry to the literature of the past, however, is of interest only in so far we can see its function. To say that those new poets and critics were belated Romanticists would be an over-simplification. In the case of Willem Kloos and his fellow-poets, one notes that in their experience of the 'new'

the poetry of Shelley and Keats functioned ‘catalytically’, since the works of those poets enabled the Dutch men of the Eighties to grow conscious of themselves, i.e. to make verses which were rhythmical streams of images symbolizing their emotions. As for their criticism of poetry, so strongly influenced by that of Willem Kloos, it is his interpretation of Romantic thinking on the imagination that informs us of the ‘new’ he aspired at. To him the idea of the creative imagination being the essence of poetry had no idealistic bearing; it was not concerned with dreams and visions of a social, universal or eschatological kind but exclusively related to the self of the poet, his emotions and sensations. The much-admired Shelley wanted to symbolize ideality; Willem Kloos, on the other hand, aimed at writing poems which by their rhythm, melody and images were symbols of his soul. In this respect he differed from new poets like Albert Mockel to whom poetry was a source of knowledge about the truth, that is, an intuitive comprehension of the essential and the poem a point wherein all glimpses of the ideal converged. Furthermore ‘The Manifesto of the Eighties’ showed not the slightest interest in any mutual relation between poetry and society, so dear to Shelley; on the contrary, true escapism triumphed since poetry was declared to be a way to liberate oneself from worldly concerns. Poetry was an ‘experience savoured in solitude’ (Edmund Wilson on the Symbolists).

Kloos' essay did not offer an elaborated literary theory. Although at first sight it seems as if much is said ‘by the way’, the inner coherence of the scattered remarks on form and content, poem and reader, poem and language, and cognate subjects is nonetheless evident. To Willem Kloos poetry was the imagination of the poet's soul and as such of the fulness of life. The poem, according to him, was a verbal symbol of the emotions, the language of which was only to be grasped by the initiated. To the poet, as Kloos saw it, poetry ought to be the only and true good; to the reader it ought to be the means for experiencing the pleasures of beauty.