

# Studiën van de Tachtiger beweging

Frans Coenen

## bron

Frans Coenen, *Studiën van de Tachtiger beweging*. Uitgeverij Reflex, Utrecht 1979.

Zie voor verantwoording: [http://www.dbnl.org/tekst/coen006stud01\\_01/colofon.php](http://www.dbnl.org/tekst/coen006stud01_01/colofon.php)

© 2007 dbnl

dbnl

## **Inleiding.**

De litteraire Beweging-van-Tachtig is nu al lang voorbij en de Tachtiger litteratoren zijn oud geworden, hetgeen tezamen beteekent, dat men thans over die beweging spreken kan, zonder gevaar allerlei persoonlijk hartstochtelijks te ontmoeten, behalve dan misschien van de Tachtigers zelve. Maar die zijn nauwelijks partij in een geding, dat niet meer over hun afzonderlijke personen en prestaties, doch over het verschijnsel dier litteraire opleving zelf zou gaan, over de algemeene geestesstrooming, waarvan zij individueel de bijzondere uitingen waren.

Want daar is het nu, al sedert eenigen tijd, aan toe.

Lang genoeg heeft men, onder den druk en den indruk dier Tachtigers zelf, over hun diverse personen en derzelver eigenaardigheden en onderling verschil en over de verschillen hunner opvolgende werken gesproken, om nu eindelijk te komen tot een meer samenvattend inzicht, dat, de speciale dragers der beweging tot zekere hoogte verwaarloozend, verklaren wil wat die beweging beteekent in 't Hollandsche en zelfs in het Europeesche geestesleven van haar tijd. Dat is voortaan, nu de beweging 'historisch' geworden is, vooral van belang: te weten waaraan dit alles vast zat, en aldus het willekeurige en toevallige, eigenzinnige en onredelijke zooveel mogelijk op te heffen

tot iets van redelijk begrijpelijke ontwikkeling en noodzakelijken groei.

Nu kan men dit gewis op velerlei wijze bewerkstelligen. Er zijn een menigte ‘gezichtshoeken’, alle min of meer aannemelijk, van waaruit een samenvatting mogelijk wordt, en het ligt vermoedelijk enkel aan het toeval van iemands aanleg en ontwikkeling, van welken hoek uit hij de dingen des levens pleegt te bekijken. In zoover hij daarbij zuiver redeneerend blijft binnen het raam van zijn eigen vóóronderstellingen, kan dat ook geen kwaad en zal hij aldus de eigen waarheid vinden, die allicht nog door enkele gelijkgestemde zielen gedeeld wordt en wel het verste is, waartoe een mensch het brengen kan in het begrip des levens.

*Mijn* gevonden waarheid nu wordt het zuiverst uitgedrukt in de tegenstelling *individualisme-collectivisme*, en ik zal trachten te verklaren wat daaronder te verstaan is.

Het is de beschouwingwijze, die in de geschiedenis der West-Europeesche menschheid een opvolging van tijdperken meent te zien, waarin afwisselend het *Individu*, de enkele mensch en de *Gemeenschap* der menschen op den voorgrond kwamen en zich kenmerkend voor het gansche tijdvak openbaarden. In die gemeenschappelijke, die collectieve perioden dan leeft men vooral één-van-zin, letterlijk gesproken; er zijn gemeene doelen, een gemeene moraal, gemeene verstandsen gevoelsmaten voor alle dingen. En aldus zal in die tijden ook de staat sterk zijn en er betrek-

kelijk eendracht heerschen onder zijn burgers, die zich gewillig en toegewijd betoonen.

Daartegenover verzwakken staat en samenleving, tot uiteenvallens toe, waar het individu zich van zijn eigen waarde bewust gaat worden, zich niet meer voelend deel van een geheel, maar zelf een geheel, aan elke voorgedij ontwassen. Dan verminderen sterkte en eenparigheid van streven der gemeenschap, maar groeien en veredelen de vermogens van den eenling, die zich nu alzijdig ontwikkelen en uitleven wil, op gevaar, dat elk met elk ander in botsing komt, omdat hem bewust werd, dat voor geen twee de levensnormen gelijk zijn.

Lang vóór het zoover is echter, pleegt een machtiger, dat wil dus zeggen minder individualistisch geëarde collectiviteit, zich van die vervallende te hebben meester gemaakt, en laat zich de persoonlijkheid weer tot de middelmatige, de in meerderheid gelijke grootheid terugdringen, waarmee het zich over het geheel rustiger leven laat, doch de bijzondere levens zelf merkbaar aan diepte en glans verliezen.

De bloeitijd der Grieksche republieken, die der Italiaansche en Vlaamsche in de 14e en 15e eeuwen, ook het Holland van het begin der 17e eeuw zouden zulke individualistische perioden van hooger en grooter leven der individuen geweest zijn, waartegen dan de Romeinsche overheersching, het tijdvak der middeleeuwen en het laat 17e-eeuwsche Frankrijk afsteken, als tijden van gemeenschapszin, van collectieve kracht en streven.

Doch het is wel te verstaan, dat men bij nadere

beschouwing, ten allen tijde en overal die beide geestesstaten van individualisme en collectivisme door elkaar terugvindt, in de verschillende volken en zelfs bij één volk in de verschillende economische lagen der samenleving, waartusschen dan nauwelijks verband schijnt te bestaan.

Uit het oogpunt dier tegenstelling van individualistisch en collectivistisch nu de historie van het eigen land beschouwende, kan men een merkwaardig verloop opmerken.

Holland beleefde zijn Renaissance, - zijnde dus de wedergeboorte der persoonlijkheid tot eigen, vrijmachtig leven, - tegen het einde der 16e en in den aanvang der 17e eeuw, na Italië en Vlaanderen, na hetgeen ook in Duitschland als Renaissance aangemerkt moet worden, toen reeds, om zoo te zeggen, een machtige golf van collectivistischen geest uit Frankrijk in aantocht was, die al na korten tijd aan onze individualistische grootheid een einde schijnt te maken.

Tegen het einde der eeuw bemerkt men aan allerlei teekenen, dat het gedaan is met de uitzonderlijke kracht en wijsheid van de persoonlijke levens, en onze 18e eeuw is er kenmerkend een van collectiviteit geweest. Er is gemeenschappelijkheid op allerlei gebied, niet het minst op dat der kunst, waar het persoonlijke en oorspronkelijke op den duur zelfs streng geweerd worden. Alleen schijnt alle leven flauwer te vloeien na de geweldige krachtsinspanning van het vorig tijdvak, zoodat er nergens, ook niet in de politiek, van een sterk streven blijkt en de staat, schoon nu

minder in zichzelf verdeeld, weinig kracht ontwikkelt.

In Frankrijk echter was de collectivistische geest tegen het begin der 18e eeuw aan het einde van zijn kracht en een nieuwe emancipatie van het individu op komst, die echter niet terstond den geheelen mensch bleek te omvatten. Het was vooral het critisch verstand, dat zich in de persoonlijkheid losmaakte en, deze domineerend, een eigen leven van revolutionnaire en traditie-vernielende werking begon. Die geest is hier toen nagenoeg niet doorgedrongen. Het leven leek hier in de collectiviteit inderdaad gestold en verkild. En toen, tegen het eeuw-einde, in Frankrijk en Duitschland ook het zedelijk gevoel zich hernieuwde tot een gansch andere aanvoeling van het leven, die de Romantische genoemd is, woei ook daarvan hier enkel een flauwe echo over en veroorzaakte een zekere onrust, niet ongelijk aan de beroering van een anders kalm binnenwater, als 't buiten op zee geweldig stormt.

Allengs namen alle Europeesche landen, ook de Noorsche, ook Rusland, aan die geheele vernieuwing van het individu deel, die in de eerste helft der 19e eeuw haar uiterste ontwikkeling schijnt bereikt te hebben, om in de tweede weer terug te loopen in het collectieve.

Maar voor Nederland viel hier in de 19e eeuw om zoo te zeggen nog alles in te halen, toen eindelijk tegen de jaren dertig, de 18e-eeuwsche collectieve verstarring kwam te breken en de persoonlijkheid weer vrij werd. Tot den romantischen geestesstaat had men het intusschen reeds op religieus gebied gebracht in de beweging van het *Réveil*, doch nu, in de Gids-

periode, begon de individualiteit te ontdooien, zoowel in zedelijk gevoel als in zelfoordeelend verstand, en Busken Huet kan men met Multatuli stellen als de representanten van den 18e-eeuwschen Franschen critischen geest en het romantisch gevoel, als een Hollandschen Voltaire en een Hollandschen Rousseau, wel zeer lang na de origineelen. Haar politieke uitdrukking vond deze ontwikkeling dan in de democratizeering van ons staatsbestuur in 1848.

Maar het groote élan, de sterke opbloei over de geheele lijn van den Hollandschen geest, misschien te heftiger, naarmate de oude vormen het taaier hadden tegengehouden, kwam toch eerst na de zestig jaren der eeuw. Wie het hebben meegemaakt, weten het nog wel, doch het valt ook overigens gemakkelijk na te wijzen, hoe in handel en industrie, in politiek, wijsbegeerte, kunst en wetenschap toen een gloeiend nieuw leven kwam, dat overal tegelijk ontbrandde en het verbijsterde oude met een vaart overhoop liep of onder den arm mee nam.

Welk karakter die vernieuwing droeg op al die diverse gebieden en hoe elk zich verder ontwikkelde, gaat ons hier niet aan, wien het enkel om dat kleine, maar betekenisvolle onderdeel der letterkundige kunst te doen is, waar toen het nieuwe leven wel zijn uiterste mogelijkheden scheen te bereiken.

Over deze letterkundige kunst, de *Tachtiger Beweging* geheeten, zullen nu de volgende bladzijden handelen.

## **I. Haar algemeen karakter.**

Van de zoogenaamde *beweging van tachtig* sprekende, dienen wij dus te begrijpen, dat zij niet zoo maar uit de lucht kwam vallen. Na de vrijwording van het verstandelijke, die in de Gidsbeweging van 1837 aan 't woord kwam, na de emancipatie van het zedelijk gevoel, die in de Multatulifiguur haar uiterste grens bereikte, was er nog maar één laatste en definitieve loswikkeling uit het gemeen verband mogelijk, n.l. die der zinnen, der zuiver individueele, persoonlijk-eigen gewaarwordingen van het stoffelijk leven.

En deze wedergeboorte, gelijk met het noemen mag, bracht een dubbel gevolg mede.

Het vernieuwd zelfbesef was of werd tot verhoogde vitaliteit, tot levenslust, levenskracht. Het individu ging zich machtig en belangrijk voelen, een middelpunt en beheerscher des levens.

Of het versterkt zelfbesef bracht een gevoel van vereenzaming mee, door het zich onherroepelijk gescheiden en vervreemd weten van andere individuen. En bovendien een sensatie van kleinheid en nietigheid in een eindelooze, onbeperkte wereld. Dat leidde dan tot pessimisme, mensenhaat, levensmatheid, levens-



wanhoop. De noorsche schrijvers vooral hebben deze phase der individualistische renaissance tot uiting gebracht, die dan meest weer een zedelijk karakter draagt. Maar in Frankrijk doet zich de dieper en krachtiger bewustwording van het eigen-ik meestal gelden in verhoogde vitaliteit, in dierlijken levenslust, en 't naturalisme in de kunst is er klaarblijkelijk gevolg van, al werken ook nog vele andere factoren tot het ontstaan van deze kunst-strooming mede.

Het naturalisme is tenslotte niet anders dan de belangstelling in de uiterlijke, stoffelijke wereld, ongeveer als bij de natuurwetenschaps-menschen. Die belangstelling duidt op ontvankelijkheid, verhoogde gevoeligheid voor zinsindrukken, allereerst van den individueelen zelfstandiger levenden mensch. En die verhoogde ontvankelijkheid verinnigde en vergeestelijkte tot een brandende belangstelling, een liefde tot dat uiterlijke leven, waarvan men nu alles begrijpen, meevoelen, omvatten wil. Er is dan geen plaats meer voor moreele onderscheidingen van goed en kwaad. Alles schijnt even belangrijk, enkel omdat het *leven* is, deel van dat bekorende, geheimzinnige, duizendvoudig, verbijsterend wisselende, zich steeds veranderende en vernieuwende, dat wij leven noemen.

Als een kind, dat voor het eerst aangetrokken wordt door vorm en kleur, zóó is de pas herboren individualist. Zijn geheele ziel is, als 't ware, naar buiten gekeerd. Het leven stormt onophoudelijk op zijn aandacht in en hij heeft letterlijk geen tijd voor wat anders. De conventioneele onderscheidingen der moraal verliezen te midden van al dat zinnegeschitter hun imponeerende

beteekenis, en weldra wordt hij onaandoenlijk voor alle vroegere maatstaven van goed en slecht, rein en verdorven, mooi en leelijk. Hij vindt alles zonder onderscheid belangrijk, hij ziet elk ding in de wonderlijkheid van eigen gedaante, aard en groei.

En wij, Hollanders, behooren ons daar allerminst over te verbazen, want onze eigen nationale grootheid ligt precies daar, in dat naturalisme. Of zijn onze grote 17e-eeuwsche meesters, al die onnavolgbare schilders van dood wild en levende vogels in eindeloos gevarieerde stillevens iets anders dan naturalisten geweest, zieners en verheerlijkers van den glorievollen uiterlijken schijn: kleur, lijn, vorm, contrast, atmosfeer? Men heeft hen realisten genoemd, maar dat is waarlijk zusje en broertje. De term naturalisme werd in Frankrijk uitgedacht en, met verwijzing naar het natuurwetenschappelijk, het experimenteel procédé, zoowat omschreven, als de beschouwing, studie en beschrijving van des levens verschijnselen, aanvankelijk zonder veel samenhang. Zoo hebben ook de beide broeders Goncourt het, tenminste in hun dagboeken, opgevat: de studie van het leven, als van een collectie merkwaardigheden, elk op zichzelf en om zichzelf belangrijk en vermeldenswaard.

Doch gelijk ook de natuurwetenschap het ten slotte niet bij enkel experimenteeren laat, maar door middel van de bijzonderheden tot de geestelijke eenheid, de wet, tracht op te klimmen, zoo hielden ook de beste naturalisten (een Zola, een De Maupassant) het op den duur niet uit bij de eindelooze herhaling van onsamenhangende observaties en visies. Zij begeerden en

reikten naar een synthese, een wereldbegrip, een levensbeeld uit de talloze verspreide gegevens en de naturalistische formule *un coin de la nature vu à-travers un tempérament*, die op zichzelf al gansch niet zonder geestelijkheid was, werd vanzelf tot *un coin du tempérament vu à-travers la nature*. Het gansche oeuvre van Zola is daar om dit te bevestigen, en eenmaal zoover, geleken die naturalisten in hun doen nauwkeurig op onze Hollandsche beroemde realisten, schilders en litteratoren beiden.

Eenzelfde levenslust, eenzelfde bewustwording waren de grondslagen van die twee geestesbewegingen in zoover uiteen gelegen tijdvakken, het 17e-eeuwsch Holland, het 19e eeuwsch Frankrijk. Alleen leek de latere beweging wat beperkter, meer litterair, daarbij ook pedanter en eenigermate gemanieerd en opzettelijk nuchter, vanwege de reactie tegen een tijdperk van over het geheel holle dweperij en gevoels-fanatisme.

Zoo was dan die eene meer zuidelijke tak van den grooten individualistischen gevoelsstroom, die in het midden der 19e-eeuw door Europa ging.

Bij ons kwam de ontwaking, volgens goede Hollandsche tradities, een heelen tijd later en vrijwel achteraan. Maar toen kwam zij ook ineens en met kracht en vaart, en vertoonde duidelijk die twee schakeeringen, waarvan hiervoor sprake was: de zinnelijk levenslustige en de zwaarmoedig-pessimistische.

Maar de eerste had sterk de overhand. Om te beginnen was de zinsontwaking van het individu hier te lande meteen een ontwaking tot levensblijheid, tot

energie en tot dadenlust. Voor de politiek en de economie hebben wij dit niet te duiden, omdat dit deel der beweging buiten onze beschouwing blijft. En wat de litteratuur betreft: het was maar een kleine kring, die den versnelden harteklop van dat nieuwe leven gevoelde en in dien kring overwoog eveneens heel sterk het blijde zelfgevoel, de heerlijkheid te leven en zich te kunnen uitleven. En waar men nu, bij tijdgenooten en voorgangers, onmiddellijke of ver verwijderde, dezelfde klanken hoorde als uiting van een gelijken geestesstaat, daar sloot men zich vurig en ijverig aan, propageerde geestdriftig die vreemde kunst en trachtte allereerst haar na te volgen.

Zoo werd hier het Fransche en Belgische naturalisme in triomf binnengehaald, veel gelezen en druk beoefend, zooals in den aard lag, vooral door de prozaïsten. Het was een zielsverwante kunst, waarin zij, die door aanleg en opvoeding vooral naar het Fransche neigden, zich het eerst zelf herkenden en tot eigen actie geprikkeld voelden.

Maar die nieuwe Fransche geest was volstrekt niet de eenige of voornaamste stimulans van het nieuwe Holland. Er bestond een andere groep, die haar inspiratie van gansch andere zijde kreeg.... ook al ten bewijze hoe hier een eigen vlam te branden aanving, die zijn voedsel overal vinden kon. Werden de prozaschrijvers, die zich meer episch voelenden, door prozaïsten beïnvloed, de lyrische naturen volgden uitteraard eerst vreemde dichters, zulken die een gelijkgestemden geest tot uiting brachten. En dat waren niet de gelijktijdige Franschen, doch de begin-

eeuwsche Engelschen, de dichters van de lake-poetry; Shelly, Keats, Wordsworth.

Bij hen vonden de minder heftigen, meer evenwichtigen dezer Hollandsche individualistische kunstenaars een rustiger, breeder, meer opgeheven of wel gesynthetiseerd realisme, dat hun levenslust voldeed en toch niet in excessen verviel. Want voor excessen, brooddronkenheid, daar was deze groep eigenlijk niet voor te vinden. Die kwamen meer van hen, die eerst aanhangers der Fransche naturalisten geweest waren. Maar deze andere jonge mannen hadden de academie bezocht, de classieken bestudeerd en dat was niet zonder invloed gebleven.

‘Niet zonder invloed gebleven’, schijnt zeker niet veelzeggend, maar als men bedenkt, dat intellectueel jong Holland steeds de classieken bestudeert en bestudeerde, en dat die steeds zonder wezenlijken invloed bleven, beteekent het heel veel, als een groep jongelui, temidden van de meest schoolsche en dorre philologie, den levenden adem van die oude schoonheid en wijsheid speuren gaat. En zoo was het. In 't vervolg zal er nog ruim gelegenheid zijn op deze dingen terug te komen, nu wil ik alleen er op wijzen, hoe die enkele jonge menschen inderdaad hun stijl, hun wijze van denken en uiten, hebben gevormd in de school van het klassieke. Hun critisch proza gaf er op elke bladzijde het bewijs van. In zoover sloten die jongeren met hun hang naar klaarheid, eenvoud en evenmaat zich aan bij de ouderen van de Gids-revolutie. Huet, Geel, Bakhuizen en v. d. Brink staan hun in dit betoogend proza zeer na. Maar hun meer rustige levensblijheid

ontvonkte zich toch voornamelijk aan de Engelsche dichters van begin en midden der 19e eeuw. De volkomen, spontane en naïeve overgave aan de natuur van dezen harmonieerende dadelijk met hun eigen wijze van zien en voelen. Als dezen, zagen zij het enkele, al het afzonderlijke en genoten zonder meer; juist als de naturalisten. Want die luchtige, weinig bedoelende symboliseering, de stukjes zuivere phantasie, die zij in hun werk strooiden, getuigden voor hun belesenheid en hun classieken smaak, niet voor een dieper wijsgeerige of moreele levensopvatting.

Die diepere opvatting, of laat ons liever zeggen: de ernstigere stemming, die tot het melancholische en pessimistische ging, was dan ook in een enkele dier jonge kunstenaars, die waarschijnlijk meer uit Duitschland of Scandinavië geïnspireerd werd, maar voorloopig hadden de andere groepen verre het overwicht. Zij vormden inderdaad het *positieve* deel der beweging en hun verscherpt inzicht en sterkere levendheid begonnen met te reageeren tegen het oude.

Wij weten, hoe het in de moreele sfeer van het 80-er burgerlijk Holland er zoo wat uitzag, hoe ook kunst er met nuttigheid en moraal gemengd was. Zoo begon dan de reactie der jongeren tegen die kunst en die moraal beide en waren deze twee niet te scheiden. Men luchtte zijn ergernis en maakte tegelijk ruim baan voor het nieuw gevoel en de nieuwe daden, en dat eerst goed, toen in 1885 de *Nieuwe Gids* werd opgericht. Toen ving het eigen revolutionaire werken als 't ware in gesloten formatie aan.

In den loop van tijd formuleerden toen die jongeren

hun artistieke geloofsbelijdenis, de grondslagen van hun kunst, die ook vrijwel de grondslagen van hun levensbeschouwing waren en in wezen terug te brengen zijn tot de wedergeboorte van de artistieke persoonlijkheid in Holland.

Maar omdat hier ook front gemaakt moest worden tegen de bestaande kunst en dito levensopvattingen, werd die formuleering allicht scherper en eenzijdiger dan bedoeld was. Dat is altijd zoo. Een nieuwe richting moet, om zich af te teekenen en te handhaven, vooral nadruk leggen op wat scheidt van het oude, en dat negatieve forceert dan gewoonlijk weer het karakter der beweging. Want de latere volgers van de beweging nemen de principen in al hun striktheid en starheid aan, gelijk de oorspronkelijke opstellers ze nooit zoo sterk bedoelden.

Het is wenschelijk dit in 't oog te houden bij wat nu volgen zal. De drie uitspraken, die het Tachtiger credo ongeveer resumeeren, werden nooit zoo exclusief gemeend, noch zoo exclusief toegepast als zij eigenlijk wel klinken. Zij zijn meer bepaald de strijdleuzen, waaronder men ten aanval en ter overwinning ging, maar de eigen kunstactie werd er begrijpelijkerwijs toch niet door bepaald. Begrijpelijkerwijs.... want men kan het voortbrengen van kunst nooit zuiver in een formule vatten en men kan zeker niet bewust naar een formule kunst voortbrengen.

De drie formules van de Tachtiger aesthetica, waarom zooveel te doen is geweest, luiden: *Kunst is passie, vorm en inhoud zijn een*, en *de kunst om de kunst*. Daarnaast komen dan nog ettelijke uitspraken over

het wezen van de poëzie, de methode van critiek, die geen ‘methode’ heette en dergelijke.

*Kunst is passie....* wij kenden de uitspraak al van Busken Huet, die haar echter op een zonderlinge wijze toepaste.

Kunst was hier langen tijd zeker *geen* passie geweest en nu is de vraag of passielooze kunst waarlijk dien naam verdient. Gevoel, erger nog: *passie*, daar was men in Holland altijd doodsbang voor gebleken, sedert de 17e eeuwsche grootheid uitgeleefd had. Hoogstens het godsdienstig gevoel werd begrepen en geduld.

Dat kwam wijl van oudsher het leven hier moeilijk en zwaar was, en de omgeving, het land, de atmosfeer beklemmend. Hollanders zijn geen blijde, luchtig levende mensen, en de kleinheid van het land en van het bedrijf en het dicht op elkaar wonen maken hun ernst ook niet groot, maar benepen. Men spreekt van den ruimen adem der zee, doch ik heb nooit kunnen merken, dat die ruime zee hier ruimte van denken of voelen heeft gebracht in de laatste twee eeuwen. Er was bij alle welvaart toch steeds een neiging tot bekrompen leven, tot vrijwel doelloos sparen, tot ontberen en een ander misgunnen, waarbij dan het Calvinisme een passend accompagnement scheen.

En toen, na de verarming in den Napoleontischen tijd, sparen en zuinigheid eerst recht gepast en geboden leken, een effectieve deugd, was er heelemaal geen ruimte meer voor uitspattingen van gevoel, die immers de economie van het moeilijk leven terstond



in gevaar-brachten. Het werd meer dan ooit hier een *klein-burgerlijke* maatschappij, die alle excessen haatte, al wat naar uitbarstenden levenslust en levensgenot zweemde verdacht vond en verbood, als vijandig aan den stabielen welstand en de zoo noodige ordelijkheid. Alles behoorde daaraan ondergeschikt te zijn en was 't ook: godsdienst, wetenschap, kunst, het was alles ten bate van het burgerlijk leven en mocht alleen gediend worden in de mate, die voor dat leven bevordelijk scheen, dat leven van stoffelijke welvaart, waarboven de gedachten nauwlijks uitgingen.

Gevoel was dus, behalve in sommige geijkte verhoudingen en toestanden, verdacht, maar passie, hartstocht gold direct als krankzinnig of onzedelijk. Men behoorde, zich netjes te beheerschen en naar de algemeene zedewet te leven. En men kon dat ook, omdat er weinig te beheerschen viel, en de zedewet bijzonder sterk dwong. Er waren niet veel afwijkende gevoelens. Het leven, de wereld spraken niet tot de individuen.

Maar toen dat wel het geval werd, toen enkele jongeren eigen indrukken kregen van de wereld, had die verrassende ontvankelijkheid natuurlijk al hun liefde - 't was hun leven zelf - en de omringende dorheid en vaalheid al hun haat. Opgroeiende, stonden zij met de gansche omringende maatschappij in oppositie, die maatschappij, die zoo bot verstandelijk was. Vandaar, dat zij het gevoel, het *eigen* gevoel hemelhoog verhieven en als norm stelden tegenover het dor gematigd verstandelijke van het vorig geslacht in alle zaken, maar bovenal in kunst. Al die conventioneele eischen

voor kunstproductie, die niemand meer voelde, al die vormeischen, die zeker welbehagen en verstandelijke tevredenheid schenen te geven, verwierpen zij ver, want zij waren niet meer tevreden met verstandelijk welbehagen. Als kunst hun niet meer kon doen, konden zij haar missen. Immers, zij leefden zelf niet meer maatschappelijk en verstandelijk, dat droeg hen niet, voldeed hen niet meer, en zoo verlangden zij persoonlijke, onmiddellijke voldoening van kunst, als een verheven worden boven het gewone burgerlijke leven. Daartoe was dan niets verder noodig dan dat de kunstenaar zijn eigen bijzondere indrukken, een persoonlijke emotie kreeg, en dat hij die zoo zuiver mogelijk vertolkte. *Verwoorde emotie*, in den sterken graad van passie, *dat* moest kunst zijn. Al het andere kwam er niet op aan: waar die passie vandaan kwam of van welken aard zij was, als zij er maar was. Dat klonk dus heel exclusief, maar het beteekende in wezen, dat een kunstenaar niet vooral een maatschappelijk, maar een universeel wezen behoorde te zijn, niet een die in de samenleving opgaat, maar een die verband houdt, door zijn gevoel, met den ganschen kosmos, een tot wien het leven spreekt, de natuur, al het onbewuste leven, al is zijn besef van het maatschappelijke dan ook gelijk nul.

Ziedaar de eisch, de onburgerlijke oppositie-eisch voor den kunstenaar: dat hij allereerst een geïnspireerde, een *bezetene* had te zijn, zou zijn productie kunst mogen heeten. Een eisch vierkant tegenover de vroegere, die het nationalistisch maatschappelijke stelde, kunst streng in het maatschappelijk verband van

zede en gemeenverstandelijkheid, kunst dus, die het algemeen diende en door iedereen beschaafde begrepen werd. Het gevoel was dan ook het algemeen gevoel, maar het bijzondere kenmerk, dat hier kunst was, zocht men in den *vorm*, die ook weer algemeen, geijkt, als een spoorwegsignaal den verstaander waarschuwde, dat er kunst in aantocht was.

Dit was - nog eens gezegd - het credo der kunst vóór Tachtig, waartegen de jongeren reageerden, omdat zij ineens veel sterker hun eigen leven leefden, het maatschappelijk verband daardoor haast niet, maar het 'wereldverband', het gevoel van alverwantschap en eenheid sterker gevoelden. Dat individueel mystisch gevoel, dat nieuw verband met de omwereld werd hun toen eigenlijk alles. Zij leefden er in, genoten er in, een oneindig belangrijk, een brandend rijk leven, waarbij dat der ouderen grau en dor geleek. En van dit leven werd hun eerste kunsteisch de uitdrukking: *kunst zij passie*.

Wie een kunstenaar wil zijn, moet de gevoelspraak der dingen verstaan. Hij moet als het kind zijn, nieuw tegenover de wereld, ontroerd ook door wat gij, ouderen, het allergeewoonste heet. En die ontroering is dan het voornaamste, is zoo goed als de kunst zelve. Zij neemt den vorm aan, dien zij wil, niet de algemeene, de conventioneele, geijkte, maar den vorm, die onmiddelijk en vanzelf bij deze bijzondere ontroering past. *Want vorm en inhoud zijn een*. Elke inhoud brengt zijn vorm noodzakelijk mede en het algemeene kan hier niet dienen, omdat die inhoud een *bijzondere* is, een speciale ontroering van een afzonderlijken mensch.

Er zijn dus niet kunstvormen, die men willekeurig kan toepassen en aanleeren. Maar wie vanwege zijn diepere ontvankelijkheid een kunstenaar is, vindt, heeft vanzelf de vormen voor zijn gevoel. En of die aan de menigte bevallen, of zelfs de menigte hen wel begrijpt, is van geen beteekenis, kan van geen beteekenis zijn, want de kunstenaar heeft zijn emoties niet voor 't kiezen, die vervolgens immers zelf, als 't ware, hun vormen meebrengen.

Zie daar dan het laken doorgesneden tusschen kunstenaar en publiek. De kunstenaar is een geïnspireerde, als de profeet. Zijn gevoel (en dat alleen maakt hem tot artiste) en de uiting, die er één mee is, worden hem ingegeven, en aldus ontstaat zijn kunst. Of iemand die verstaat, of zij nuttig of schadelijk, onzedelijk of onredelijk is, de kunstenaar heeft er niet naar te vragen. Zij heeft geen ander doel dan zichzelf, zij is de wijze van bestaan des kunstenaars, zij geeft zijn verhouding tot het leven weer, zij is de *kunst om de kunst*, tegenover de kunst om de maatschappij, om leering en om nut.

Onder deze leuzen zijn de Tachtigers opgetrokken om hun werk te doen, hun taak te vervullen, die was: de idee der kunst in dit land in haar waarde te herstellen, om weer te doen zien wáár en hoe de kunst was.

Want men kan wel zeggen: de kunst omstreeks '80 was maatschappelijk en gemeen-verstaanbaar, een soort gemeenschapskunst, maar het is de vraag of het inderdaad *kunst* was. Naar onze huidige meening was

die er niet noemenswaard. Er was een deftige of lieve, aardige of vernuftige conventie, maar de godsstem werd hier niet meer gehoord. En het zal de eeuwige verdienste van de Tachtigers blijven, dat zij dit weer beseft hebben: wat kunst had te zijn en wat hier ontbrak. Zij hebben de sjaggeraars uit den tempel verdreven, al die rijmelaars, die aan poëzie ‘deden,’ die ‘een lief vers maakten,’ al die proza-isten van den kouden grond, zonder stijl, maar vol sentimentaliteit en edele tendenzen - en zij hebben weer beleden, dat de kunst iets bijzonders had te zijn, iets geweldigs boven het gewone uit, een godsspraak, waar niet iedere notaris zoo maar deel aan had. Iets dat méér bedoelde dan nut of wetenswaardigheid of dagelijksche moraal, iets ontzaggelijks, als een onweer, iets volmaakt lieflijks als bloemen, iets stil-gewijds als een zomeravond.

Daarmee hebben zij ongetwijfeld den kunstenaar apart gezet van de maatschappij, gelijk zij ook de kunst uit de handen van Jan en alleman hieven, om haar boven en buiten dagelijksch leven en gebruik te zetten. En ook buiten het bereik der menigte.

Men beweert wel, dat er samenlevingen geweest zijn, waar ieder, als 't ware, kunstenaar was en de kunst aldus gemeengoed. Van de Atheensche maatschappij, van eenige latere middeleeuwen, van diverse Renaissancetijdperken wordt dat gezegd, maar ik meen in elk geval niet te veel te betoogen, als ik zeg, dat van de Hollandsche samenleving in de 19e eeuw *niet* kan beweerd worden, dat het een kunstvolle, kunstbegrip-rijke was, en ik geloof eigenlijk - tegen

veler eerbiedwaardige meening in - dat de hoogste kunst, de kunst die boven versiering en zinnestreefing uitgaat, toch altijd *niet* gemeenschaps-, maar individualistische kunst was, openbaring van den ongemeenen eenling, niet gemeengoed van een grooten kring.

*Gemeenschapskunst....* kunst eeniger gemeenschap, vóór alles *der* Gemeenschap, onzer samenleving in haar geheel, Kunst door ongeveer allen verstaan en genoten.... De gedachte is bekorend, maar gegeven de onderscheidenheid der menschen á priori weinig waarschijnlijk. Toch wordt beweerd, dat er in verschillende tijdvakken maatschappijen bestonden, die het tot die idealistische hoogte eener 'kunst voor allen' gebracht hadden.... Als het, zeer van nabij beschouwd, inderdaad zoo was, als onze dwepende phantaisie het niet te rooskleurig ziet, dan heeft het toch niet lang, zegge heel kort geduurd vóór de verscheidenheid weer intrad. Waarbij dan tevens de bedoelde maatschappij aan haar einde kwam en van vorm veranderde. Want deze hooge bloei van idealisme beteekende tegelijk ontbinding der gemeenschap. Een samenleving immers hangt allereerst niet te zamen door offerzucht, zelfverloocheningsdrang, die een hoogen graad van ontwikkeling en onafhankelijkheid der persoonlijkheid inhouden, maar door egoïsme, die een onontwikkelden staat van het individu beduidt. Een staat, een maatschappij is een coöperatie van allen ten bate van allen, om te beginnen in stoffelijken zin. Zelfs een tamelijk ontwikkelde kudde heeft eerst en vooral materieele bedoelingen: een veilig veld om te grazen, waar niet-

kudde-leden moeten afblijven. Zoo'n gemeenschap, eenmaal gevormd, wil zich handhaven, groeien en gedijen boven en desnoods tegen den eenling, en die tendenzen zien er dan soms wel idealistisch uit, maar het fonds is toch voordeel en macht, waar ieder, krachtens zijn lidmaatschap, deel aan heeft. En dat is gansch wat anders dan de verloocheningsdrang, de behoefte tot opgaan in eenheid, met opheffing van al het persoonlijke, waar de groote kunst uit voorkomt. Deze weet niet van de partieele doeleinden, die elke gemeenschap, ook de meest geestelijke, en die de groote maatschappij eerst recht stelt. Rust, orde, stabiliteit zijn de eischen, die elke gemeenschap, tot haar zelfbehoud moet stellen en juist deze kan de heftig strevende eenling niet aanvaarden, wiens ziel vervuld is van onvrede met het hopeloos gebrekkig bestaande en heimwee naar een betere wereld.

Hij wil recht, waarheid, schoonheid en hij vindt overal schijnheiligheid, huichelarij en de laagste compromissen. Zoo wordt hij tot vijand van de samenleving, die hem erger dan elken chaos lijkt, tot revolutionair, hetzij metterdaad of enkel met de gedachte, als moralist, als denker, als kunstenaar, en zal hij, die de menschen lief heeft, de gemeenschap haten, waarin hij hun ware wezen meent te zien ondergaan.

Zulke geesten zijn er uitteraard niet vele. Een maatschappij zou anders niet lang kunnen bestaan. Maar zij, de groote ontevredenen, vormen de stuwens der menschheid op den weg naar verzedelijking, vergeestelijking, en dezer aardschen stoffelijken afglans: de nieuwe schoonheid. Aanvankelijk onbegrepen en

alleen, zal de nieuwe gedachte de wereld voor zich winnen.... maar als het gros der menschen er toe meent te reiken, zal tegelijk haar idealisme verloren zijn en een nieuwe onvrede geboren, juist omdat de wereld, onze gewone dagelijksche wereld, van idealisme alleen niet leven kan.

Keeren wij nu tot de Tachtigers terug.

Dat zij individualisten, eenlingen en eenzamen waren en dat dit zelfs spreekt voor de grootheid van het nieuwe, dat zij brachten, zal na het voorgaande niet onbegrijpelijk zijn. Zij voelden weer ongemeen. En zoo kon hun kunstuiting ook niet anders dan ongemeen en ongemeenzaam zijn.

Maar daarom behoefden zij toch niet zoo ganschelijk buiten alle maatschappelijk verband te staan, zou men zeggen. Shakespeare, Goethe, waren ook zeer groote kunstenaars en hadden toch wel maatschappelijke kanten. Hoe komt het dan, dat deze Tachtigers zoo elk contact met de samenleving misten? En hoe komt het, dat hun bloei zoo gauw gedaan was?

Dat zijn de vragen, die men nog in 't algemeen aangaande de Tachtiger beweging stellen kan.

Het antwoord op de eerste vraag hebben wij feitelijk al gegeven.

Die Tachtigers misten misschien - of waarschijnlijk - volstrekt niet alle maatschappelijke kanten. Er is in den loop des tijds gebleken, dat hun vrij wat zelfbehoudzucht eigen was. Veel meer dan Shelly of Byron, b. v. Maar zij *wilden* onmaatschappelijk zijn. Of anders gezegd: zouden zij zich en hun kunst handhaven, zou-



den zij zelf blijven gelooven in hun nieuwe wereld en een tegenwicht geven tegen de enorme maatschappelijke suggestie van het oude, dan moeten zij wel en het maatschappelijke en het verstandelijke volkomen uitschakelen uit hun kunst en leer.

Dan behoorden zij zich, zooals zij ook deden, vierkant te stellen tegenover alle strekkingen van praktisch maatschappelijke nuttigheid in kunst. Dan moesten zij alle maatschappelijke moraal verachten en vertreden, dan moesten zij zelfs al het logische, het verstandelijk opgebouwde versmaden, om het bandelooze, nergens beperkte gevoel te laten leven, *herleven*.

Om hun taak te volbrengen, hun nieuwe kunst stellig en onaantastbaar te vestigen, moesten de Tachtigers doen, alsof er geen samenleving om hen bestond, moesten zij al het middelmatige, het gematigde verachten en te keer gaan.

En zoo hebben zij dan ook nooit hun kunstbeginselen in officieele betrekkingen geleeraard of op andere manier sociaal dienst gedaan.

Het is duidelijk, dat die afzijdigheid, dat verbandlooze van hun kunst en hun personen hen niet sterker maakten. Zij putten niet, als de maatschappelijke mensch, uit de maatschappij dubbel de kracht die zij haar eerst gaven. Hun gaven raakten die maatschappij niet, kwamen nauwelijks eenigen enkelen ten goede en hun eenige verbinding, hun eenige overgave, hun eenige interesse bleef de *natuur*. Die sprak tot hen met al haar bezielde verschijningen en zij hadden er volkomen genoeg aan.... in de dagen hunner jeugd. Doch toen die eerste brandende levenslust en sterke

gevoeligheid voorbij waren, had het in de rede gelegen, dat zij zich verdiepten, d.w.z. van louter zinsgebaarwording opgingen tot gedachte, gepeinze; en, na in de breedte geleefd te hebben, in de diepte en hoogte leefden, waar zij nu hun ontroeringen, ervaringen herinneringen samenvatten konden, condenseeren tot een nieuwe plastische wereld. Doch zij hadden zich al te zeer in hun afkeer en haat tegen het denken en wijsgeerig schouwen vastgezet om daar gemakkelijk toe te komen. Hier werkte hun reactie noodlottig op hen zelve terug, temeer omdat zij tenslotte dit universeele kunstenaarschap toch niet in zich hadden. Daar zat het hem op stuk van zaken. De landaard, de Hollandsche geest schijnt deze soort van kunstenaars, deze breede epische naturen niet op te leveren en dit houdt onmiddellijk verband met ons gemis aan nationale dramatiek, aan een waarlijk levend Hollandsch Drama.

Het kunstenaarschap was hier zelden alomvattend, wel zeer levend, zeer hartstochtelijk bijwijlen, maar niet universeel, en Rembrandt en Vondel zijn, meen ik, uitzonderingen gebleven.

Zoo bestonden ook de Tachtigers voornamelijk als gevoelskunstenaars en was hun alleen een jeugd beschoren, een jeugd van zang en blijde viering van onbekommerd zinneleven. Maar een mannelijke leeftijd - al kwam die voor elk hunner persoonlijk - is op die volbloeiende jeugd niet gevolgd in hun kunst. Zij hebben allen, meer of min, hun ontwikkeling gehad, maar ik geloof niet, dat een van de eigenlijke Tachtiger Beweging het lyrisme is te boven gekomen. Zij werden

in hun kunst vroeg oud en het zijn niet zichzelf, maar hun nakomers - een nieuw geslacht - geweest, die hun heftige revolutionaire kunstformules weer tot meer redelijke proporties terugbrachten.

Ik noem b. v. André Jolles en later Adama van Scheltema. Jolles, die reeds in de negentig jaren uitsprak, dat de poëzie weer eenvoudig en algemeen begrijpelijk had te worden, ‘al moest het haar al de veren van haar nutteloozen pauwestaart kosten’ zei hij. En ook A. van Scheltema heeft, in zijn boek over de Grondslagen eener Nieuwe Poëzie, den eisch gesteld, dat de dichter de simpele gewaarwordingen en gevoelens van de groote menigte in eenvoudige, begrijpelijke taal openbaren zou, dat hij weer zingen zou voor het volk, als het heet, en niet zoeken naar de zeldzaamste, meest individueele emotie, maar naar de meest algemeene en gewone.

De Tachtiger eisch luidde: de eigen persoonlijke ontroering in een eigen vorm, waarvan op den duur kwam de *allerpersoonlijkste*, dus de *allerongemeenste* ontroering op de *allerpersoonlijkste*, *ongewoonste* wijze gezegd. Met het gevolg, dat niemand den kunstenaar begreep dan een heel klein kringetje geestverwanten en de kunst al verder buiten het maatschappelijk leven kwam te staan. En reeds het onmiddelijk volgend geslacht, zij, die in de 90 jaren tot bloei kwamen, heeft dit ingezien als een doodlopend slop, waar men uit moest. Vandaar hun pogen de taal weer uit het fel persoonlijke op de vlakte der gemeen-verstaanbaarheid terug te brengen, en weer in den enkelen *vorm* iets van wijding te leggen. Jolles

heeft twee boekjes uitgegeven, weinig bekende werkjes, waarin heel curieus deze ommekeer betracht wordt. Het zijn een *Kruisdrama* en drie stukjes onder den algemeenen titel van *Het Eerste Spel van Michael den Aartsengel*. De beide andere kleine drama's heeten dan *Het Vrouwken van Stavoren* en *Reges Tres* (De drie Koningen). Het is duidelijk hoe hier die gewijde, die reeds uit zichzelf sprekende vorm gezocht wordt in het algemeen bekend en geheiligd karakter der legende of zelfs van de kerkelijk ritueele handeling, zooals in *Reges Tres* en het *Kruisdrama*.

Wij zien hier tevens hoe dit reeds een reactie beteekent tegen die andere stellingen, dat kunst en vorm één zijn en kunst opgaat in passie.

Tegen dit laatste Tachtiger principe is van Scheltema nog feller opgekomen. Passie was passie, zei hij, en nog geen kunst. Passie, de ontroering door de dingen, had eerst gelouterd te worden, den weg te gaan door het eigen gevoel en de verbeelding van den kunstenaar, om dan in verbeeldingsgestalte kunst te worden. Kunst, met andere woorden, moest *opgeheven* en *verheven* passie zijn. Zij was in kunst voor-ondersteld, maar de kunst zelve was iets anders, boven de onmiddellijke gevoelszinnelijkheid uit.

Zoo bestreden die lateren reeds terstond de Tachtiger voorgangers, inplaats van hun richting en arbeid voort te zetten, zooals de Tachtiger kunstenaars gehoopt hadden. Deze konden nu niet anders dan zich verzetten, omdat zij niet evolueeren konden, en zich almeer en tragisch isoleeren in hun star geworden

leer. Zij bleven meerendeels de oud geworden dichterkinderen, die altijd weer hetzelfde lied zongen en wrokten, omdat de wereld niet meer naar hen luisterde, terwijl zij toch maar zoo kort naar hen geluisterd had. Want de tijd van hun werking en triomf, (zoo niet van hun invloed) is wel héél kort geweest. Die valt tegen de negentig jaren der vorige eeuw, maar *in* de negentig jaren is hun richting al niet meer onaangetast, en tien jaar later lijkt hun directe invloed zelfs alweer voorbij.

Terwijl het groote publiek eigenlijk nooit door de Tachtiger kunst werkelijk is aangedaan.

Dit is in 't algemeen en in 't kort - er zal gelegenheid bestaan op al deze dingen in bijzonderheden terug te komen - de geschiedenis der *Tachtiger beweging* in die eene en voornaamste groep van levensblijve, krachtiger levende individualisten, waarvan Lodewijk van Deysel het onbetwistbaar hoofd was.

Doch er bestond, naar wij gezegd hebben, ook nog een andere kleinere groep, in wie de individualistische ontwaking niet levensverhoogend en gelukkig, doch vereenzamend en levensafkeerig werkte, vanwege hun minder sterk zinneleven, daarentegen sterker zedelijkheidsbesef.

Juist daarom zou men zeggen, dat deze kunstenaars toch meer universeel en met de algemeene ontwikkeling meegaand hadden moeten blijken. Hun ontbrak het exclusief en zoo enorm sterk zinlijk leven van de anderen, doch zij waren meer-zijdig, zij stonden ook open voor het geestelijk, niet alleen voor het

zinnelijke leven. En omdat dit leven voor hen niet, als voor die anderen, zoo blij en heerlijk lokte, als een spijs, die zij maar hadden te nemen, bezaten zij ook meer kritiek, meer behoefte aan begrip en inzicht in de verhouding van individu tot wereld, dus meer kans boven de eigen, altijd wat benauwde, lyriek uit te komen.

Ik denk nu aan Frederik van Eeden allereerst, dan ook aan Aletrino.

Toch heeft die gelukkige evolutie niet plaats gehad. De groote epiek, die Van Deyszel voorvoelde en hoopte, dat een volgend geslacht zou brengen, - en die het volgend geslacht niet gebracht heeft - de groote Hollandsche dramatiek, die tegelijk een werelddramatiek zou zijn... deze meer intellectueele groep bleek nog minder in staat daartoe te reiken dan de groote, onstuimige zinne-vierders en zinne-genieters. Een Ibsen, een Hebbel bleek niet onder hen. Hun droefgeestigheid, hun pessimisme vond zoo goed als nooit de algemeene gedaante, tegelijk levend individu en symbool, die de menschheid het levensinzicht verdiept en over het verbrokkelde en tegenstrijdige troost.

Zij zochten er zelfs niet naar, zou ik zeggen. Zij uitten hun mistroostigheid lyrisch en bij zich zelf blijvend, juist gelijk alle gevoelens in deze beweging lyrisch bleven. Zij zochten geen levenssynthese, maar openbaarden momenteele ontstemmingen. Of wel zij zochten op buitenissige gebieden en vervielen tot zekere geloovigheid, waarin het artistieke onderging.

Dit is dan ongeveer wat ik van de Tachtiger bewe-

ging in haar geheel te zeggen heb. Zij geleek een zomerbui: heftig, verfrisschend en snel voorbij. De geheele atmosfeer werd er een oogenblik luchtig en klaar van. Dat wil, minder beeldend, zeggen, dat zij een grooten kring van vooral jonge menschen van de onduldbare grauwheid des levens verlost en stem gaf aan wat tot heden stom was geweest, maar daarom niet minder smartelijk en benauwend.

Al die jonge menschen, die het gewone leven der ouderen, zelfs in zijn plechtigste en gewijdste oogenblikken, zoo hopeloos plat vonden en naar verheffing smachtten - een verheffing, die noch het geloof, noch de kunst, noch het denken van dien tijd hun geven kon - die jonge menschen hebben de z.g. Nieuwe Gidsbeweging als een Evangelie ontvangen. Van onverschilligheid tot nieuwsgierigheid en van daar tot innige belangstelling en geestdrift, is de weg niet lang geweest. Een gansche verlokkende nieuwe wereld opende zich, waar hun gereede vereering en liefde zich konden uitstorten en waar zij nog heerlijkheden achter heerlijkheden vermoedden, een paradijsachtige toevlucht voor het gansche leven.

En toch was die nieuwe wereld niet anders dan het oude leven, maar dit van dof en geluidloos eensklaps glanzend en klankvol geworden.

Zoo hadden die jonge menschen van omstreeks '80 voortaan de zekerheid, dat de kunst niet zoo maar bij het duffe, sleurige leven behoorde als een gezelschapsspelletje voor den vrijen tijd, en dat de muze niet was de glunderende of stemmige burgerjuffrouw die op thee-avondjes ging, maar een ongenaakbare godde-

lijkheid, een waarachtige Godin, hoog boven de alledaagsche werkelijkheid en de pietepouterige menschen.

Dat was toen juist wat zij noodig hadden. Achteraf kan men wel erkennen, dat de Tachtiger kunst in wat men noemt 'de breede massa des volks' geen wortel geschoten heeft, dat zij boven, maar dan ook *buiten* het volk bleef en eigenlijk niet eens uit het volk opkwam. Sterker nog. Men kan zeggen, dat de Tachtigers het volk in zijn geheel van de kunst hebben vervreemd door hooghartig exclusivisme. Hoe men het dan noemen wil en of men het kunst wil noemen, kan daargelaten worden, doch het is een feit, dat er vóór '80 een geestelijke bezigheid bestond en een belangstelling daarvoor - zich uitend in verhalen en verzen - die naderhand ten deele verdwenen. Het publiek was timide geworden door het groote geluid van de Tachtigers. Men durfde in de beschaafde kringen niet meer 'aan poëzie doen' en de tijd, dat velen 'een lief vers maakten' lag verre. Dat was dan niet zoo zeer jammer van de producten, de berijmde en rijmlooze, die op deze wijze nog voor de geboorte gesmoord werden, maar 't was misschien wel jammer voor de *algemeenen* invloed der kunst in deze maatschappij. Allerlei maatschappelijke beroepen, de algemeene humanitaire, universitaire ontwikkeling waren vroeger onafscheidelijk van wat poëzie en kunst. Tollens, Ter Haar, Beets, Borger waren werkelijk populaire dichters, en men was geen beschaafd mensch, zoo men van Lennep ongelezen liet of niet de Camera haast van buiten kende. Al met al was de



Kunst, die kunst, toch een groot element in de samenleving vóór Tachtig.

Dat ging nu een beetje verloren. Waar al die voor zich zelve hoogbeschaafden van de Tachtiger kunst niks niemendal begrepen, daar kwamen zij er toe de kunst in 't algemeen maar links te laten liggen. En daar zij de scherpe spot van de Tachtigers vreesden, durfde ook niemand van die kunstzinnigen zich meer aan het dichten zelf wagen.

Zoo raakte, met de practijk, ook de idee der kunst zelve op den achtergrond. Er werd minder over gesproken en veel minder aan gedaan. Doch als men er over sprak, was het schouderophalend of spottend. Wat had men er aan, wat begreep men er van! Van de vele heftige discussies was het einde vrijwel altijd ergernis en nijdigheid, die wrok nalieten of tenminste onverschilligheid. Voor de groote menigte, zelfs der beschaafden, was deze kunst blijkbaar niet. En, zooals de wereld bestond, konden die beschaafden het ook heel wel *zonder* doen.

Sedert hebben zij het ook vrijwel zonder gedaan. In vele dier burgerkringen, waaruit de Tachtiger kunstenaars zelf stamden, waren litteratuur en poëzie jarenlang een verboden terrein, omdat gesprekken daarover geregeld ontaardden tot venijnige debatten tusschen oud en jong.

Dat kan men betreuren.... voor de huiselijke rust en de hartelijke verhouding tusschen verwanten, doch overigens heeft men het verschijnsel, de *Beweging van Tachtig*, te aanvaarden, als elk ander verschijnsel, dat

onverzocht komt en zich niet ontkennen laat en zijn vóór en tegen meebrengt.

De mensen waren hier toen, in de tachtig jaren, blijkbaar aan die emancipatie der zinnen toe en men kan er in elk geval van zeggen, al werd de breuk tussen kunstenaar en maatschappij er voor onafzienbaren tijd onherstelbaar door, dat die emancipatie heeft opgeleverd het beste, waartoe de Hollandsche geest in vele eeuwen in staat bleek: *de hartstochtelijk verbeelde schoonheid der werkelijkheid*.

De Beweging van Tachtig was inderdaad een Hollandsche Renaissance.

## **II. Levenslust, Levensviering, Levenszwijmel.**

Wij hebben gezien, hoe in de eerste helft van de 19e eeuw een geestelijke beweging in Europa gaande was, die bestond in een verscherping van het Ik-besef, een bewuster worden van de eigen persoonlijkheid, met als tweërlei gevolg een verhoogde levenslust of een gevoel van onlust, van vereenzaming en nietigheid.

Tegen de jaren zeventig heeft die beweging toen ook Holland bereikt en, onder meer, een nieuw litterair leven voortgebracht, waarin eveneens die beide tendenties van levensvreugd en levensonlust te onderkennen zijn.

Voorloopig echter hadden wij ons alleen bezig te houden met het algemeen karakter der krachtigste en meest positieve dier beide litteraire kunststrevingen, en hoe dit de plaats der nieuwe beweging in de maatschappij en haar verhouding tot de oude kunst en tot het publiek bepaalde.

En tenslotte bleek, dat, vanwege zijn zuiver individualistischen aard, de kunstenaar geïsoleerd werd en zijn kunst snel verbloede, terwijl er geen voortzetters, wel tegenstrevers kwamen en de Tachtiger Kunst niet in de natie bleek te wortelen.

Nu komen wij dan van dat algemeen karakter en verloop tot de levende bijzonderheden, als van de bergtoppen naar de laagvlakte, waar de vele afzonderlijke menschen wonen. En wij bevinden, dat er inderdaad *velen* zijn, allerlei namen en daden, verwarrend en onoverzichtelijk, als wij zouden trachten hen allen naar werk en persoonlijkheid te karakteriseeren.

Wij zeiden echter, dat het nu tijd werd anders te doen, en de stroomingen zelf te laten zien in de typeerende persoonlijkheden. Zoo alleen blijft men inderdaad de *Beweging* zien in haar ontwikkeling, of wel het nieuwe leven in zijn groei, door op verschillende afstanden, als 't ware, palen te slaan, die de richting markeeren. Wat daartusschen ligt, kan verwaarloosd worden.

Laat ons dan eerst zeggen, dat de Tachtiger Beweging te besluiten is tusschen de jaren 1880 en 1895 ongeveer. Met wat daarna komt, behoeven wij ons niet bezig te houden. Het eerste élan, de groote vloedgolf was toen verlopen en een tweede generatie al bezig, als wij gezien hebben, het werk van de eerste te corrigeeren.

Vervolgens dient men te bedenken, dat ofschoon de Beweging van '80 ook wel de *Nieuwe Gidsbeweging* heet, zij volstrekt niet opgaat in die zeven, acht jonge mannen, die oorspronkelijk de N. G.-groep vormden. Het was wel degelijk een algemeene litteraire verheffing op verwijderde plaatsen, onder de meest verscheiden kringen, ongeveer parallel gaande met dergelijke verheffingen in economische en politieke kringen.

Het was - om het nog eens te zeggen - een bewustwording, tegelijk van *eenheid* en van *afzonderlijkheid*. Eenheid van het eigen leven met al het bestaande, afzonderlijkheid vooral van andere individuen, met aparte gevoelens, aandoeningen, overtuigingen tegenover de conventionele, de gangbare, de gemeene.... En voor sommigen beteekende dit een bijzonder en sterk gevoel van verwantschap met de natuur, zich openbarend in nieuwe en innige gewaarwordingen, nieuwe gevoelsindrukken uit de oude verschijnselen, welke nieuwe ontvankelijkheid zich dan weer omzette in hernieuwde belangstelling in de natuur en in alle dingen van het gewone leven.

Zoo kwamen die jonge litteratoren tot het Fransche naturalisme, als tot het verwante, dat vorm gaf aan het eigen zieleleven.

Wat dat naturalisme was, ligt al grootendeels in het voorgaande besloten. Het was immers het kind van diezelfde gemoedsgesteldheid, die ook hier het leven een andere gedaante gaf. Alleen waren de Franschen toch nog andere menschen dan wij en was hun individualisme anders dan het Hollandsche.

Nu doet zich dit curieuze voor, dat de man, die zich tot de profeet van het naturalisme maakte, die het meest en langst er van sprak, die - meen ik - zelfs den naam uitvond, juist degeen was, die in zijn werk de naturalistische beginselen regelmatig verraden heeft. Zola, de auteur van de theoretische handleiding, *Le Roman naturaliste*, was eigenlijk een romanticus, en men moet tot de Goncourts gaan om het echte naturalisme in actie te zien. Dan bemerkt men

inderdaad - wij zagen het al - dat de naturalistische schrijver de belangstelling heeft van den geleerde voor de tallooze détails van het leven, ook dat er een collectionneur van curiosa in hem steekt, ook dat hem het gansche leven der verschijnselen, zonder voorkeur, gelijkelijk belangstelling inboezemt, zoo dat hij a-moreel tegenover de wereld staat. De naturalistische schrijvers voelden zich aan al het levende verwant; het sprak helder tot hen, als gelijk tot gelijk, en aldus, zoowel trotsch op deze nieuwe verwantschap, als nederig tegenover dat oneindige, machtige concert van levensstemmen, wisten zij niet meer van de onderscheiding in verschijningen, die men verwerpt en zulke, die men aanvaardt. Hun belangstelling was universeel, maar uit reactie tegen de tegenstrevers, de bespotters en haters van hun nieuw leven, accentueerden zij dikwijls het a-moreele van hun richting en spraken juist graag over het z.g. onzedelijke, het vieze, het leelijke, het lage. Juist omdat de wereld daar zooveel op tegen had. Maar deze voorkeur voor de dingen, die men vroeger negeerde of verzweg, was toch geenszins het essentieele van het naturalisme, zooals vele eenvoudige zielen geloofden. Het essentieele was, *dat het leven zelf, de dingen zelf* stem zouden krijgen, door den artist heen, dat zij *zich zouden zeggen*, als v. Deyszel het heeft uitgedrukt. Met algeheele verloochening van eigen voorkeur moest de kunstenaar zijn gewaarwordingen door de dingen verwoorden, letterlijk het leven zelf laten hardop leven, dan zou er vanzelf een drama ontstaan. Het leven brengt zelf zijn drama's mee, zoo

luidde het naturalistische credo. Men moet bedenken, dat die jonge kunstenaars zoo heel erg genoeg hadden van de onnatuur en gezwollenheid der Romantiek, waar het altijd ging om overdrijving, uit het gewone verband rukken, in ongewone belichting stellen, tot er een gekunstelde wereld en leven ontstonden, naast de werkelijke wereld en het gewone leven, en waaraan niemand, dan de heel onnoozelen, meer geloofden. De kunst tot dat gewone leven terug te brengen, kunst en werkelijkheid te verzoenen, dat was de taak die het naturalisme ondernam. En om terstond de nieuwe wijze van zien en voelen duidelijk te stellen en te doen onderscheiden, begon men met het vooral héél gewone, het gemeene, het lage, het vuile, om ook daarvan het karakteristieke, het eigen leven te toonen.

De Goncourts deden dat getrouwelijk in hun boeken, Zola in zijn cyclus *Rougon-Macquart*, waar hij dan nog bovendien allerlei nieuwe wetenschappelijke erfelijkheidstheorieën bij te pas bracht, alsook de theorie van het invloedrijke milieu, die door Taine was opgesteld. Maar de gist in al die vele baksels, wat de onsamenhangende bijzonderheden verbond en verhief, was ten slotte toch weer niet iets direct van observatie, maar het zuiver geestelijke van een wereldbeschouwing: Zola's sterk pessimisme. Want dit is het merkwaardige in den grooten geest, die Zola was, het merkwaardige, dat het individualisme wel meest in persoonlijkheden bewerkt, dat zij zich innig aan het leven verwant gevoelen in hun zinsgewaarwordingen, terwijl hun hogere geestelijkheid eenzaam blijft, juist alle contact gaat missen en tot zwaarmoedigheid vervalt. Flaubert, Zola,

De Maupassant zijn drie groote voorbeelden van individualisten, vierders van het zinneleven en pessimisten. Ik wijs eenigszins nadrukkelijk op deze tegenstellingen van levensbelangstelling en levensafkeer in één persoonlijkheid, omdat wij in onze Tachtiger Beweging een gelijksoortig verschijnsel zullen ontmoeten.

Bij de verscherpte gewaarwording, de klare ondervinding van al de kleine betrekkelijkheden van het dagelijksch leven, bleef daaruit het onsamenhangende, vluchtige en doellooze als eindindruk achter. En dit beduidde onmiddellijk pessimisme. Zola, De Goncourts, De Maupassant hebben het allen als 's levens droesem gevonden en het scheen onvermijdelijk voor wie in denzelfden geestesstaat ook hier trachtten te werken.

In het jaar 1885 kwamen tegelijk twee bundels uit van jonge mensen, die elkaar waarschijnlijk niet kenden en die ook geen van beiden tot de N.G. groep in engeren zin behoorden. Het waren *Studies naar het naakt Model* van Frans Netscher en *Uit het leven* van Cooplandt.

Met dit proza begint feitelijk de Beweging van '80 in haar voornaamste uiting van viering des uiterlijken levens. Te voren waren er critische artikelen geweest en eenige verzen, maar nog geen beeldend proza, dat den nieuwen geest ademde.

Want hier is waarlijk iets nieuws, van toon, van onderwerp en van geest. De beide titels zeggen het al. Die van Netschers boek zelfs uitbundig en uitdagend, dat men zich hier aan niets storen en obser-



vatie *pur et simple* geven zal. *Uit het leven* schijnt kalmer gezegd, maar het had toen ook een demonstratieve toon. Het beteekende: uit het heel *gewone* leven, met vermindering van precies alles wat niet banaal zou zijn. En vooral ook grauw en somber. Kloos schreef van Cooplandts boek: ‘Er hangt door al deze schetsen een grauwe, vaderlandsche hemel uitgespannen, en daaronder warrelt het kleine doen en laten der alledaagsche wereld heen en weer, en sukkel langzaam aan naar het graf. Alles is gewoon aan deze menschen, hun ziel en hun lichaam, hun lotgevallen en hun einde, maar toch interesseeren zij, omdat het inderdaad *menschen* zijn. *Uit het leven* is een stuk leven, naakt, kaal, waar menscheven.’

*Naakt, kaal, waar menschenleven....* daarheen ging dus weer de belangstelling. Aan zichzelf het leven voelen, zich er zuiver en nuchter rekenschap van te geven, dat was het streven van die jonge letterkundigen, en dat beduidde een verandering van geest, zich openbarend in 't geheel en in alle bijzonderheden van hun werk. Ziehier een citaat uit de studie *Miss Nelly*, van Frans Netscher:

‘De pianist van het “Alhambra” drukte op het knopje der electriche bel, en eene hagelbui van metalen tikjes stortte met een zenuwachtig gekletter in de zaal neer. Daarna keek hij met een haastige hoofdbeweging naar het tooneel, legde zijne handen op de toetsen, en begon de Ouverture van een engelsch liedje af te rammelen....’

‘Miss Nelly had haar stoel verlaten. De armen

naar achteren buigend had zij haar tournure een weinig opgepoefd, het hoofd over den schouder vlijend om te kunnen zien, en, met kleine stuipachtige klopjes der vingertoppen, eenige plooiën recht te schikken. Toen had zij een blik in de opengesneden buste harer japon geworpen, met een vlugge handbeweging een kantje ingestopt, en was met glimlachende lippen naar den voorgrond geloopt.

Dan nog dit begin uit *Herfst in het woud*:

‘November. Het had drie dagen achtereen geregend, met een hoogen westenwind, guur, najaarsachtig. En de regen had op de paden van het woud donkere plekken in de aarde achtergelaten. De atmosfeer was nu zonder wind, stil, doorschijnend, onder eene lucht van fletsch, uitgewassen blauw. De hooge boomen stonden strak, zonder beweging in hunne toppen, de takken uitvleugelend, met de stammen in den grond geprikt. En in 't bosch, onder het gebladerte, in de verte, hing een wasemachtige damp, dungrijs, uitgezweet door de vochtige aarde, waarin de laatste boomstammen hunne vormen lieten wegsmelten, nevelachtig, als in het perspectief eener opera-decoratie.’

Ter vergelijking het begin van een verhaal uit den bundel *Burgerluidjes* van Justus van Maurik, die ongeveer terzelfder tijd uitkwam. Het geldt hier ook een stuk natuurbeschrijving:

‘t Is nacht, een koude gure Novembarnacht.  
 De wind *giert huilend* tusschen de schoorsteenen, *of langs de natte, druipende* daken en goten van de hooge huizen der *slapende* stad.  
 Zwart en somber is de lucht; *geen ster schittert aan het uitspansel, maar* zware wolken jagen en verdringen elkander, om zich over de *kille, huiverende* aarde te ontlasten.  
 De dikke droppels vallen onophoudelijk dicht en *stormend* neer, als *schreiden de wolkgevaarten over het akelige van den duisteren nacht.*’

Ik heb gecursiveerd waar de visie tot enkel rhetoriek wordt.... en dat blijkt dan haast overal, ten bewijze, hoe de auteur zelfs niet naar eigen verbeelding zocht. Hij nam eenvoudig het gebruikelijk cliché over, dat zoovele jaren romantiek in de verbeelding der menschen van een Novembarnacht gemaakt hadden.

Doch meestal is de auteur geenszins op beschrijven uit. Hij redeneert en causeert, op de wijze van Potgieter, van Bakhuizen van den Brink, maar veel slapper en met veel minder geest. Aldus (Eene Première):

‘De tooneelwereld is zonder tegenspraak “een wereld op zichzelf”, en menig cosmopoliet, hoe ruim en ver zijn blik ook reikt, sloeg nog nooit een oog in die kleine wereld, besloten tusschen de heilige wanden van den tempel der Muzen.’ enz.

Ten bewijze dat dit soort schrijverij de gebruikelijke was ook in de tachtig jaren (en nog lang naderhand) *deze* beschrijving uit een boekje van Werumeus Buning, eveneens een veelgelezen auteur in dien tijd. ‘Uit en thuis met de Tromp’ heet het boekje. De ‘Tromp’ zal het anker lichten voor de groote reis:

‘Hier (op het dek) is drukte en beweging genoeg om alles te vergeten. “Dienst!” De “dienst” roept ons. Verschillende personen worden dan hier dan daar heen geroepen. Vooral de stuurmansleerlingen rennen door het schip heen met allerhande boodschappen.’

Eindelijk dit over Rio de Janeiro:

‘O wat is dat mooi, wat we nu achtereenvolgens te zien krijgen. Rondom bergen, waarvan de hellingen hoog naar boven loopen, zoodat we naar den top ziende, heelemaal naar boven moeten kijken. Overal met groen bedekt. Door onze binocles kunnen we de vruchten zien hangen. Heerlijk. En dan, hooger op, zien we witte stipjes, in en tusschen het groen, doch als we er den kijker op richten, zien we dat het een villa is, of een groote buitenplaats met haar bijgebouwen en stallen. Soms ook wel een kerk of een klooster, terwijl we op verschillende punten rookende, hooge schoorsteenen zien van fabrieken en wat dies meer zij....’

Cursiveering is hier onnoodig, zulk proza spreekt wel zelf ter verduidelijking van het onderscheid der geesten van vroeger en later. Van Maurik en Buning betoonen zich hier gemoedelijke kletsers over en naar aanleiding van allerlei merkwaardige voorvallen en toestanden in 't leven. Maar Netscher en Cooplandt trachten zulke voorvallen en toestanden zelf in de verbeelding des lezers op te roepen, als een film voor de oogen te doen voorbijtrekken, zonder anders of meer.

Willem Kloos karakteriseerde in die jaren de nieuwe en de oude kunst in 't algemeen als volgt:

‘De lyrische realist geeft de werkelijkheid niet zooals hij die ziet, maar zooals hij haar voor de litteratuur heeft toebereid met een sausje van gevoeligheid en humor. Hij weent en door de halfgeopende natte oogleden ziet hij de wereld daarbuiten hangen in een mist, die de omtrekken verweekt en de kleuren verwart, en dan lacht hij haar weder toe, tot zij van den weeromstuit mee gaat lachen en allerlei grappige capriolen maakt. Hij heeft een magazijn vol van gevoelens en dogma's over godsdienst, zedelijkheid en maatschappij, en gooit die als een emmer water over de werkelijkheid heen, tot dat alles druipt van zijn ideeën en men geen voorwerp kan aanraken zonder een natten vinger te krijgen. Dit schrijversprocédé kan voorzeker, als het uit de natuur des schrijvers zelven voortkomt en geen aangeleerd kunstje is, zeer fraaie boeken het leven schenken,

maar de tijd der groote talenten voor die manier van werken is voorbij. De hedendaagsche realistische artist ziet de dingen aan met klaren, kalmen blik. Hij stelt er zich mee in contact, dwars door alle conventie en vooropgezette ideeën heen, laat haar op zich inwerken, vrij en onbelemmerd. Soms geschiedt die inwerking zoo heftig, met zulk een storm van passie op de naakte, onbevange ziel des schrijvers, dat hij, op zijne wijze, lyrisch wordt, als Zola. Maar dan is het een lyrisme, dat niet van den schrijver, met zijn behoorlijk-gereguleerde en maatschappelijk opgevoede ziel op de werkelijkheid, maar van de jagende, stormende werkelijkheid op den schrijver overgaat. Hij dringt zichzelf niet op aan de realiteit, hij ondergaat haar, maar met zijn volle, met verhoogd bewustzijn....

Vaak echter is de ziel des schrijvers als een klare, effen spiegel, waar het leven in weerkaatst, met al zijn kleuren en lijnen en bewegingen, een onafgebroken en zuiver beeld: en dit is het geval met Cooplandt. Hij ziet zijn personen met hun zinnelijke gewaarwordingen, hunne kleine gedachten en sentimenten en geeft ze weer, nauwkeurig en onbevooroordeeld, zonder de vluchtige antipathieën van zijn eigen ik, dat zoo weinig is in vergelijking van die groote werkelijkheid daar buiten. Hij kleedt niet en siert niet en liefkoost niet de poppen zijner maatschappelijke meenin-

gen, hij neemt het leven der werkelijke mensen in zich op, en boetseert hunne beeltenissen met vaste hand.'

Zoo gevoelde Kloos, die er midden in stond, zijn tijd, de nieuwe kunst en de oude, en zoo trachtte hij hun wezen en verschil te formuleeren.

Wij lateren zien kans dit nu een weinig algemeener te doen en dieper naar 't wezen toe, omdat wij meenen beter te begrijpen wat hier gebeurde.

Het is dat nieuwe contact van Ik en Wereld, het is, dat zij, 'die jongeren', het naakte, het enkele leven, het leven op zichzelf, weer uiterst belangrijk vonden, omdat het hun als wonder verscheen en alle dingen inderdaad 'nieuwe gezichten' hadden.

Dat wil, nog anders, zeggen, dat zij allen in hun verhoogde gevoeligheid min of meer dichters waren, natuur- en werkelijkheidsdichters. En aanvankelijk deden zij niet anders dan de aanraking zoeken van hun zinsindrukken der werkelijkheid met hun taalvermogen. Het was hun een wellust te bemerken, hoe het uiterlijk verschijnsel bij hen het juiste woord, het aequivalente beeld, den suggestieven klank opriep. Dan was het of het leven zelf door hen sprak en scheen de eigen persoonlijkheid in die taalexpressie, die gaaf dat leven opriep, te vervloeien.

Zoo vierden zij het leven, in den zin, dat zij er zich aan overgaven met hun zinnen en verbeelding, terwijl de vroegere auteurs er kritisch tegenover stonden, omdat het voor hen niet zichtbaar, niet hoorbaar, niet overweldigend was. En wijl die vroegeren dan over

't geheel maar beperkte, kleindenkende persoonlijkheden bleken, die wijs trachtten te doen tegenover dat leven, dat zij eigenlijk niet verstonden, is het wel duidelijk, waarom hun kunst niet erg voedzaam uitviel. Men kan dan ook den Tachtigers gelijk geven in hun critiek op al die novellisten en dichters van vóór '80. Daarentegen achten wij, dat het zoo zuiver en precies mogelijk in woorden omgezette leven, de *verwoorde werkelijkheid* op zichzelf nog geen kunst oplevert, maar hoogstens een begin van kunst, materiaal ter verwerking voor kunst. En dat juist wilden vele Tachtigers in hun felle actie niet erkennen. Er was bepaald overdrijving, parti-pris, bijv. in dat boek van Netscher. De bloote reproductie van een stuk werkelijkheid kan toch op den duur, zoo vaak herhaald, niet bevredigen. Het wordt dogmatisch en fanatisch, zooals Netscher het naturalisme hier bedrijft, tot in 't uiterste verkleind en uitgesponnen. Het lijkt, zonder ergens een verdieping, toch wel vaak een droge opsomming. Het blijft, om zoo te zeggen: buitenwerk, het slaat niet naar binnen, in den artist, tot visioen, tot een onafhankelijke opbouwende werking der verbeelding, maar het is, 'mannetje aan mannetje gezet', een observatie naast een andere. En daar dit achterelkaar van momenten, van momentaspecten, *bedoeld* is, zonder dat het op iets aanloopt, zonder geestelijke samenvatting.... verveelt het al gauw. Het is werkelijk niet meer dan studie en het schilderij laat zich nog wachten. Het is een studie, de methode, de manier van het naturalisme getrouwelijk toegepast door den ijverigen leerling en nog wel op verkleinde schaal.



Zoo ook begreep het die andere groote, voorganger van Tachtig, Lodewijk van Deysel, en hij heeft in zijn opstel *Nieuw Holland* er Netscher hard om gevallen. Hij had andere plannen met de nieuwe kunst en vond het doen van Netscher vrijwel compromittant, vond het na-doen, onhandige, gebrekkige navolging van wat niet voor Holland was geschapen. Men had hier geen imitatie Zola en Camille Lemonnier nodig. Men had een eigen kunst nodig, eigen gevoel in eigen taal gezegd. En ondertusschen gaf hij die al vast in zijn hartstochtelijke verheerlijking van het proza en in zijn geweldig opdringend persoonlijke vertoogen over hetgeen kunst had te zijn. Het accent van dit betoogend proza was hier sedert Multatuli niet vreemd, doch dit was nog veel sterker, brutaler, machtiger persoonlijk dan het Multatuliaansche en het leek, ofschoon met een doel buiten zich, zoo erg ook om zichzelf, om 't genot van zich te uiten, geschreven. Dit vooral was het nieuwe er aan. Het critische leek haast bijzaak, het zeggen, woordstormen, woordrazen, woordzingen, woordsuizen leek het waarlijke doel. En zoo was 't ook. Die eerste, aarzelige, nog onbeholpen aanvangen van de nieuwe kunst werden haast aanstonds overdonderd door de zware stem van dezen geweldenaar, Van Deysel. Want zooals dit opstel van zijn *Nieuw Holland* een nieuw betoogend proza beteekende, met zwaren klank en rythme en overweldigend van persoonlijkheid, zoo werden de uitingen van het nieuw beeldend proza dadelijk overstemd en overheerscht door zijn roman *Een liefde*, die in het-

zelfde jaar 1885 verscheen en waarover wij straks te spreken komen.

Om te beginnen hebben wij nu de aanvangen van het nieuwe gezien tegenover het oude. Ik zal de meest markante trekken van beide nog eens herhalen.

De vóór-tachtiger schrijvers dan gevoelden voor hun kring, voor hun stand, zelfs voor hun stad en desnoods voor den staat, met al dier belangen en instellingen. Zij voelden en interesseerden zich maatschappelijk, gematigd sociaal, en daar ieder van hun klasse zoo voelde, waren hun werken gemeen-verstaanbaar en misschien wel populair. En waar schreven zij over? Meest over het familieleven of het maatschappelijk leven in hun stand, maar dan in een gevoeligen of moralistischen toon, die verklaarde waarom er over dat stuk familie- of maatschappelijk leven geschreven werd. Die gevoelige, moralistische, ook wel humoristische opvatting, was de eigenlijke beweegreden voor het verhalen. Het verhaalde zelf was de lieflijke, of spannende of amusante illustratie van een tekst, als 't ware, en gewoonlijk kwam 't op dien tekst meer dan op de bewerking aan. Behalve dan wel in 't humoristisch geval. Grappen mocht men ook maken om zelfswil.

Daar nu de teksten, ik bedoel de gevoelvolle, moralistische, humanistische aanleidingen en samen- of opvattingen tot verhalen betrekkelijk schaarsch waren en men de op zichzelf onbelangrijke dingen toch niet altijd op dezelfde manier kon bekijken, gingen de schrijvers gaarne om stof naar het verleden. De anders onbelangrijke dingen werden in de verte van zelf

ongewoon en belangrijk. De moreele opvatting des levens bleef dezelfde, maar de illustratie werd verrassend nieuw, interessant en leerrijk. Het was de bekende oude wijn, maar in aangenaam nieuwe zakken. Vandaar de vele historische romans, novellen en schetsen, die in dat tijdvak van een halve eeuw verschenen, en die, onder meer, de moeilijkheid openbaren om in den eigen tijd nog ontroerend of amusant te zijn. Van diezelfde verlegenheid getuigt ook, dunkt mij, de *ik*-vorm waarin zoovele van die boeken geschreven zijn, over 't geheel het naar voren brengen en zich inmengen van de persoon des schrijvers. Het was eerstens altijd de maatschappelijke meneer, die hier aan 't woord kwam, en dat mocht men best weten, daar hoefde niemand zich voor te schamen, die verstandig of gevoelig praten kon. Zelfs was 't gewenscht die persoonlijke autoriteit van den schrijver - als 't kon geestig of anders tenminste diep-ernstig - te laten gelden. Dat vulde de gaten der belangstelling, dat deed vertrouwen stellen in de degelijkheid der lectuur voor ernstige mensen, die niet beuzelen wilden, en moest een goeden dunk geven van schrijvers persoonlijkheid en zijn kennis. En zoo gebeurde het, dat in al die vele verhalen de Ik-vorm heerscht en overheerscht, het persoonlijke onmiddellijk in contact treedt met den lezer, alsof de schrijvers altemaal machtige, rijke persoonlijkheden waren. Wat precies niet het geval was.

Zoodra nu het individualisme komt, verdwijnt in eens het Ik van den schrijver uit de verhalen. Juist het tegendeel van hetgeen men verwachten zou, als

men bedenkt, dat individualisme het meer persoonlijke gewaarworden beduidt. Toch is er geen tegenstrijdigheid. Het is eenvoudig, dat de emotie al het andere verdringt. De schrijver heeft geen behoefte of aanleiding meer zelf tot het publiek te praten, wijs te doen, hoogzedelijk of grappig; hij denkt nauwelijks meer aan zijn publiek, hij luistert eenvoudig naar zich zelf, als naar een klankbodem voor de geluiden van het leven. Hij weet ook niet meer van zijn familie of zijn stand, hij heeft geen speciale belangstelling meer, want het leven, de onmiddellijke werkelijkheid doet hem aan. Hij is als nieuw geboren in een wereld waar alle dingen nieuw zijn. En deze moeten spreken, niet hijzelf, hij is maar een instrument en onbelangrijk tegenover het leven, dat eindeloos en grondeloos is.

Zoo kan men niet zeggen, dat al deze nieuwe menschen liefde voor het leven, allereerst het uiterlijke leven, hadden, of zelfs maar belangstelling er voor. Dat was bij de sterksten, de gevoeligsten ongetwijfeld het geval, maar het gold niet voor allen. Doch wel voor allen gold, dat het leven, het *gewone* leven voor hen onweerstaanbaar was geworden. Zij waren er in letterlijken zin aan gehecht, aan vast, zij waren er aan verslaafd, het drong zich aan hen op en zij moesten er van gewagen, hoe dan ook. Meeslepend, machtig en tyranniek was het voor hen. Voor enkelen een dierend wonder, een bron van eindeloos afwisselende zaligheid, voor anderen een zwijmel, een dronkenschap, die tot al krankzinniger orgieën voerden, voor nog anderen een benauwing, een durende obsessie.... Maar voor allen iets waar zij zich vanzelf

sprekend mee bezig hielden, dat de dagen vulde tot geluk of rampzaligheid en nauwelijks tijd liet voor anderen en geheel niet voor de maatschappij. Het is duidelijk, dat in zoo'n geestesfeer de auteur verdwijnt achter zijn verhaal, dat de natuur er zelf stem schijnt te krijgen, de dingen van het dagelijksch leven of de dagelijksche menschen. Want er bestaat ook niet de geringste behoefte naar iets ondagelijksch en bijzonders te gaan zoeken, waar het gewone zoo imponeerend is en alles, zonder onderscheid, even belangrijk. Zie daar nog eens een grond voor de frequentie van het zoogenaamd lage en gemeene in de individualistische literatuur. Zij zochten het gewone, dat immers het gemeene is en waren zelf verbaasd en verheugd ook daar het indrukwekkende te vinden.

Maar van aan begin af bracht het individualistische ook het sombere mee, dat in tafreelen van het lage volk juist zijn meest gereede en eenvoudigste bevrediging vond. Want het sombere is onafscheidelijk van elk aanvankelijk individualisme, dat de betrekkelijkheid en nietigheid van het eigen individueel leven eerder gevoelt dan zijn verband met het eeuwige en absolute. Het hangt er maar van af, waar in 't gevoel het accent ligt. Enkelen kunnen zich, en dan nog maar bij wijlen, totaliteit voelen, de meeste individualisten echter merken vooral hun verlorene kleinte in de onbegrensde eeuwigheid en kunnen daar niet van zwijgen.

Zoo bij Netscher en Cooplandt, die in 't vervolg bewezen hebben geenszins morose schrijvers te zijn. Het nieuw ontdekte leven werd aanvankelijk ook voor hen in hun boeken een donker leven van doelloos en uit-

komstloos zorgen, hoe kleiner 't was, hoe meer verbijzonderd, hoe drukkender. En dat geeft die tweede schijnbare oppervlakkige tegenstelling van een toegewijde, uiterst nauwkeurige studie van zinloos, volstrekt banaal leven. Maar, zooals Kloos zeide, het is *leven*, het leeft en dat staat voor alle andere belangrijkheid, dat maakt alles goed. Men moet evenwel begrijpen, dat dit zwaarmoedige al een geestelijke verdieping, verinniging vormt van de nieuwe kunst, die zoo direct bij het uiterlijke leven stond. Het aanvankelijke was, men zou kunnen zeggen: *voorkeurlooze verwoording van de uiterlijke dingen*, voortkomend uit een drang van gewaarwordingen, die om uiting vroegen. Zoo vonden wij het in menig stuk bij Netscher, zoo vooral bij Van Looy.

Van Looy behoorde niet tot de naturalisten. Hij kwam van een gansch anderen kant, den schilderskant. Hij had als leerling der Rijksacademie de *prix de Rome* behaald en zat in Italië of Spanje om de verplichte studies te maken en schreef zijn vrienden eenvoudig brieven. Maar die beschrijvende brieven, een beetje meer verzorgd, bleken literatuur, impressionistische literatuur, behoorende bij zijn impressionistisch schilderen. Nauwkeurig schilderlijk aangekeken, bleek de wereld in literatuur hetzelfde aspect te hebben als naturalistisch aangekeken. Het individualisme gaf hier in beide gevallen hetzelfde resultaat, de verhoogde gevoeligheid voor zinsindrukken, het sterke inleven, deed voor elke gewaarwording het equivalente woord vinden, het woord, dat in zijn beteekenis en klank het juiste beeld van het geziene

opriep bij den schrijver en bij zijn geestverwanten.

Zoo schrijft Van Looy in de eerste N.G. nummers verschillende korte opstellen, die evengoed naturalistisch proza konden heeten, verwoording van zinsindrukken, samenwerkend tot een totaalstemming van een zeker moment of een zeker landschap.

En dit alles bleek tegelijk subjectief en objectief, episch en lyrisch. Want terwijl men zich, als 't ware door de dingen zelf, door de buitenwereld liet vóórzeggen wat geschreven zou worden, was hetgeen op papier kwam toch niet minder de zeer persoonlijke gewaarwording van den schrijver. In plaats van het verstandelijk redeneerende Ik, kwam onbemerkt het gevoels-Ik, dat uitteraard lang niet zoo gemeenverstaanbaar was als het verstandelijke.

Zoo verkeerde dat koel-wetenschappelijk bedoelde, dat streng objectieve naturalisme allengs tot al beperkter en al hartstochtelijker subjectivisme, tot zuivere persoonlijkheidsuiting, eerst en meest bij den man, die hier het naturalisme zoo geestdriftig had ingehaald, Lodewijk van Deyssel.

Zijn eerste roman *Een Liefde* verscheen in hetzelfde jaar 1885, waarin de N.G. werd opgericht en het was een verwonderlijk boek, als te voren nooit was gezien. Het scheen inderdaad een toespassing van de leer, dat kunst passie moet zijn en dan nog wel erotische passie, als *Lidewijde* van Busken Huet bedoelde te zijn, maar eigenlijk niet was. *Een Liefde* schijnt het boek, dat achter Huets befaamde *voorrede* had behooren te volgen, een geweldig choquant boek voor

de oudere wereld, al gebeurt er nauwlijks overspel in. Naar het uiterlijk gebeurt er zelfs nauwlijks *iets* in. Een jong hartstochtelijk meisje verliest haar vader, betreurt hem diep en trouwt met den man harer keuze. Ziedaar al het uiterlijk gebeuren. Maar innerlijk gebeurt er heel veel; in den geest van dat jonge meisje gaat een wereld onder en wordt uit den chaos een nieuwe geboren, en de gansche werkelijkheid is daarin betrokken. Een ontzaglijk vuur van hartstocht vlamt op en brandt uit, zonder dat iemand het bemerkt. Van ontroering tot geestdrift, dan tot extaze en zoo goed als waanzin gaat haar liefde, haar gansche wereld trilt en wankelt in de verbijstering van haar zinnen, zonder dat het onschuldig voorwerp van die neiging er iets van begrijpt. Dan, op een goeden morgen, heeft de storm uitgewoed en ontwaakt zij als een gewone vrouw, met voor haar man een huiselijke, vriendelijke neiging zonder meer. Het drama is voorbij en een lang leven van gelijkmatige rust wacht het echtpaar, dat après tout niets liever verlangt.

Wat er in het boek gebeurt, is inderdaad *een Liefde*, een zinnelijk-geestelijk proces, ondergaan door een volmaakt argelooze jonge vrouw, die zichzelf niet weet.

Er is een banaal mooie man met een dikken snor, en een heftig, levensonwetend jong meisje, en hij wordt de held harer droomen. Eerst, in de vele veranderingen van het uiterlijke leven, - den dood van haar vader, haar huwelijk, het nieuwe huis en zijn inrichting, dan de zwangerschap en de bevalling - blijft haar gevoel nog op den beganen grond van het gewone leven. Maar als, na haar bevalling, de slepende ziekte komt, het



lichamelijk lijden, de verwijdering van haar man, eindelijk de vereenzaming in het wegsterven van zijn liefde, begint in het eindeloos verlangen de bovenmatige exaltatie en sublimatie van den Geliefde.

Alles in haar roept, als in Salomo's Hooglied, om den Geliefde; hij is in den stralenden zonnedag en den drukkend duisteren nacht, in al de kleuren en lijnen van bloemen en boomen, in de wisseling van zon-enschaduw. Tot zij ganschelijk één wordt met den geweldigen zomerdag, in een hijgend extatisch verbeiden van *Hem*....

Maar als op Zondag, op 't gewone uur, in het nuchter daglicht, in zijn gewone karretje, de werkelijke man komt, stort haar liefdewereld ineen. Want die keurige, knappe meneer, met zijn mooien snor en gezond gezicht, dat *is* de Geliefde niet, dien zij wachtte.... Ziedaar het groote, innerlijke, tragische misverstand: dat haar liefde de werkelijkheid overleefde, in plaats van, als gewoonlijk gebeurt, zachtjes aan en in de werkelijkheid dood te gaan. Trapsgewijs wordt dan de geïdealiseerde persoonlijkheid al nuchterder aangezien, zonder schok krijgt de phantaisie haar gewoon menselijke afmetingen en waarden terug, zoo geleidelijk, dat de liefhebbende nauwelijks bemerkt hoe zijn gevoel van karakter veranderd is. Maar *hier*, door de lange ontbering, door de zwakte van deze jonge vrouw met haar heftig temperament, verliest in de eenzaamheid haar exaltatie elk verband met de realiteit en schiet mateloos uit en staat onverhoeds voor den hollen afgrond van haar eigen onwer-

kelijkheid, als de kleine, reële aanleiding tot haar droom zich argeloos opdoet. En dan beleeft zij de gebrokenheid en ontoereikendheid van 't leven, dat strekt naar het oneindige, smachtend maar vruchteloos, om ten slotte klein en koud achter te blijven, beneden op de leege aarde. Haar liefde blijkt een hopelooze vergissing en handwringend in uiterste rampzaligheid, staart zij op het bankroet van haar leven.

Zie hier:

‘Toen Jozef de kamer binnenkwam, hadden zij beiden, in een snelheid van opkomen en vergaan, dezelfde gedachtegewaarwording.

- Daar ben ik! Hoe maak je 't Thilde? Je hebt in 't geheel niet geschreven. En zijn glimlach naderde van de schuin-open deur, en slonk weg toen hij haar bleek zag beven, en zijn oogen voelden: wat ziet ze er vreeselijk vreemd uit, ze heeft stellig met een anderen man geslapen, in elk geval blijf ik kalm; en zijn glimlach dacht in haar voort, in één slag van uiterste angst, één stuipende siddering van haar verstand, één vreeselijke stilstand van haar hart: dit *is* hij niet, dat is *hij* niet, ik ben met een anderen man geweest.

Zij voelde haar denken vernield, zij voelde zich wezenloos worden. Haar voeten werden koud en zij waggelde met een licht doorbuigen van haar knieën. Maar de groote smart van haar verstand rukte haar te-rug in de levende werkelijkheid der angstlicht vlamme kamer. En zij wist de grootte van haar liefde en dat hij die liefde niet was.’

Daar Mathilde echter een gewone, van nature gezonde vrouw is, komt haar vitaliteit dezen crisis te boven en herinnert zij zich op den duur niet meer wat haar scheelde. Het slot van het verhaal luidt dan:

‘Toen zij einde October terug waren in Amsterdam, hield zij niets meer over van dien raren zomer buiten, als de slappe herinnering van een droom. In April van het volgende jaar beviel zij weêr, van een dochter.’

Zoo is dan de eerste roman, het eerste romantisch verhaal van langeren adem, dat de nieuwe kunst opleverde. Het is niet moeilijk te zien, dat het ver boven de bundels naturalistische kunst, die ik noemde, uitgaat en dat het met de oudere litteratuur nu ook werkelijk niets dan de letters gemeen heeft.

Het is niet meer maatschappelijk en gemeenschappelijk, d. w. z.: interessant, liefelijk, grappig, zedelijk, vernuftig. Het was uiterst, het was direct naakt menschelijk, zonder eenige beperking naar fatsoen of zede of hartstocht of gedachte. Het ging over een mensch en niet over een dame. Het ging zelfs niet over den geestelijken of verstandelijken mensch, maar over den lichamelijken, zinnelijken. Het was een klaterende, tartende, ineens tot zijn hoogste consequenties gedreven openbaring van het nieuwe kunstgevoel, en de wereld stond er, begrijpelijkerwijs, paf van, van zoo iets stuitend ongewoons. Zeker ongewoon! Men moet een heel eind in de Hollandsche letteren teruggaan om een dergelijke beschrijving en opvatting van de

liefde te ontmoeten, misschien wel tot de middeleeuwen. De bezadigde Hollandsche menschen waren zoo lang gewend liefde in boeken gelijk te denken met voor ieder zichtbare huwelijksverhoudingen, dat deze wijze van de liefde te zien hen wel moest hinderen. Want dit was tegelijk èn de brutaal lichamelijke liefde, de vleeschelijke passie, zonder eenige terughouding gezegd, èn 't was de mystieke liefde, de éénwording boven het persoonlijke uit van mensch en wereld. Dat hinderde het publiek ook, en 't is de vraag wat hier 't meest hinderde: het zinlijke of het geestelijke. Beide waren vreemd aan den gemiddelden lezer. Van het zinlijke gruwde hij, als van 't lage, maar voor het andere stond hij absoluut vreemd en onzeker. En dat was niet plezierig voor de eigenliefde, te minder nu men van de gansche wending, van de geheele levensopvatting in 't verhaal niet uitermate veel begreep.

Hier was zoo heelemaal niet de roman-intrige, die men gewoon was. Het was noch de sentimenteel romantische opvatting van den Strijd der Geslachten, noch de plat humoristische, noch de plat-mystische, de griezelige verhaalinhoud. Er was niets uiterlijks. Alles was *drame intime*, en 't is niet ongeoorloofd, hier even aan Flauberts *Mme Bovary* te herinneren.

Ook Mathilde, uit v. Deysse's boek, is een zoekster van de ideale liefde, al is haar zinlijkheid daar in hooge mate mee gemengd. Die doet aan 't ideale vooral niet af. Wat zij zoekt en schreiend begeert, is de volkomen éénwording naar lichaam en ziel, en evenals bij *Mme Bovary*, hecht zich die drang aan

een vrij toevallige menschverschijning, tot zij in leed en nood haar vergissing heeft erkend, tot zij weet, dat haar liefde gold wat geen vorm heeft en niet vervuld zal worden. Dan sterft zij niet als Mme Bovary, maar wordt weer gewoon. Zij is overigens maar een banaal vrouwtje, zonder zelf-inzicht. Wat het gewoon maatschappelijke leven haar niet aanbiedt en niet accepteert, dan kan zij zelve op den duur begrijpen noch willen. Het was alles een vergissing, die droom van hartstocht. Zij heeft immers een gemakkelijk leven en een aangenaam thuis, en haar man is 'een beste, goeie vent', die doet als iedereen doet en haar zoo behandelt, als zij in redelijkheid kan verlangen.

Zóó eindigt het boek, in een vlakke, koele ironie. Van de ijshoogten en de gloeiende kolken des levens is een ziel weergekeerd naar de heel platte vlakte van het dagelijksch bestaan. De liefde bleek een misverstand in haar verband met een ander individu en met zekere daartoe bestemde maatschappelijke vormen. De hoogste passie bleek een dwaasheid en een onpassende hinder in gewone verhoudingen, zooiets als een toren op een kippehok. Het kan er niet geveeld worden. Wij zijn hier te klein behuisd en doen vooral in Holland die dingen maar simpeltjes af. Een engagement, een trouw, een bovenhuis. Dan een kindje en een goede positie. Ziedaar voor ons de liefde, die wij ons gaarne goddelijk denken.

Maar dit van Mathilde was enkel dwaasheid en het lijkt maar goed, dat er een eind aan kwam. Men kan er op deze wijze nauwlijks meelij mee hebben. Hoe kwam dat vrouwtje zoo buitenissig? Zij was anders

niet ongewoon en zoo hinderde het heelemaal niet, dat zij van dezen éénen onmaatschappelijken waan ten slotte ook werd verlost. Zij zal er te rustiger om leven en Jozef zal er haar te meer om apprecieeren. Het was enkel een vreemde droom, haar beleving, en zoo stelt de auteur het ons ook voor, van den wereldschen kant beschouwd.

Als wij nu de taal en stijl van het werk bezien, blijkt het aanvankelijk in de beschrijvende gedeelten uiterst precies, dogmatisch precies van détailweder-gave. Al dadelijk het begin:

‘Doe nou de deur maar dicht, kind, anders vat-je kou. Mathilde deed 't. Eerst draaide zij de onderste helft toe, daarna de bovenste, sloot die af met een dikken sleutel en hing den sleutel aan een haak, midden aan de bovenste helft der deur, waar Toos, de meid, hem vinden zou.’

En verder deze nachtverbeelding, waar de enkele precisie reeds week voor een aandachtig inleven:

‘Het was een stille, hooge nacht. In korte spelingen woei zoetjes de wind door de trillende blaâren der boomen, vlak bij Mathilde aan den wallenkant en deed de haarsprietjes dansen tegen haar voorhoofd, en vlaagde de angst weg uit de kamer, voorbij het onrustig vlam-mende gas. Een groote kalmte daalde in Mathildes gemoed. Onder de wijde verte van den vonkel-krielanden hemel en boven den dorren klank der

vér-geruchtende stads-nachtgeluiden, voelde zij het vreemde geluk in haar hersenen en hart, maar zonder angstige drift, zachtjes, zachtjes, als een dauw van zaligheid.’

Maar de enkel redeneerende, verklarende gedeelten worden achteloos neergezet, om vooral verzorging of styleering in den ouderwetschen zin te vermijden. Het wordt dan een gewoon praten, zonder eenigen zwier en zelfs syntactisch gebrekkig hier en daar.

‘Hij was indertijd, als jonge man van drie-entwintig jaar, bij den dood van zijn vader, die hem het effektenkantoor had nagelaten, de Stuwen, waar zijn vader hem al voor jaren mee in kennis had gebracht, blijven bezoeken....’

‘Het waren geen diepzinnige vraagstukken van levensbeschouwing of wijsbegeerte zoozeer, die hij in zijn gesprekken met Mathilde te pas bracht, toen zij wat ouder werd en vooral na haar terugkeer van de kostschool, het waren veel meer allerlei zaken van gevoel en verbeelding, hij wist de muziek uit te leggen, dat is te zeggen: aan te duiden welke hartstochten of welke gedachten die en die melodie uitdrukten, hij wist op de schoonheid der lijnen en kleuren van teekeningen en op de bevalligheid van borduurpatronen te wijzen. Het waren ook allerlei dingen, die zij om hen heen opgemerkt hadden, die zij elkaar toevertrouwden....’

In dezen trant, vrijwel stuntelig en onbeholpen, is een niet onbelangrijk deel van het boek geschreven. De reden is duidelijk. Van Deyszel wist letterlijk geen raad met deze soort noodzakelijke mededeelingen, die geen aspecten en geen momenten betroffen. Vroegere schrijvers hadden daarvoor evenzeer hun egalen verhaaltoneel. Zij beweerden nooit iets anders te doen dan te verhalen.

Maar juist deze verhaaltoneel was streng te weren, waar iemand de werkelijkheid zelve op het papier wilde zetten zonder zijn bemiddelende hand en stem te doen blijken. Er schoot aldus niets over dan het gebeuren, de voorstelling, even op te schorten, als 't ware, en droogjes en gewoontjes pratend te vertellen, hoe het verband tusschen de vorige en volgende scène was. Dat maakte zeer zeker een bedenkelijken breuk in den levensvollen groei van het gebeuren, maar de schrijver zag nog geen kans het anders te doen, zoolang er nog iets, saamvattend, op te helderen viel.

Maar als dan later dat gebeuren voor zich zelf spreekt, stijgt de spanning in des auteurs geest en begint er gang en golving in zijn taal te komen. Het buitene gaat in hem over en hij geeft het, al bewogener, heftig plastisch weer. Eerst nog in stille aandachtigheid:

‘... De wolken verdwenen en gingen hooger, langs de zon. De lucht in het westen en heelhoog boven, blauwde vrij. Donker-geel en zwarte stukjes, in wespen en paardevliegen, puntten voorbij, op een afstand. Mathilde bleef, zonder



menschen, wier vormen en geluiden haar voelen braken, in vrije alleenheid, en het zuivere geloof, eenzaam en geheel, leefde in haar op; het kwam zachtjes over het bezonde geelzwarte pad tot haar, het lachte in de zonnwind-tintelingen in de rondte, het vloeyde op over het getimmer aan d'overkant van den weg, over het klakkend gerommel van een rijtuig, over een ver hondgeblaf, het wolkte in het windgelach tot haar hoofd, het sneeuwde, sneeuwde in stille luchtdruppels van de deinende bladeren. Haar lichaam voelde zij als een vale warmte onder een koele bedekking. Zij deed haar armen een beetje in de hoogte, om de wind tegen haar oksels te hebben. Er was geen-een herinnering. Er waren haar wachtende wangen in den zomer, leêg en effen; er waren haar oogen, die zij niet voelde, maar al de zomer zwijmelend tegen verzotte; er waren haar voeten, die zich over elkaar legden, om het geluk in haar wezen dicht samen te drukken. Er was een helle leêgte, achter in haar verbeelding, de angst-afwezigheid.'

Hier is rythme en klank, de golving van het gevoel, dat naar voren dringt, nu Mathilde aan het buiten zich bewust voelt worden van haar liefde: '...het zuivere geloof, eenzaam en geheel, leefde in haar op.' Het aanzwellend verlangen naar den Geliefde brengt allens zelf zijn vervulling. En het is deze stijging en steigerung, die de schrijver geeft in een al heftiger voortjagend rythme, met snelle opvolging, een al hoo-

ger stapeling van visies, altezamen beelden en echo's van dat ééne ontzaglijke verlangen....

‘In de om haar hoofd vlagende heete wemelingen bewoog Mathildes teedere vleesch boven den grond, in de weeke rijzing der onder het grijs deinende leden. Hoog naast haar donkerglansde het denneboschje; merelklanken zilverkrulden in de zware hittelagen, die zwalkten in groen-geelsmeulende zwenkingen door de ruimten. Zij voelde zich loopen hoog op het licht-zwarte pad, haar oogen doorvoelden, tusschen den hard vlakken grond en haar zieke droomenhoofd, den afstand, vol van zwart en glans-geele stukjes krulrinkeling, wasem-warrelend op en neer, rillend van haar eindeloos verlangen. De kleine dennen stonden hoog in de lucht boven haar uit en verritselden hun bladering, proppelend, stippelend tegen de lucht, wuifbuigend naar Mathilde; het grasveld, rechts, groende zijn vlakke uit, stijf-zijig, met de donkere ondersten en de lichtere uitpuntingen der sprietjes, het ging verder en verder, met de gegleden gebogenheidjes en de ranke opzweepingen der grasjes, een vooruitgang van dribbelende schubbige lachjes, breeder en meer, groen, donker groen, geel-groen, goud-groen, lang en ver, wijkend, zoodat haar armen het niet konden overreiken, en het strekte heen, on-eindig veel, één goud-groene lach, die opsloeg en

zijn ligging wechschatende tegen de wijdwijkende blauwte: Jozef! Jozef!’

Zoo gaat dit, in opgang, bladzijden lang voort, al inniger, al woester tot, in de samenvloeiing van mensch en wereld, het verlangen zijn bevrediging vindt. Hier is inderdaad de orgie, de zwijmel van hartstocht, de Dionysische opgang naar de eenheid.. maar dat het Mathilde zou zijn, die dit ontzaglijke beleeft, komt ons tenslotte weinig waarschijnlijk voor. Daartoe is het te geweldig, in zijn uitdrukking te reusachtig. Het wel hevige en ontvankelijke, maar overigens on-bijzonder bedoeld vrouwtje, dat Mathilde is, schijnt hier spontaan verdrongen. De auteur nam het woord en het is de passie zelf, die door hem zich openbaart, die zich alom ver-beeldt, wier geweld, als met donders van omringende bergen, weerkaatst wordt, in een al-vermogende taal.

En ziedaar, om te beginnen, de gebrokenheid dezer kunst. Het verhaal was toch episch bedoeld, de beide figuren van Mathilde en Jozef werden zelfs zeer zorgvuldig ‘objectief’ gesteld en bijgewerkt, en wij meenen hen aanvankelijk wel te zien. Maar als de auteur warmer wordt en allengs meer bezield schrijven gaat, verliest hij tenminste een zijner personen en daarmee alle proportie uit het oog, en verdiept zich ongemerkt in zijn eigen onderstelde gewaarwordingen. De grootheid van zijn kunnen toont zich dan in een waarlijk machtig lyrisme, een verinniging in de sen-

satie, die werelden achter werelden ontdekt en in elke seconde een leven schijnt te duren.

Doch het epische blijkt onder dien storm teloor gegaan en wat er zelfs aan grootsche dramatische gedachte in den opzet van dit verhaal aanwezig was. Want eerst lang naderhand, als men bekomen is van dit geweld der verbeelding en van de verbijstering over het schouwspel van het uit zijn gewone verhoudingen gerukte leven, eerst dan gaat men zich rekenschap geven wat voor dramatiek hier school.... en verloren ging.

Wij hebben er van gesproken, hoe de Beweging van Tachtig tot het drama niet vermocht te stijgen, hier in Van Deysse's *Liefde* was er echter een, in aanleg. Of is het niet duidelijk, dat wat hier in *Een Liefde* gebeurt het enkel geval van Mathilde en Jozef zoozeer te boven gaat als het algemeene het bijzondere? De aard en het verloop aller aardsche liefde is in dit geval van Jozef en Mathilde smartelijk geteekend, in dit zeer bijzonder geval, waar haar illusionistische aard zoo duidelijk te blijken kwam en de phasen van exaltatie en vernuchtering toevallig duidelijk gescheiden lagen. En anders, noch meer was ooit voor een waarachtig drama noodig dan dit: een gedachte van 's werelds essentieel bestel, verbijzonderd in een menschelijk werkelijk geval, dat zijn eigen klein leven leefde en van die gedachte niet wist.

Het schijnt of van Deysse in deze zeer eenvoudige compositie van het toevallig van haar man gescheiden vrouwtje die dramatische gedachte der liefde had kunnen verwerkelijken, als niet dat andere, zijn ge-

weldig zinneleven, die storm van gewaarwordingen, deze gedachte was komen onderdrukken.

En dat was op zich zelf al tragisch, achteraf beschouwd, dat de groote vierder van het naturalistisch epos hier in het eigen lyrisme bleef steken, en, uitgegaan tot de wereld der menschen, geen ander tehuis vond dan de eigen ziel. Is dit niet als onwillekeurig verbeeld door het Mathilde-verhaal zelf van de eenzame ziel, die in haar hooge vlucht alle verband met de aarde verloor en als Icarus met verbrande vleugels te pletter viel? En beteekent het niet, van het eerste levensmoment af, de eenzijdigheid, de eenzijdige grootheid van deze individualistische beweging, die alleen in zichzelf leven en kracht won, maar er nooit in slaagde de menschen-wereld meer dan uiterlijk te doordringen en te doen meelevē?

Zoo bleek aan de poort van het nieuwe leven hoe vele wegen leidden tot allerlei wondere daden van het Ik, maar nauwelijks *een* tot de medemenschen. Zoo gaf het eerste groote romantische verbeeldingswerk een stralend bewijs van die meer dan gewone menschelijkheid van den nieuwen geest, maar tevens van zijn onmacht om ook gewoon veel omvattend, ‘objectief’ menschelijk te zijn.

*Een Liefde*, zoo beschouwd, schijnt zoowel een program als een kort begrip van de Tachtiger kunst, een proeve van haar vermogen en van haar falen, het tragisch resultaat van haar bedoeling en haar verwerkelijking.

Na drie jaar publiceerde Van Deyssel een anderen

roman: *De Kleine Republiek*, een verhaal, als men 't zoo noemen mag, van jongenskostschoolleven.

Kloos noemde het 'een reeks van gezichten op hoogeffen maatgang bewegend en wordend, van harde en teere, van hard-teere en lief-vroolijke, maar alle onwederroepelijk lachloos en traanloos, als het zielloos leven zelf, staat daar dat afgezonderd stuk leven, dat leven vóór het leven, waar 't leven wordt gemaakt. En als middelpunt die levend, bloed-warme jongensziel, die zoo levensluid lachen en schreien en toornig zijn, die zoo jongens-echt hoog zijn, maar dan ook weer knoeien, zoo heerlijk-waar liegen en adoreeren kan.'

En verder dit curieuse over de hier blijkende ontwikkeling van Van Deysse's talent na *Een Liefde*.

'Dat van V. Deysse is zichzelf wel het meeste gelijk gebleven, is het duidelijkst te verklaren, daar het zich het meest geleidelijk heeft uitgelegd.

Allédetail-in-zich-trekkende observatie, voor wie geen kleur of lijn of beweging verloren gaat, passioneele zielsbeweging in hooggehouden-rythmengang, dat zijn de groote en schijnbaar zoo incongruente elementen, de allerverste grenzen van zijn wijd-gaand geesteszijn, die zijn uitingen bepalen, op welker afstandszwaai hem niemand kon volgen, en waardoor hij thans de grootste figuur is in het land. Maar beide elementen waren steeds bij hem gescheiden, de observatie in *Een Liefde* is ziende maar passieloos, en de passie en lyriek in de ziele-smart van Mathilde ziet droomen en vervormt het waargenomene fantastisch, maar neemt niet, zichzelf meester, waar wat is.

Dit echter werd nu in dit laatste boek anders; Van Deyssel heeft een nieuwe overwinning op zijn kunst behaald en de passie hallucineert niet langer, als in de droomkoortsen van Mathilde, maar zij doordringt geheel en al en lost zich op in de observatie, om de levende werkelijkheid te doen leven in de woorden, met het leven en de beweging, die zij werkelijk heeft. Hoor maar zijn groote rhythmekolommen van jongenspret en jongensbewegen, zijn promenaden en opstootjes en sport-spelen, hoe zij levend doen en tastbaar zijn op de maat van zijn waarnemers-hartstocht, hoe détail na détail van een in-gevoelde werkelijkheid komt opdoemen op het zware timbre van zijn schrijvers-stem, en zich hechten, allen bij elkander, in het verbeelden des lezers, als een werkelijkheidsvisioen. Alles is reeël, maar ook alles is passie. Van Deyssel heeft een nieuwen stijl voor de proza-epiek gemaakt.’

En Kloos vond die proza-epiek van *De Kleine Republiek* niets minder dan ‘groot.’

Over zulk een qualificatie valt natuurlijk niet te twisten. Kloos trof in dit lang aangehouden, om niet te zeggen langgerekte, verhaal blijkbaar allereerst het zelfbeheerschte onpersoonlijke, de gewone werkelijkheid gelijkmatig en eenparig opgeheven in de verbeelding tot een muziek van woordklank en maat. In dit egale onpersoonlijke, toch ontroerde, zag hij den grooten vooruitgang sedert *Een Liefde*, waar het geziene wel onpersoonlijk, doch dikwijls niet ontroerd, daartegen het ontroerde niet onpersoonlijk gebleken was: al te zeer lyrisch Van Deyssel zelf, zal Kloos waarschijnlijk gedacht hebben. Nu in *dit* boek was deze

*overal* en *nergens*, zoals het behoorde in goede epiek, waarvan sedert lang in Holland niets meer gezien was. Vandaar zijn onvoorwaardelijke bewondering.

Wij, lateren, vooral lettende op het proces van Van Deysse's geestes-groei, zien *De Kleine Republiek* wel heel anders. Het boek is ongetwijfeld veel gelijkter van toon dan het vorige. De schrijver heeft hier een stijl gevonden voor de onvermijdelijke mededeelingen, waar hij vroeger verlegen mee zat, in den eigen aard der personen tot wier sfeer die mededeelingen behooren. Zij staan hier meestal in den lossen en familiaren jongenstoon van den 'held' van het verhaal. Op deze wijze:

'De groote nachtmis van den eersten Kerstdag was om vijf uur 's ochtends. Dat was zoo mooi, in de onderkerk, in de Krypte, waar ze maar eens in 't jaar zoo kwamen. Op andere kostscholen was de Kerstmis om twaalf uur 's nachts, dat was nog indrukwekkender, zoo precies op het uur dat de dag begon, waarop Christus was geboren. Ja, en na de kerstmis, die bestond uit drie missen na mekaar zoo-als-je-weet en die heel indrukwekkend was zoo in de Krypte in den nacht, dan was er dadelijk ontbijt, met lekkere zoete broodjes en vleesch....'

Veel van het verhaal, dat in den aanvang minutieus objectief 'uiterlijk' is, vloeit op deze wijze vervolgens 'naar binnen,' wordt opgenomen en gezegd in de taal en de visie zelf van het kostschooljongetje. Maar in de groote massabewegingen: wandelingen, spelen, standjes, komt de schrijver tot zijn aanvankelijke manier van uiterste visie-nauwkeurigheid terug. Aldus



b.v. registreert hij in de eerste bladzijden precieselijk het leven. Het geldt een afscheidscène in een trein:

‘Meneer zei: kom nu, het is tijd. Willem, van Mietje los, werd door mevrouw aangehouden, die zwijgzoende. Meneer, met een achternagesleep van zijn overjas op de treden, was met zijn romp in de portieropening, toen, dieper, de beenen op den grond, buiten, uitgebuitend uit de afscheidsstuip in het binnen. Willem, de linkerhand achter zijn rug door Inaas handen gegrepen, de rechter in Antons rechter, die hem zoende, breed en kort van-onder zijn opwippende snor.... Willem, met een losgelaat der handen, uit, en af tot het perron, laag en klein, voorbij meneers reikenden arm, want hij was groot genoeg om alleen van den trein te klimmen. En nu dadelijk de oogen, kijkend uit de vier blijvers, hoofd aan hoofd aan de opening. Het portier dicht, de oogen in een breede rij, verdofd achter de glazen, hun verdriet uitstarend in het laatste afscheid. Het treingegriën gillend galmend, de hoofden aan 't verroeren, knikkend van goeye-moed-houën en tot weerziens, de rompen reikend, den laatsten blik willend hebben, de witte zakdoek-proppen en het geheel ongauw voortschuivend, gauwer, gauwer, de laatste aflagzing van het hoofdschijnen in zwarte schuinte, en weg de trein met zijn plat zwart achterste, verder weg, verder weg.’

Als men zulk een stukje opmerkzaam volgt, wordt het duidelijk zichtbaar, werkend enkel door rangschikking, niet door bijzondere suggestiviteit van treffend gevonden woorden. Maar telkens verdicht en verstrakt zich de zegging, als blijkbaar het visioen van het in

herinnering geziene over den schrijver machtig wordt en van overal kleuren en geluiden, al de bijzonderheden van een werkelijkheid, ononderscheidenlijk over hem heenstorten:

‘En de les klaste voort, in gelijke geluiden, klein de zekere zware professers-stem, klein de lichte jongens-aarzelstemmen over de ontzachlijke banking. Hoog en breed en lood-blauw ingekerkerd de groote altijd-dichte deuren aan weêrszijde schuin achter den kathedr, kaal-vlak met hun leege loodblauw-houtbloem-behoekte paneelen, de leege wanden links grijsblauw met de donkere strepen van bloem-gehoekte vierkanten beschilderd, de gering balkende zoldering boven de hoofden, en rechts, donker en veel, glad en zwaar aánklompend tusschen de heftig lichtende bevenstering, de stukken muur met hun donkerheidafwemelende vlakken, schouderkopten de jongensbovensten in kleine hoopjes op den gelijk van lager opschuimenden bankenstand gestolten in de opvaart van zwarte kabling, als dukdalven boven water. De schouders, het hoofd, omstoote door de groot-roerloze zaalleegte, de schuine blikken afplettend tegen de venster-behuiverende speelplaatsleegte, de onderarmen, borsten en billen opgehouden door de onwrikbare ophardende bankplanken en lessenarenkasting, de vergeten beenen roerloos afgezonken in de duistere onderbank-ruimte als heipalen onder een huis, in onbewuste bewegingen zich verzettend en rekkend, rustend op de brokjes-schoenvoet, leefde het gehersente in de twaalf van-mekkaar gescheiden hoofden zijn zelfde kleine leven van zelfde woorden hooren

zeggen en zelfde woorden zeggen, bij kleine beetjes ze aannemend in het geheugen.' Enz. enz.

Dit zijn elementen, aanlopen zou men zeggen, naar een soort van hooger, algemeener beleving, een meer dan gewoon omvattend visioen van een werkelijkheidsmoment. Maar voorloopig is het nog de chaos en eerder vervelend dan suggestief. In de beschrijving van massabewegingen, het wandelen en spelvechten der jongens, komt dan wel weer iets terug van de rythmische vervoering uit de verlangensvisioenen van Mathilde, doch het is hier alles, zoover ik zie, gelijkmatiger en matter, zonder dier meeslepende, bekorende kracht en vooral *zonder de dramatische gedachte*. Want deze, de saamvattende bevinding van 's levens algemeen bestel, zooals die blijkt in het verloop van deze bijzondere Mathilde-liefde, is hier volmaakt ondergegaan, overgolfd en verdronken door een eindelooze reeks moment-visies met hoogstens een tijdsverband: twee jaar van een jongetjes-kostschoolleven.

Dat is dan niet eens meer de naturalistische studie, die bedoelde het gewone, dagelijksche leven objectief in kaart gebracht, zóó, dat men de werkelijkheidsmomenten zelf als meeleeftde en toch het geheel ten slotte overzag. Hier echter, in dit verhaal, dringen de momenten zelf als meeleeftde en toch het geheel ten aparte natuur, dat van een gelijkmatig verloopend gebeuren geen indruk meer blijft. Het boek wordt als louter een gedicht van zeer persoonlijke herinneringsbelevingen, vaak grillig wisselend, met bevreemdende hiaten in het beleven, en plotseling afbrekend zonder

slot. En de eindindruk, trots de levensware, ragfijne uitgesponnenheid veler zielsbewegingen, is er een van grauwe, verwarde verveling onder die nimmer eindigende reeks van banale momenten in dat geestlooze kostschoolleven. Zijn groei blijkt Van Deysse niet omhoog te hebben gestooten tot een al wijder overzicht, maar naar binnen getrokken, naar een al dieper inleven in het oogenblik, dat zich nu tot een wereld op zich zelf uitdijt, zonder veel verband met andere. Ziedaar, dunkt mij, de beteekenis van het boek *De Kleine Republiek: een verdieping in het bijzondere*, een volkomen loslaten der gedachte voor de doorvoeling van het moment, een cultus van al fijner, al vluchtiger, al persoonlijker gewaarwording, de viering van het zinneleven haast wel maniaaal verengd en saamgetrokken tot het staren op één punt, vanwaar dan weer een gansch nieuw innerlijk leven van angsten droomsensaties uitgaat.

Dit is geen naturalisme en zeker ook geen epiek, die immers de verwijding der persoonlijkheid in de omringende wereld zoekt. Men zou het, eenigszins kras plastisch uitgedrukt, kunnen noemen het overtrechteren van de groote wereld in den kleinen mensch, de poging om het algemeene in het bijzondere, het absolute in het betrekkelijke te vatten met het verrassende resultaat, dat al de dingen dezes levens uit hun voegen raken en de wereld der zinnen vooral er begint uit te zien als een film, die te langzaam wordt afgedraaid. Dat geeft dan wel dwaze en afzichtelijke standen en bewegingen. Op den duur bleek, dat Van Deysse's geest naar deze vrijwel hideuze

wereld fataal werd heengetrokken, of anders gezegd: de individualistische verwijding zijner persoonlijkheid gebeurde niet naar 'buiten', maar naar 'binnen', zoodat zijn gewaarwordingen van de wereld zich al verder gingen ontbinden in hun factoren.... die eindeloos bleken.

Zoo ontstonden die 'allerindividueelste emoties,' die van zelf hun individueelen, absoluut ongemeenen en ongemeenzamen taalvorm vonden, door weinigen meer te volgen, door haast niemand ten volle te verstaan.

In de Nieuwe Gids van 1889 verscheen *Menschen en Bergen, Fragmenten*, waar inderdaad alle verhaal, alle gewoon gebeuren, maar ook alle gedachte en voelen in de gewaarwording is opgegaan. Die schijnt er in lengte, breedte en hoogte opgezwollen, als tot een leven onder een microscoop gezien. De nietigste dingen, de vluchtigste momenten voor ons normaal leven worden hier eenvoudig monsterlijk en ontzaglijk van gedaante en lugubere beteekenis. Wat er feitelijks *gebeurt* is niet anders dan dat een jonge man met een diligence reist en ergens in een hotel aankomt. Honderden reisden toen op die manier en kwamen aan, en er scheen in dit banale doen hoegenaamd niets te beleven.

Maar de jonge man, die Van Deysse was, kon het niet schokkender vergaan al had hij een wereldramp bijgewoond, terwijl hij toch simpel om te ontbijten een hôteleetaal binnen trad, blijkbaar langs een poort, waar hij in de bezonde straat zag en er door verblijd werd.

‘...toen werden de neus- en wangenhuid voelbaar, de gebithelften klemden samen, binnen-in het hoofd onder de wenkbrauwen en boven het verhemelte raakte het blijheid-bewustworden, het hoofd daalde, strak, somber het gelaat, omfloerst oogengewaar van de verrukking; het dagbad omnistte met lichtgeluk de gestalte, de handen in de broekzakken knuistten en drukten tegen de beenen als om een schat te houden, en de blikloze oogen merkten proevend den dag, opzettelijk beneveld blijvend om zonder storing van buiten de omlichting innig in te nemen door de blauwlijf en bruin-haar-hoofdporiën, plots fladderden de oogleden, hoofd bewoog op, bolde achter-over, het gelaat schuin op, het star gestaar brak in een verteederling van blikken uit het hoofd naar de verre hoogte van het buitenruimte-boven, en met scheutjes van liefdekoeltjes onder de boven oogleden ont-ving het hoofd door de oogen bij sidderende buyen als een lichtdoop de zegenende aftintelingen van den gulden hemel. Als een boom van dagliefde stond het lijf in de kleeren, de oogen bloeiden van verlangen tegen de lichtlucht heen, ruischingen in de ooren als vloed van stilte-zee.

‘Maar plots het hooren weer van het benedenrommendoromme, stroef ijzerklank van de kelderende benedenwereld, een schrik, een leven-stilstand-dreigen: tijd-duur-bedenken en angst voor de menschen, toen het waarnemen van buiten den tijd te zijn geweest, vergeestelijkt in de ontijdelijkheid. Zuiver als een duivenlijn vloog een roode stil-lach door het vergulde gelaat, de beenen stapten in het achter, voelden

de harde vloerplating aantrekkelijk; in een versteviging van gestaltestand herleefde de stoffelijkheid; wankelend dwaalde het lichaam in de afdonkering van het Binnen; achter in het fellere oorengeruisch de echo van een verren, trillenden gil, niet van buiten het lichaam.'

En hiermee is de jongeman dan in die hotel-eetzaal beland, 'in de afdonkering van het Binnen,' en gaat hij, als een gewoon mensch, ontbijten. Hetgeen te zeggen is, dat het ontbijten weer heel ongewoon toegaat, op deze wijze: 'Bewegingloos balig stond de romp op een stoelzitting, er boven en er voor ontbeten het hoofd en de armen, onbewust....' enz.

Deze citaten zijn volkomen kenmerkend voor het geheel van dit soort schriftuur.

In zich zelf teruggetrokken, is er voortdurend zelfonderscheiding der persoonlijkheid. Een waarnemend Ik registreert de gewaarwordingen der lichaamsdeelen, de laaggehouden verrukking eerst, het vóórvoelen der extase. Dan 'het gelaat schuin óp', weet dat waarnemende hoe het hoofd vol vloeit van lichtheerlijkheid en de persoonlijkheid vervloeit in dat lichtgeluk. Het is dan 'buiten den tijd, vergeestelijkt in de ontijdelijkheid' en.... gelukkig. 'Met scheutjes van liefdekoeltjes ....ontving het hoofd.... als een lichtdoop de zegenende aftintelingen van den gulden hemel. Als een boom van dagliefde stond het lijf.... de oogen bloeiden van verlangen tegen de lichtlucht heen, ruischingen in de ooren als vloed van stilte-zee....'

Zoo staat hij in zalige overgave vervloeid met de wereld rondom. Van uit de scherpe en aanhoudende

zelfonderscheiding is hij met één slag tot deze zachte zelfvergetenheid gestegen, tot dezen levenszwijmel, waarin alle benauwenissen van het stroeve, scherpe, schurende leven zijn teniet gedaan.

Maar terstond daarop valt de jonge man uit dien zwijmel weer in zijn gewonen toestand van pijnlijke en hachelijke zelfonderscheiding terug, met dien luguberen gil, 'niet van buiten het lichaam', als een laatste heimweevolle smartkreet in de ooren. En in het verdere verhaal stijgt hij nooit meer tot die goddelijke hoogte, verdiept en vermenigvuldigt zich integendeel die zelfonderscheiding, waarvan zelfs de woorduiting op den duur onduelbaar en haast onleesbaar wordt. Hier is het tegendeel van geluk, een nedergang in een helschen kolk van razend snel en verbijsterend talrijk wisselende gewaarwordingen, die nauwelijks plaats laten voor een hulpeloos terzijde gedrongen Ikheid, welker ganschelijke oplossing eenvoudig waanzin beteekent. Gemeenverstaanbaarheid en voelbaarheid zijn hier verdwenen. Het individueele, dat de wereld in zich opnam, heeft alle verder contact afgebroken, en wat eerst een verwijding scheen der persoonlijkheid, een opengaan tot cosmisch gevoelen, bleek een al meer fatale verenging, waarin de persoonlijkheid snel haar ontbinding tegenging.

Wie zich in deze gedeelten overgegeven wil indenken, zal inderdaad die impressies nog wel gedeeltelijk kunnen meevoelen en dan het leven wonderlijk en griezelijk merken verwijden. Zoo inderdaad een reeks 'momentopnamen', waar elke overgangsbeweging de



waarde krijgt van een definitieven stand. Dat is dan de tot in het waanzinnige doorgevoerde stelling van Goethe, dat het leven voor den kunstenaar, waar hij 't maar grijpen wil, interessant is. En het is ook de consequentie van Van Deysse's kunsteigenschappen: de overvolheid en kracht van indrukken en het makkelijk gegrepen, beeldende, suggestieve woord. Het geweldig impressieve leven en het licht aansprekend instrument, dat verlokte om het zinnenleven vlak nabij te zien als met een sterk vergrootglas. En eenmaal de training verkregen, ging dat al verder, al fijnerindringend, tot elke samenhang brak en dreigde verbroken te blijven. Maar anderzijds verbond zich dat uiteengelegde weer tot verdere onwerkelijke syntheses, tot visioenen uit de elementen van het stoffelijke samengesteld.

Zoo vinden wij in die latere N.G. jaren een paar korte visioenen, *Afsterven* en *De Koning der Eeuwen*, dat eerst *Huwelijksaanzoek* heette.

Ik kan maar bij benadering zeggen wat die stukken behelzen. Het zijn de duidelijke onder- en afscheidingen van het Ik en zijn omgeving. En tot *omgeving* wordt dan terstond ook het eigen lichaam. Dan springt het Ik-besef wonderlijk tusschen de 'buiten'- en 'binnen'-gewaarwordingen heen en weer, zoekend naar eenige vastheid van standpunt. Verbeeldingen, herinneringen worden daar even reëel of onreëel als al het andere. Verleden en heden, het geestelijke levensomvatten en verbeelden, tegelijk met de duizenderlei vluchtige fysieke gewaarwordingen, alles breekt in dit verwijde, maar dwarrelend en verschie-

tend halfbewustzijn in, tot de woorden hun dienst weigeren en de misschien wel bereikte eenheid van Ik en wereld maar nauwlijks stamelend tot uiting komt.

In *Af-sterven*, nog niet een der onbegrijpelijkste dezer geschriften, kan men werkelijk aannemen, dat een oogenblik subject en object vervloeid zijn. Het begint met een, men zou zeggen, *localiseeren* van het gebeuren:

‘In de groote Kamer-kooi lijkt het te wezen...’ En dan nader: ‘Onder het goor-witte kamerboven-vlak is het. In het hoofd, dat zoo stil op de jas staat, in het vaal-en-leeg-van-niet-te-zien hoofd-binnen, in de suizend-mistende vlak-bij-stilte-kist, boven-tusschen het ooren-suis-loei-ruischen als van een heele verre machines-stad...’

Maar dan verwijdt zich en wordt dit zelfbesef één met de daglicht-ruimte, den lichten dag:

‘Buiten, de hel-blauw geel-zilver-tinteling, sprankelend de gesprenkelde licht-drup-dag’.

Doch tevens verengt zich dat groote dagbuiten en wordt beseft als ware het zelf ‘een korte kamer met flauwe lamp’, waarachter en waar omheen ‘De groote duister-zwarte mist van de leege stilte staat, in al-door-maar-verdere wijde staat onbewegelijk in de al-hoogte gestard’. En met de ‘duistere pracht’ van roerlooze ‘blauw en roode vanen’ behangen. In die ‘dag-kamer’, die dag als een verlichte kamer is nu dat licht verflauwd en verkild tot een ‘ijsselijk vreemden, blauw-wit-spokigen dagkerker. Die helle zilverlamp, met zijn kleine fel-bleeke afschijn-straling,

brandt zoo neêr, bruischt-brandt, koud-heet'. En 'tegen de wanden van den kerker' beginnen 'lichtbeelden' het leven te spelen, al het gebeuren der wereld van het verleden. 'De verleden levensmenigten draven en zingen in de nacht-bosschen van de schuin-hooge, duister-verre verten.'

En daarover en daarnevens waaien 'de vanen, de mooi-roode, de goud-blauwe, vanen van vreugde-bloed, vanen van hemel-blauw,' te duiden als de eindeloze rij van hemelblauwe dagen, begonnen en gesloten door bloedroode zonnen. En dit is het einde: 'De vanen hebben zoo heerlijk gewaaid in het groote sidderende licht.

In het daggraf is de doodlevende holle mensch-pop.'

Ik sprak van een 'localiseeren' van het 'gebeuren'. Maar er 'gebeurt' eigenlijk niet 'ergens' iets. Die kamer, dat hoofd, die zonnige dag, er gebeurt niets daarin, doch dat is het gebeuren. Het is alles hetzelfde anders benoemd, vaag benoemd met termen aan tijd en ruimte ontleend, terwijl het alles ontijdelijk, zoo niet geheel onruimtelijk bedoeld is: het al-leven, op de punt eener naald, kan men zeggen, een stoffelijke verbeelding van het onstoffelijke wezen der dingen, een contradictie op alle manieren, een 'aller individueelste emotie op de allerindividueelste wijze' uitgedrukt.

Hiermee had deze strooming in de nieuwe beweging, de viering van dit zintuigelijke leven, die ging tot levensdronkenheid en zwijmel, haar hoogte- en keerpunt bereikt van waan-zin en zelfvernietiging.

Want van beide is er in de laatste uitingen. Het

persoonlijke, eerst verscherpt en verhelderd, had zich thans weer eindeloos in zichzelf onderscheiden, tot er niets van eenheid en centraliteit meer over bleef, terwijl de uiting ganschelijk onverstaanbaar was geworden, op den duur waarschijnlijk ook voor den kunstenaar zelve.

In weinige jaren was die ontwikkeling bereikt en die vlam opgebrand. Toen Van Deyssel zich daarna weer uitte, was alles in hem veranderd en scheen hij een nieuwe mensch.

Deze latere phase ligt evenwel niet binnen het plan van deze studie. Zij behoort niet meer tot de *Tachtiger Beweging*, eigenlijk gezegd.

Wat ons hier nog overblijft, is de taal te bezien, hoe die geworden was onder een zoo geweldige persing: een werkelijken rooibouw. De zin, de periode met haar rythme, haar rijzing en daling, was zoo goed als verdwenen in dat nieuwe proza. Het *Woord* had alles tot zich getrokken, 'het felrake, alleen-woord,' zooals V.D. zelf het gezegd had. Op het woord, op zijn zin en zijn klank, kwam het alleen aan. Een woord of ook verbinding van woorden. Dat woord moest suggestief zijn, d.w.z. voor den gevoeligen lezer ineens het beeld oproepen, zooals een spiegel het beeld van een voorwerp neerzet ook voor wie het voorwerp zelf niet zien kan. Die uiterst gevoelige, die opgedreven plastische woorden werden dan eenvoudig verbonden door korte zinnen, die vaak met *en* of *maar* begonnen. Leestekens, punten, puntkomma's en komma's en 'en's' en 'maar's', dat is 't wat men op zulk een prozabladzijde telkens aantreft. Daarnaast woorden

aan elkaar, soms vier aaneen, en dan deelwoorden, vooral tegenwoordige, maar ook verleden deelwoorden, die den zin kort en heftig samenvatten tot een maximum van uitdrukking, van beelding, bij een minimum van taal.

Eindelijk worden ook nieuwe woorden gemaakt. Vaak verschijnt een zelfstandig of bijvoegelijk naamwoord als een werkwoord: *opschuinend, aanzwartend, raggend*, maar er komen ook wel heel nieuwe woorden, gevormd naar analogie van oude, of klanknabootsend.

Deze taal nu was uiterst individueel, zooals natuurlijk is. Maar de wijze om de taal, het woord aan te voelen en te gebruiken was toch de gansche groep van deze Tachtigers eigen, al die sterk voor zinsgewaarwordingen ontvankelijk.

Van Deyssel was de grootste en machtigste onder hen, maar volstrekt niet de eenige in deze sfeer van impressionisme, waar dichters en prozaïsten niet meer onderscheiden worden, al gingen zij minder ver dan Van Deyssel. Zoo Delang, Frans Erens, Aletrino, en aanvankelijk en ten deele ook Van Looy.

De groote figuur echter, die deze richting van alleruiterste verbijzondering, die tegelijk was een zintuigelijk geestelijke eenwording, tot haar verste mogelijkheden verwerkelijkte, was niet Van Deyssel maar Herman Gorter in zijn *Verzen*.

Gorter bereikte deze hoogte niet langs den weg van het naturalisme. Hij was classiek opgeleid en had veel in de Engelsche dichters gelezen. Zijn eerste groote werk, de 'Mei', waarover wij later moeten

spreken, droeg van beide factoren, het classicisme en de Engelsche natuurpoëzie, in zich, zoowel wat factuur als wat gedachte betreft. Het verband van natuur en dichter scheen in dit werk onmiddellijk, maar rustigblij, zonder al te hevige schommelingen, tegen een achtergrond zeer zeker van sombere noodlotsgedachten.

Sedert echter geschiedde in de ontwikkeling des dichters iets dergelijks als men bij Van Deysseel meent te zien. Het zintuigelijke leven ging al het andere overheerschen en verdringen. Men krijgt bij Gorter zelfs den indruk van een volledige nieuwe geboorte in nauwere aansluiting aan de natuur dan eenig schepsel ooit te beurt viel. Zijn verinnigde gewaarwordingen beteekenen dan geen uitzonderingstoestand, maar schijnen juist het gewone van zijn leven. En lijkt het bij Van Deysseel of de extase zoo hoog stijgt, zoo ijl wordt, dat alle verband met het stoffelijke te loor gaat, de dichter enkel maar stamelend uiting geeft aan wat hij zelf nauwelijks schijnt te benaderen, bij Gorter vindt men altijd nog de beheerschte uitdrukking van een eigen gevoelsmaatgang. Hij lijkt zelfs zeer beheerscht in zijn persoonlijke ongebondenheid aan allen algemeenen vorm. Want persoonlijk is hij vóór alles. Hij schijnt wel rein van conventie geboren, zonder weet van eenige traditie of algemeenen vorm, en kneedt en breekt zijn zinnen en woorden, om zoo verwonderlijk dicht de gewaarwordingen te benaderen, dat die woorden in hun samenstel de dingen en toestanden haast zelf worden, zóó onmiddellijk wekken zij de gelijke impressie in ons op. Een bekend voor-

beeld van zulke absolute indruksetrouwheid - wat dan zeggen wil: zuivere ontvankelijkheid en het vermogen de gewaarwording zuiver te verwoorden - is het gedicht:

De lamp schijnt, de kamer is open -  
buiten hoor ik de wind loopen.

waar de eenvoudigste middelen van klanknabootsing en rythme en een enkel gelukkig beeld ons onmiddellijk zelf *doen beleven* den onrustigen wind buiten in den tuin op een zomeravond, terwijl de deuren der kamer openstaan. Wij hooren het dichtbij zwak en bij poozen fluisteren en ruischen in de blaren, en hoe dat geruisch aanzwelt, en valt, en weer toeneemt, tot het gansche buiten er vol van wordt en '.... de nacht is heel opengegaan - als sluizen....'

Wie voor zulke impressies in 't algemeen vatbaar is, wie er aandacht voor heeft, kan zonder veel moeite zulk een vers meegevoelen. Het is de triomf van de naturalistische kunst, die o.m. bedoelde de gave 'vertaling' der gewaarwordingen. Zooals Gorter het doet in dit gedicht en nog in vele andere van dezen bundel, is het volmaakt, maar volstrekt niet zoo exclusief persoonlijk of velen kunnen het meegenieten. Van deze soort, louter impressionisme, zijn al de zee-gedichten, maar ook verzen als: 'Toen bliezen de poortwachters op gouden horens' of 'Daar ligt dat water - dat schitterend water.'

Ik geloof niet, dat ooit ergens de taal zoo volkomen, zoo heftig duidelijk tot plastiek is.... 'omgemarteld', als hier onder Gorters handen gebeurt. Maar daarnaast

staan die talrijke kortregelige kleine gedichtjes, waar het zuiver geestelijk element veel sterker en meeromvattend is. Van de soort als:

De gonsregen, regen -  
het òpbewegen  
van bladen als water valt,  
de regen valt valt valt.

Zoo in me zelf gedoken te zitten  
in 't glanzige niet meer witte  
licht - en nooit te beginnen  
beweging en niet te bezinnen.

De regen maakt grauwe strepen  
in de gladgrauw geslepen  
lucht - de gordijnen hangen  
treurig, den dag lange.

Hier is niet enkel zinsimpressie, hier is al geestelijke samenvatting als de saaie verveling door zoo'n regendag in een menschenhart veroorzaakt. Die samenvatting wordt dan nog veel straffer en tenslotte wereldwijd van besef in dit:

Het regende in de stad,  
toen kwam er wat  
muziek van straatmuzikanten,  
die bliezen naar de kanten.

Toen voelde ik den leugen  
van vroolijkheid in 't geheugen,  
die men als kind eens heeft  
te dansen omdat men leeft.



Maar sterker, heftiger wordt intusschen ook de enkele gewaarwording, waarbij men dan bedenken moet, dat deze bundel *Verzen* evenzeer een bundel liefdesgedichten beduidt. Zoo dit:

In den heeten nacht een heet zwartgrijs korenveld  
heeft mij heetvoetig heetoogig heethandig ontsteld, enz.

waar de gewaarwording voor gewone menschen al veel moeilijker te volgen en allicht reeds erotisch is. In het volgende zijn beeld en sensatie dicht vervlochten:

Onz' hoofden weenen en zijn genegen  
tegen elkaar, ze weenen en weenen.  
Het licht spint binnen zijne laatste wade,  
die hebben we om, de afscheidswade enz.

Een afscheid in de schemering beteekent dit, waarbij het zuiver geestelijk gebeuren vereend en verwijd wordt in het zintuigelijk gewaarworden van het verstervende daglicht.

Doch verzen als 'Beweging is vóór me ongewis....' en 'Ik proefde de lauwe luchten....' zijn nog veel verder weg van de gewone ondervindingen, veel exclusiever persoonlijk en zeer wel te vergelijken met *Afsterven* van Van Deyssel, om de, zij 't ook maar vermoede, omvattendheid van het wereldaspect. Maar Gorters visioenen zijn terstond en aanhoudend meer beeldend dan die van den anderen dichter, al blijven zij zich steeds bewegen in dien tusschentoestand van half beeld, half sensatie.

Van deze soort zijn er zeer vele in den bundel, waarbij op te merken is, hoe vooral het licht, in al zijn wisselingen van zon tot zwarten nacht, voor Gorter in het midden zijner gewaarwordingen lijkt te staan. Van een mede-voelen is echter wel geen sprake bij zulke uitingen als: 'Ik was toen een arme jongen met zoo groot verlangen,' of 'Zacht kwam ze als jonge sneeuw', uitingen, die de vage verbeeldingen zijn van verre, vreemde sensaties, ontroeringen, belevingen, die de persoonlijkheid soms onverhoeds in zoo ongekend contact brengen met de buitenwereld, dat zij er zelfs doodelijk van ontstelt. Aldus dat gedicht beginnend: 'Zachtlichte lentenen mogen nu wentelen, aanwentelen....' en vooral dat andere, waarvan men tenminste het uiterlijk gebeuren volgen kan: 'Laat ik nu denken hoe dat alles was....'

't Was buiten de stad in de kou  
van water en wei, erg rauw  
blies de wind het laag land over, de boeren sliepen,  
de stad was verlicht waar de wakkere mensen liepen.

Dicht bij die stad, op een winteravond, heeft de dichter zich

'stil neergezet aan den wegrand-en metmijn  
oogen heb ik de stad aangekeken  
- die deed de lucht verbleeken,  
die deed de lucht verbleeken -  
en de oogen schrikken....'

Zoozeer, dat:

Ik begon toen stil te rillen  
 - en in me bang voor mijn gillen -  
 te worden dat ik ging doen, -  
 ik kon het niet houden toen.

Wat hem hier deze plotselinge angst aandoet is duidelijk de grimmige wintersche eenzaamheid in 't wijde, met die voos lichtende plek in het hooge, diepe nachtzwart. Maar hoe op dit schouwspel zijn geest reageert, beter: hoe zijn *ik* in dit eindelooze van zwart met die onzekere lichtkern dreigt teloor te gaan, zoodat hij gillen moet om de beklemming te verbreken, dat kan geen mensch, ook de dichter waarschijnlijk later niet meer, navoelen. Het geldt inderdaad de 'allerindividueelste oogenblikkelijke sensatie', al is die hier bij uitzondering op verstaanbare wijze gezegd.

In een enkele dezer verzen echter (b.v. Samen te loopen tusschen breede zeeën) begint de beelding sterker te worden en zich tot een gaaf phantastisch tafreel af te scheiden van de gewaarwordingen. Tot zij eindelijk overheerschen gaat. Maar voor het recht begrip hiervan is het noodig eerst het erotisch element dezer verzen nader te beschouwen.

Het zijn, als gezegd, grootendeels 'liederen der liefde' en talrijk zijn de uitingen van een liefdesverlangen, zoo eenvoudig, zoo onmiddellijk en zuiverinnig gezegd, dat het een wonder schijnt, hoe dit ganschelijk onversierd, allerfamiliaarste Hollandsch zoo gezwollen van ontroering, zoo ziel-vol klinken kan.

Wie gevoelt niet de bekoring van verzen als: Gij staat zoo stil, heel stil .... en: Gij zijt een bloem, een lichte roode bloem.... en: Ergens moeten toch zijn de lichte watren van haar oogen - En vooral dat verwonderlijke van eenvoud en directheid: Zie je ik hou van je - ik vin je zoo lief en zoo licht.... waarvan men zou meenen, dat elke eenvoudige verliefde jongen het had kunnen zeggen en dat toch uniek is in onze en misschien in alle literatuur.

Of de zachtverwonderde teerheid, als van een meewarigen boschgod, neergelegd in het simpele:

Ik wilde ik kon u iets geven  
tot troost diep in uw leven....

waar hij den zegen van het 'licht' over het droefgeestige meisje afsmeekt en zich goedig verbaast:

Ze weet haar licht niet, ze is  
zich zelve wel droefenis.

om naief bekommerd te besluiten:

ik wilde ik kon haar iets geven  
verlichtend het donkere leven.

Doch ook deze toon stijgt op den duur. De groothartige argeloosheid, de zuivere directheid van deze liefdeklachten, die van louter gemeenzaamheid weer ongemeenzaam schijnen, het heftig en onverbloemd verlangen wordt, zou men zeggen, opgenomen in de

meer algemeene verheving der zinsgebaarwordingen tot die soort verzen, waarvan ik boven sprak, dat zij half gebaarwording zijn, half tot beeld werden. Maar zij hebben hier een sterk uitkomend erotisch karakter.

Zoo in die lentevisioenen: Voel je den nacht, den eersten lentenacht?... De lente komt van ver... maar ook in verzen als: Ik had al zoo lang rondgelopen, en: Ik lag te slapen op mijn bed....

Tot tenslotte het liefdeverlangen naar een bepaald wezen zich schijnt op te lossen in wat men 's dichters wereldliefde, zijn pantheïstisch zinlijken eenheidsdrang kan noemen, tot één enkele vaste verbeelding van gloeiende kleur en hartstochtlijken klank en maatgang.

Men denkt hier allereerst aan het zoo bekorende:

Ik zat eens heel alleen te spelen  
op een gedachteharp, de kelen  
van schemering en duisternis om mij  
fluisterden liedjes, het leek tooverij.

met deze regelen, vol teedere aandacht en overgave voor het leven der natuur:

Maar te dansen zijn wij wel gegaan....

Te dansen zooals twee rozen gaan  
rozeroode rozen tusschen groene blaas  
samen gesproten van uit eene steel,  
twee windewiegelingen, geen geheel  
maar altijd twee, hoewel ze ongescheiden  
het leven doordansen met hun roode beiden.

En dan is er dat somber-zware, zwart-en-roode en als hijgende van verlangen, dat begint:

O koele zwarte ademen van den nacht,  
 stil vlietende kannen van wijnzwart gebracht  
 in haar rouwvingeren slepend zoo zacht -  
 gaat lavende tot waar mijn liefste wacht.

De beelden volgen elkaar, overstelpend vele, tot een donker-broeiend, drukkend visioen van nacht en lust, waarlijk als een nachtelijk zwerk, waardoor roode vlammen zouden spelen.

Zoo is ook het geweldig hartstochtelijke:

Een roode roos is in mijn hand  
 zie hoe puur  
 elk blad brandt  
 nu is vol vuur  
 elk mijner oogen, mijn hoofd verbrandt.

De enkele gezichtsindruk zet zich plotseling uit, zwelt spontaan tot een hijgend heimwee, tot een bloedrood verlangen naar de geliefde:

.... ik kan liggen neder, 'n geblazen veder,  
 hijgend, hijgend om u.

Dan keert hetzelfde motief nog zwaarder, nog woester phantastisch terug, als een droomvisioen:

Een roode roos staat voor mijn slaap  
 Zie hoe somber,  
 bloed in mijn slaap,  
 een droom als amber,  
 in roode zeedroom, ik blanker knap.

Het verlangen wordt hier tot lijden, tot een gloeiende marteling, waarvan de dood als het complement wordt gevoeld en als de bevrijding aangeropen:

Dood, o dood,  
 sombere, somber geronnen rood,  
 kom, o kom.

Maar het schoonste van deze passieverzen, deze ‘allegorieën’ van smartverlangen, het meest compleete in zijn heftig dramatischen opgang, is wel dit:

Mijn liefste was dood,  
 toen ben ik gegaan  
 alle werelden door,  
 ik heb gevonden, de wereld is groot,  
 Maar zij was dood.

Het ontroerende, schuchtere verlangen, dat hier geleden, de wonderschoone wereld, die hier ontvouwd wordt, de vreemde, als bovenaardsche dramatiek, die zich hier ontwikkelt in vage grootheid maken dit gedicht zoo geweldig indrukwekkend, dat men schier vergeet te vragen wie die ‘liefste’ is, naar wie gezocht wordt en wie er eigenlijk zoekt. Het is als een bij-

zondere muziek, even aandoenlijk, door klanken en beelden en even onbepaald in haar beteekenis.

En ziedaar het beste en uiterste, dat hier te bereiken viel: gewaarwordingen, stijgende tot een exaltatie, een hoogspanning van gevoel, die haar eigen verheven phantaisiewereld schept, waarin al het stoffelijke als vergeestelijkt schijnt.

Want men heeft wel gesproken van deze poëzie als enkel zinnelijk en stoffelijk, maar wat heerscht hier anders in deze schoone verbeeldingen dan de geest, de scheppende geest over de wateren van het erotisch zinnelijk verlangen? En zeker is het ook, dat in die korte schokkende gedichten, waarvan ik een enkele aanhaalde, en waar elk woord zwaar is van beteekenis, de dichter, door zijn zinnelijke gewaarwording heen, een enkele maal de eenheid van zich en wereld beleeft en haar meermalen aanvoelt, zij 't dan ook in smart om de gebrokenheid van het eigen leven.

Dat is dan gewis niet de zaligheid, die men als den staat der geestelijke, mystische eenwording beschrijft, doch waar deze zeer zeldzaam schijnt in een literatuur, doet men verkeerd eenigszins minachtend neer te zien op die eenwording door de zinnen, die tenslotte misschien door velen nagevoeld zou kunnen worden, als zij zich de moeite van het inleven der dichterwoorden geven wilden. Dan zou het mogelijk blijken, dat menige dezer 'allerindividueelste' emoties zeer gemeen-verstaanbaar was en talrijke eenvoudige zielen een soortgelijke zielsverwantschap bezitten met de golven en de boomen en de dieren, het licht en de winden, als ook Franciscus van Assisi beleed en die



men daarom ten onrechte enkel heidensch zou noemen.

Aldus is dit subjectivisme dan niet zoo subjectief als het lijkt en slaat het uiterst bijzondere in dezen bundel zelfs dikwijls om tot een gemeenheid van voelen en zeegen, die voor elke argelooze kinderziel verstaanbaar moet zijn. En bleek deze richting in haar uiterste consequentie niet onvruchtbaar, al was ons volk ook te zeer gewoon de poëzie deftig en geestelijk te zien, om te beseffen, dat juist hier voor de ongeletterden iets te genieten viel.

Het ongewone schrikte af en daar bleef het bij. Groote eenvoud is misschien ook wel wat het minst begrepen wordt, omdat niemand er aan gelooven durft.

En zoo is deze schoonheid vrijwel onbegrepen voorbijgegaan.

### III. Subjectivisten, Evenwichtigen, Objectivisten.

In Van Deyszel en Gorter hebben wij de uiterste, de subjectieve richting van de Tachtiger Beweging voldoende gekarakteriseerd. Van beiden kan men zeggen, dat zij aanvankelijk niet van de eigen persoonlijkheid uitgingen, maar hun aandacht richtten op het leven buiten het ik, van Deyszel in *Een Liefde*, Gorter in zijn episch gedicht *Mei*.

Maar de felle drang van het nieuwe leven, de opdringende veelheid en kracht van indrukken enkel uit het zintuigelijke leven, bewerkten, dat die aandacht al spoedig zich verengde en verinnigde tot het persoonlijke alleen, tot al het verbijsterend wonderlijke, dat in den eigen geest te beleven viel. Betooverd door de kleurige volheid van die innerlijke wereld, hadden zij nog enkel oog voor het zelf, Van Deyszel eerst nog voor het vroegere, dat hij als kind was geweest, maar weldra ook alleen voor het oogenblikkelijke zelf, hoe dit zich gedroeg en verhiel in het geweld en gedaver van de aanstormende zinnewereld.

Zoo werden hun kunstuitingen zuiver subjectief uit kracht van het herboren zinneleven, ofschoon neiging en verstandelijke voorkeur - bij Van Deyszel ten-

minste - de objectieve wereld hadden gegolden.

Of zullen wij hier liever van *lyrisch* en *episch* met de bijbehorende term *dramatisch* spreken? Nog altijd kunnen deze onderscheidingen dienen, al moeten zij vooral niet te ver doorgevoerd worden, wil men hen niet weer zien vervloeien.

Zie hier hun beteekenis in allen eenvoud en oppervlakkigheid.

De *lyricus* brengt zichzelf tot uiting; de *epicus* beeldt de buitenwereld af, en de *dramaticus*, terwijl hij zichzelf tot uiting brengt, schept een wereld, die ons even werkelijk aandoet als de gewone. Nader toeziende, weten wij echter wel, dat *al* ons leven gewaarwording is, impressie van 'buiten', die als reactie gevoel en gedachte wekt. Daarmee moeten wij het doen in kunst, gelijk in alle andere geestelijkheid, en de onderscheiding lyrisch, episch, dramatisch bestaat enkel in de kracht en wijdsheid dier gewaarwordingen, van dat gevoel en die gedachte bij den kunstenaar, in verband met zijn aandacht. Voor de beide lyrische dichters, die wij bespraken, voor v. Deyszel en Gorter, bestaat de buitenwereld slechts voor zoover zij hun machtige reactie wekt. Al hun aandacht is op de verbeeldingen en gevoelens gericht, door de aanraking met die wereld teweeg gebracht. De eigen wereld van gevoel en gewaarwording absorbeert hen geheel. Zij leven *naar binnen*, en hoe diep dat zijn kan, hebben wij bij hen erkend.

De *epicus* daartegen leeft *naar buiten*, hetgeen nauwkeuriger zeggen wil, dat zijn aandacht blijft hangen aan de voorstellingen van de buitenwereld, door

zijn gewaarwordingen gewekt. Die *zijn* dan zijn buitenwereld en om haar vergeet hij het eigene in engeren zin, zijn persoonlijke voorkeur en afkeer. Zoo getrouw mogelijk bootst hij die voorstellingen, zijn 'objectieve' wereld, na, en is niet tevreden vóór het afgebeelde met het voorgestelde zich dekt. Tenminste als hij een echte kunstenaar is. Het dramatische is dan de samenvatting van lyrisch en episch. De dramaticus heeft, als de lyrische dichter, al zijn aandacht over voor het eigen leven door de buitenwereld gewekt. Maar terwijl hij dat buiten zich stelt in beelden, zullen deze ons werkelijker aandoen dan onze werkelijkheid zelf, eenvoudig omdat *zijn* voorstellingen zooveel machtiger, d.i. geconcentreerd-levender, zijn dan de onze, die immers onze respectieve objectieve werkelijkheden beteekenen. De dramatische is dus de meest complete en omvattende kunst, de menschelijk hoogste. Met hoeveel hartstocht bedreven, hoe sterk en fel doorgevoerd, zullen lyriek en epiek toch altijd eenzijdig blijken, vanwege de splitsing der persoonlijkheid, de eenzijdige aandacht, die hen tot leven bracht. Eerst daar is de hoogste kunst, bij opperste menschelijkheid, waar het drama heerscht, waar de kunstenaars het scheppen en hun publiek het begrijpt en geniet.

Maar zoover heeft de Beweging van Tachtig het niet gebracht, al ontbrak het in haar verloop niet aan sporen en soms een eersten aanleg van dramatiek. Haar groote kracht en beteekenis lagen echter bij het

lyrische en epische, of wil men: bij het subjectieve en objectieve.

Van het eerste hebben wij voldoende gezien en komen nu tot de epiek, voorloopig de kleine, die, waarmee de beweging aanving.

Netscher en Cooplandt waren er mee begonnen en het was evenzeer hun aanleg als bewuste bedoeling, hun benadering en opvatting der uiterlijke wereld, die hier het verschil vormden met vroegere schrijvers. Die opvatting, die beschouwing waren dan het karakteristieke der gansche beweging. Zij richtten zich vooral op het stoffelijke, omdat het zintuigelijke in deze kunstenaars het sterkst werd aangedaan, terwijl bij de voorgangers de zwakkere zinsandoeningen niet tot voorstellingen werden, maar in algemeene gedachten *over* de werkelijkheid verliepen.

De naturalisten onder de jongeren bleven dan heel dicht bij 'de werkelijkheid,' wat zeggen wil, dat zij niet veel verder gingen dan hun eerste gewaarwordingen en voorstellingen, en zoo scheen het, of de dingen zelf leefden in hun boeken, of de auteur niet persoonlijk tusschenbeiden kwam. Wat dan als een triomf van de kunstrichting gold, dat het persoonlijke van den schrijver ganschelijk schuil ging achter, men zou zeggen, de directe openbaring van het leven.

Dit *directe* - weten wij nu - beteekent dan voor den lezer, dat de ver-beelding van den schrijver ook *zijn* voorstelling der werkelijkheid volkomen dekt. Dus zuiver plastische weergave, gelijk aan de voorstelling en daarom zoo suggestief werkende, een en ander het resultaat van sterke vitaliteit en krachtig

dichterschap. Maar het deed zich voor of de dingen der werkelijkheid een eigen stem kregen in die jonge kunstenaars, die aldus het naturalisme begrepen.

Er zijn van deze jonge prozaïsten in den eigenlijken N.G. tijd niet velen geweest. Men vindt, naast van Deyssel, van Looy en Frans Erens, die een bijzondere plaats en beteekenis hadden, vooral de namen van Van Groeningen, Roosdorp, Delang, later ook van Buysse. In de negentig jaren zijn dan nog De Hartog en van der Vijgh te noemen. Grootte epische kunst hebben zij niet gemaakt, al daarom niet wijl de meesten vroeg stierven. Zij brachten het hoogstens tot een roman en wat schetsen, maar voor hun mogelijke ontwikkeling voltooid was, verdwenen zij. Over het geheel is hun epiek sterk en doordringend, maar klein. Het leven wordt bij hen klein-leven, miniatuurschildering, het milieu benepen en burgerlijk, het gebeuren klein, maar scherp in zijn momenten uiteengelegd. Het zijn relazen van brokjes leven, momenten, alledagstemmingen, maar in de analyse uitgedijd tot geheele boeken.

Dat beteekent nog eens het groote onderscheid met vroeger. Was voor Potgieter en mevr. Bosboom een geheel menschenleven niet belangrijk genoeg als het maar een gewoon leven was, voor dezen jongeren scheen een geheel menschenleven veel te veel om te beschrijven. Zij konden zooveel indrukken niet verwerken, moesten zich tot een episode, zelfs tot enkele momenten beperken en hadden dan nog ontzaglijk veel te zeggen. Zoo rijk en vol was het gewone bestaan geworden. En zoo weinig konden zij zich beheerschen.

Dit alles bepaalt het eigenaardig karakter dezer prozakunst, als een epiek, die sterk naar het lyrische neigt. Het gaat nog over het leven en de werkelijkheid buiten het Ik, maar wat hier vaak zoo minutieus uiteen gelegd wordt, dat is vooral het *zelf* .... onder vreemden naam en schijn. Wat ook duidelijk wordt, als men de menschenfiguren nagaat, die hier afgebeeld worden. Maar zelden zijn het compleete persoonlijkheden, dikwijls zelfs louter 'stoffage' in het landschap. De schrijver interesseert zich voor de doode omgeving juist zooveel als voor de levende menschen. Of, als hij dieper grijpt, zijn het de primitieve persoonlijkheden van kinderen en achterlijken en ruwe werkmenschen, al diegenen, die het gemakkelijkst te begrijpen en het schilderachtigst te beelden zijn.

Zoo leverde de Tachtiger Beweging in haar middenregionen, haar meer algemeene strooming, wel een epiek op, doch het lijkt een onvoldragene, die het zelden verder brengt dan het pittoreske. Reden waarom het van-huis-uit pittoreske het zoo gereedelijk tot een soort epiek brengt. Ik denk hier aan Van Looy, over wien wij straks te spreken komen. En ging zij verder, zoo verviel zij, onder v. Deyssels invloed, tot dat maniaaal peuterig analytische, dat zich in de gewaarwordingen verliest en een moment tot een onbelangrijke eeuwigheid verlengt. Van hier leidt dan de weg naar het verinnerlijkt en verheven subjectivisme van v. Deysel en Gorter, een weg, dien de kleinere geesten echter niet ver betreden. Bij hen blijft het de eindelooze verbijzondering, het oneindig verbrokkeld leven, zonder eenig geestelijk verband. En dan is 't gauw

gedaan ook. Een bundeltje schetsen, een grotere novelle.... en zij waren uitgepraat.

Delang levert in dit opzicht een goed voorbeeld van heel zuivere, heel gevoelige, maar heel kleine prozakunst, stemmingsepiek, die wezenlijk lyrisch is en zich op den duur in eigen innerlijkheid verward en verliest.

Maar de aanvangen van deze prozakunst waren toch gansch anders, gelijk wij gezien hebben. Haar ontwikkeling ging niet altijd den weg der subjectieve verinnerlijking en in haar aard lag dit niet. De nieuwe lust aan het zinlijk leven, aan den uiterlijken schijn des levens, was verre van zulke microscopisch analytische bedoelingen. Die vond *alle* leven belangrijk, om te beginnen op schildersmanier, genietend van kleur en lijn, van groepeerings en atmosfeer. Niet alleen de Fransche naturalisten, als Zola en De Goncourt, ook de eerste Hollandsche waren schilderlijk aangelegd, gelijk immers een krachtige schilderbeweging aan de literaire parallel ging. En zooals nu die eerste prozakunst zich stelde als nauwkeurige observatie van de werkelijkheid, leek het haast hetzelfde of er geschilderd werd dan wel geschreven.

Toen het nu geviel, dat een dier gelijktijdige schilderstalenten ook styleeren kon, begon hij eenvoudig zijn schilderijen te schrijven, gaf hij zuiver een *peinture parlante*, gevoelige verwoording zijner bloote gewaarwordingen, zonder veel meer dan hetgeen ook het geschilderd tafreel bedoeld zou hebben. In de schildering moest alles tot den totaal-indruk samen-



werken. Evenwicht in lijn, kleur en groepeerings diende daartoe. Maar om den totaal-indruk schijnt het in die eerste schetsen van Van Looy niet allermeeft te doen. Daartoe trekken de afzonderlijke dingen te zeer de aandacht tot zich, en eerst langzaam komt ook de totaal-visie, het zich inleven in het werkelijkheidsmoment, het *geheel* van dit levensoogenblik, waarin al het afzonderlijke zich oplost en opheft.

Vanzelf schikte dus een litterair schilder zich in de rij der litteratoren, nu het allereerst op zuiver weergeven der aanvankelijke gewaarwording aankwam, naast de eerste werkelijkheidsschrijvers Netscher, Cooplandt, ook hij, Van Looy. En in dit soort proza was hij een der besten, want hij zag zuiverder, 'objectiever' dan de anderen, bij wie de gewaarwording minder sterk was en niet zoo lang enkel gewaarwording bleef. Het gaat Van Looy gemakkelijk, als vanzelf af, merkt men, en hij weet precies wat hij wil: om te beginnen inderdaad niets dan uiterlijke wedergave. En zijn menschenfiguren, nauwkeurig in het landschap passend, zijn niets dan stoffage.

Allengs echter ontwikkelt zich de kunstenaar. Niet op de wijze van Van Deyszel, wien op den duur niet meer de impressie interesseerde. Daartoe leefde Van Looy te sterk door zijn oogen en ooren; maar er kwam evenwicht tusschen het louter zinlijke der gewaarwording en het geestelijke der gedachte- en gevoelsreacties, een neiging om allen zinlijken schijn dieper te begrijpen, als teeken van een geestelijk gebeuren. Waarbij het aanvankelijk dan nog vrijwel on-

harmonisch en gewrongen toegaat. Ik denk hier aan *De Nachicactus* en *De Dood van mijn Poes*.

De zware zinlijke pracht van beschrijving in dit eerste stuk leidt ons in tot die sfeer van vage benauwing, die verder reikt dan het zintuigelijke alleen, maar de droom van den Oranjenacht - die de benauwing van het leelijke en liederlijke zegt en de bevrijding in het schoon der kunst - heeft daar alleen een toevallig en fysiek verband mee, als het blijkt, hoe de eindelijk vallende regen ook in den droom de ontspanning heeft gebracht. En het schijnt nog steeds de realist Van Looy, die in zijn kunst dien droom aan zijn dagbeleving koppelde, enkel omdat hij 't inderdaad zoo ondervonden had. Maar 't is ook reeds de spiritualist Van Looy, die een vaag symbolisch verband tracht te leggen tusschen de ondervonden fysieke warmte-beklemming en zijn geestelijke benauwing om het leelijke en lage dezer wereld.

In *De Dood van mijn Poes* kan ik het geestelijk verband niet minder toevallig zien. Maar er *is* toch een verband tusschen die zwervende poes en dien zwervenden jongen, al ware het maar, dat de laatste - vrucht van het genadeloos blinde leven - de eerste blind-noodlottig in den dood drijft.

Evenwel, in die beide stukken proza verkrijgt Van Looy een eindstemming, laat hij bij den lezer een totaalgevoel na, dat veel sterker is dan het nablijvende uit zijn vroegere studies.

Het is in *De Nachicactus* een vaag prikkelend gevoel van vreemdheid en verte en vermoede verwantschappen, na *De Dood van mijn Poes* een verslagen-

heid om de doffe werkelijkheid van het Hollandsche benauwde winterleven. Dit alles niet geconcentreerd, misschien nauwlijks bedoeld, maar daarom des te meer werkelijk.

Daartoe was Van Looy sedert zijn eerste schetsen dus geklommen. Men behoort echter te begrijpen, dat de auteur nog steeds bedoelt werkelijkheidsbeschrijving en de groote waarde van dit proza dan ook gelegen is in de wijze, waarop de afzonderlijke werkelijkheidsaspecten zijn verwoord. Het is Van Looy hier toch ook om de afzonderlijkheden te doen, vooral niet minder dan om het geestelijk geheel, en het blijft de vraag of de totaalindruk, dien de verhalen op ons maken, niet een beetje.... toevallig en onwilkeurig verkregen is.

Het is de moeite waard nog even onzen aandacht te bepalen bij *De Nachicactus*, dat zuiver karakteristieke stuk, geen 'schets', geen novelle, geen verhaal, maar zoowat alles te zamen. Van Looy schreef het in precies denzelfden geest - subjectief-objectief - waarin hij zijn natuurimpressies schilderde. Het nauwlettend-schilder-kijken is hier even nauwkeurig verwoord. De woorden zijn niet ongewoon, er is geen spanning van exaltatie in, als bij van Deyssel of Gorter, doch zij zijn zorgvuldig gekozen en gevoelig geschikt naar de herinnering, heugenis van zoeven of lang geleden. Van Looy begeert die vroegere werkelijkheid, zooals zij in zijn gewaarwordingen leeft, te herscheppen in zijn taalgang en het subjectieve-objectieve schijnt hier, als realisme, volkomen evenwichtig tot eenheid verbonden, een realisme van het eigen sub-

ject objectief gezien, gelijk het tenminste in de literatuur van de 18e en 19e eeuw hier niet bekend was.

En de aard en de kleur van dat subject blijken hier ook al duidelijk. Krachtige - men zou willen zeggen gezonde - zinnelust op een diepen ondergrond van melancholie. Zoo doet zich Van Looy's geest in *De Nachicactus* voor. Daarbij veel phantaisie, die echter ook terstond het karakter van zintuigelijke gewaarwording aanneemt. Al deze elementen vindt men terug in *De Dood van mijn Poes*, terwijl de schetsen van de Spaansche reis voornamelijk den zinlijken werkelijkheidslust openbaren.

In *Gekken*, het groote verhaal van v. Looy's reisbelevingen in Tanger, ook omstreeks dezen tijd geschreven, komt dan ineens de zwaarmoedigheid veel sterker naar voren. Te zamen met - en dat is hier het curieuze - een bepaald overdreven, een haast maniacale behoefte van vertolking ook der vluchtigste, nietigste zinsimpressies. En die minutieuse beschrijvingen - van Tanger en de processie der Dansende Derwischen - die verwoorde momentaspecten domineeren en verstikken aanvankelijk de rest. Er is te weinig schot in het verhaal, alles staat vrijwel naast en over elkaar. Het verwoorden van een visie richt vanzelf de aandacht op het onderdeel dier visie, welk onderdeel dan weer het gansche gezichtsveld gaat innemen, zoodat de tweede visie als op de eerste geplakt komt te zitten, die wij dientengevolge volkomen vergeten. De schrijver wil terzelfden tijd het geheel geven, maar ook al de bijzonderheden van zijn aanschouwing, en

dit is duldeloos voor onze verbeelding, die op den duur weigert iets meer op te nemen.

Dat is dan wel jammer, want de détails zijn vaak voortreflijk. Van Looy's taal is doorgaans verwonderlijk van expressieve kracht, als men zich maar de moeite van het na-beelden geven wil. Doch dit juist gebeurt niet meer, omdat die eindeloze reeks van allemaal gelijke plastische visies ons tenslotte doodelijk vermoeit en verveelt. En bovendien telkens en tenslotte de stemming breekt, de geestelijke samenvatting van het verhaal, datgene waarom, niet minder dan om de plastiek van het land, het verhaal begonnen werd. De compositie is misschien niet bijzonder klaar, doch de figuur van dien rampzaligen Zwitserschen ontdekkingsreiziger-aan-lager-wal in die omgeving van vervlogen grootheid wordt ons tragisch duidelijk. Er is vrijwat dramatiek in het verhaal, die een droefgeestige samenstemming bewerkt van dat moorsche rijkje op de noordkust van Afrika, den verbleekten, verwelkten staat van het leven daar, en het hopeloos bankroete bestaan van dien eens zoo begaafden, gevierden geleerde. Waartegen dan de afzichtelijke excessen van den stoet der geloofsgekken afsteekt als een voor ons niet minder hopeloze en zinloze idealiteit boven het lage, vertrapte leven van alle dagen. Die moorsche wereld, hoe vreemd en verwijderd ook voor ons, lijkt toch niet minder een bankroete wereld, een bankroet *Oosten*, gelijk in dien Dr. Vogel een bankroet *Westen* wordt voorgesteld, alles te zamen een sfeer van onveranderlijken levensweemoed en diepe ontmoediging voor een jongen man,

een schilder, die zijn eigen weg nog maken, zijn eigen wereld nog veroveren moet. Nooit meer zoo sterk, geloof ik, heeft Van Looy aan zijn melancholie uiting gegeven als in dit verhaal, waar bovendien de menschen niet meer enkel realistisch, maar ook dramatisch, dat is hier: *om hun zelfs wil*, zijn aangezien. In dien *Nachicactus* zijn de tuinlui en de ‘stadsman’ nog bloot stoffage van het landschap, opgenomen als gelijkwaardig deel van een schilderlijk realistisch geheel. In *De Dood van mijn Poes* beteekent de kermisjongen al meer. Van Looy tracht, met zooveel mogelijk détails van zijn leven, diens persoonlijkheid te doorvorschen om hem levend te kunnen schilderen, hetgeen meer en dieper is dan objectief aankijken. Doch in Dr. Vogel, den loonslaaf van den protsigen Crépieux, begint hij zelf te leven, zich te transponeeren in een ander Ik, om daarvan het wezenlijk leven te doorvoelen.

En in *Feesten*, den bundel, die daarna verscheen, wordt dit proces vervolgd in den verjaardag van moeder van Weelsen, de wandeling dier twee zoo aardig verliefde burgerkinderen en ook in Baas Broense's jubilee, tenminste in de beelding van dien deftigen Baas zelven.

Het schilderlijk realisme is er nog altijd. Van Looy geniet nog immer van al de dingen des uiterlijken levens, die hij in hun kleuren en vormen precies moet opnemen en weergeven. En telkens verdringt ook hier nog de bijzonderheid het geheel, als deze zelf tot geheel wordt in de herinnering. Maar in het verhaal wijkt toch dit enkel zintuigelijke voor het geestelijke

van die levende mensen en blijkt het hierom te doen, om die kleine, schijnbaar kleurlooze levens, die de kunstenaar innig en beminlijk gezien heeft. Ook wel pijnlijk belachelijk, als in dat feest bij Broense, doch altijd dramatisch-belangrijk en innig menscheijk.

Dit is dan Van Looy's eigen ontdekking en specialiteit geworden, dat hij ons deze notoir onbelangrijke middenstandsmensen, van wie geen auteur ooit anders dan spottend sprak, nader heeft gebracht en sympathiek gemaakt, omdat ook hun, zij 't dan schaamachtig verheimelijkt en verzwegen, niets menscheijks vreemd blijkt. Onder het afstootend uiterlijke van enghartigheid en doode vormen, heeft Van Looy ook hier het levende hart ontdekt, dat niet minder of anders dan dat van anderen klopt bij vreugd en leed. En hij heeft dit kleurlooze kleur, dit stomme stem gegeven naast het 'rauwe realisme' of de hoogdravende romantiek van het 'Volk' en het 'epos' van de 'hoogere kringen'. Maar in den bundel *Feesten* ligt dit epische nog gevangen en bevangen in al te veel uiterlijks van zinsindrukken. Nog altijd gaan Van Looy die stoffelijke verschijnselen minstens evenzeer aan als het geestelijke van persoonlijkheid en menscheijke lotgevallen, en de sterkste en gaafste Van Looy dezer periode, Van Looy in zijn meest evenwichtige eigenheid, is dan ook niet hier, maar in stukken als *De Visscher* (uit *Proza*) en *De Maaier*.

*De Visscher* lijkt mij niet zoo ver gebracht als *De Maaier*. De schrijver stelt hem ons voor als een simpel figuurtje in het landschap: een eenzaam hengelaartje aan den Amstel in den regen. Doch in den voortgang

van zijn hengelaarsbedrijf, met de rauwe buien om en over zijn hoofd, in de haast fatale onbewogenheid van dat allengs gruwzaam blijkend gedoe, schijnt die zwartglimmende figuur te groeien tot een soort natuurmacht, iets onpersoonlijk genadeloos, als de woeste buien zelf, één met de grauwe verrafelde wolken, den glimmenden grond, het sombere zwalpende water. En de eindindruk is die van iets groot-gruwelijks, het suf en nuchter alledaagsche getild in een bovennatuurlijke sfeer van blinde mechanische machten, die de kleine teere levens vertrappen en vernietigen, gevoelloos en onontkoombaar.

*De Maaier* in den volgenden bundel is dan tegelijk compleeter en menschelijker. Het lijkt een dier oude portretten, waarvan de kop, de omgeving en het fond met dezelfde geïnspireerde nauwkeurigheid zijn behandeld en in harmonie gebracht. Die eenvoudige grasmaaier, Wimme, groeit allengs uit tot een groote vertegenwoordigende figuur van het gansche boerevolk, van hun gansche bedrijf, van hun gansche bestaan in geduldige armoë en zwoegenden arbeid doorleden.... alles besloten in het wijsch visioen van een stralenden zomerdag.

En dit is dan toch wel de *epiek*, zou ik zeggen, het zuiver evenwicht van subjectief en objectief, de aandachtig ontvangen zinsgewaarwordingen, die tot omvattende, levende, phantasiebeelden worden vervormd en opgebouwd. Onze Hollandsche zin voor de werkelijkheid, ons realisme, vindt zijn zuiverste uiting, als het zóo, zonder merkbare, d.i. willekeurige, verwording of bijvoeging, ons ontroert als iets van hogere



eenheid, iets dat het *wezen* des levens benadert. Het spreekt dat wezen geenszins uit, het benadert het maar laat het aanvoelen, voorvoelen. Dit beteekent ter eene zijde zijn bekoring, omdat het toch levend blijft, met de levendheid van het bijzondere geval, maar doet ter andere het te kort schieten, wijl het in zijn synthese, zijn zinrijke samenvatting, vaag en onuitgesproken blijft. Want den zin van het toevallig gebeuren of de toevallige figuur laat het, zeide ik, maar enkel aanvoelen, als iets ontzaglijks, dat echter boven het vaag gevoelen niet uitkomt. Ik geloof nu den Hollandschen geest geen onrecht te doen, als ik stel, dat juist dit vage en onuitgesprokene, verbonden met het zuiver gezegd reële, precies datgene is, waartoe hij op zijn best in staat is, vanwege zijn realistische neiging en afkeer en onvatbaarheid voor het abstracte. Daarom lijkt mij deze Van Looy's kunst te behooren tot het beste, meest volmaakte, dat de Hollandsche aesthetische geest kan voortbrengen. Tot verder brengt die geest het zelden. Dat verdere zou n.l. het *Drama* zijn, waar het afzonderlijk verbrokkelde, het reële niet maar tot het wezenlijk-eene nauw speurbaar opreikt (als hier bij Van Looy) maar waar van een eenheidsbesef uit, door den dichter beleefd en tot bewustzijn geworden, de afzonderlijkheden als levende menschfiguren worden gesteld om een levensspel te beginnen.

Nog eens: de realist, epicus of lyricus, gaat van het bijzondere der gewone verschijningen uit, om wellicht een hoogere eenheid benaderend te doen vermoeden, maar de Dramaticus begrijpt van zelf en ziet in hun verband de afzonderlijkheden van het gewone leven,

omdat hij zich met het universele één heeft gevoeld, omdat hij op momenten de eenheid *is*, die zich in hem weer tot afzonderlijkheden onderscheidt, dewelke afzonderlijkheden dan ieder op zichzelf levende mensch-figuren blijken. Anders gezegd: de Dramatisch aangelegde, denkt en voelt in levende werelden, in tegengestelde karakters, die samen 's levens eenheid vormen, de eenheid van een maatschappij, een familie, een volk. En dit noemt men dan, dit spel-van-leven noemt men een Drama, de hoogste kunstvorm, uitgaande boven de levensvisie der gewone stervelingen, aller leven in zinrijkheid verheven.

Dit drama heeft het Hollandsche volk maar zeer beperkt - ik meen wel voornamelijk in Vondel - gekend en later niet meer. Omdat het er geen zin, dat is geen verlangen en belangstelling, voor heeft. Aan het materiele leven, aan de uiterlijke wereld der verschijnselen heeft ons volk doorgaans genoeg, hetgeen beteekent levenslust, vitalen zin, en ook, laat ons erkennen, zekere Boeotische geaardheid oftewel boerschheid, die voor het puur geestelijke eigenlijk alleen vatbaar is in den vorm van religie.

Tegenover de magistrale zinne-kunst van een Van Looy staande, lijkt het echter ondankbaar op dat gebrek aan geestelijken vlucht in het Hollandsche volk te zeer nadruk te leggen. In hun zintuigelijke.... omslchtigheid kunnen zich portretstudies als *De Maaier* met elke andere West-Europeesche epiek meten, kan men zeggen, terwijl die 'omslchtigheid' zelve beteekent een in-leven, beleven van het oogenblik, als juist die

buitenlandsche epiek niet mogelijk maakt, omdat zij die eigenlijk niet wenscht. De zuiver realistische, zelfs naturalistische Van Looy is in deze stukken al goeddeels overwonnen.

En ook het grappige komt nu voor den dag, het lachwekkende, niet in woorden, maar in de schikking der feiten, in tegenstellingen of zinlooze handelingen, met ernst en animo bedreven. Dat is dan al een heel eind weg van de nauwgezette, argelooze studie der werkelijkheid, die het naturalisme bedoelt. Het dwaze is immers geen deel van het leven der verschijningen, het is een geestelijke samenvatting, overschouw en vergelijking der kleine bedoelingen van menschen tegenover de groote werkelijkheden des levens. Dit dwaze niet te verwarren met het humoristische, dat uit veel verder sfeer stamt en een bepaalde subjectieve geesteshouding beteekent, de bevrijding uit de wanhoop onzer altijd gefnuikte behoefte aan idealisme, behoefte aan een rijk van het ware, goede, schoone. Als de afzonderlijke geest er toe komt niet enkel meer mee te spelen in 's levens comedie, maar ook zich te *zien* spelen, in zijn parmantige nietigheid als partner van het immense en eeuwige onpersoonlijke, wordt zijn schreiende tragische wanhoop getemperd tot een glimlach van gelatenheid. Vandaar 'een Lach en een Traan', zooals men vroeger zei. De glimlach behoort bij het humoristische, gelijk een volle, gulle lach bij het dwaze, oubollige.

Van Looy nu is vaak, op Oud-Hollandschen trant, dwaas en oubollig. Hij heeft soms behoefte aan stevige malligheden, heeft er zelfs een heel boek van bij elkaar

geschreven, die hij uit de buitenwereld, in zijn phantaisie als in een bollen spiegel verwrongen, opdiepte. Ik bedoel zijn *Wonderlijke Avonturen van Zebedeus*. Er bestaat meer dan een aanwijzing, dat de dwaze en kromme, maar vaak heel duistere phantasterijen in dat geheimzinnige geschrift zouden geïnspireerd zijn door innerlijke critiek op letterkundig en ander gebeuren. Zoodat op deze tegelijk ingewikkelde en kiesche wijze Van Looy hier eigenlijk zijn spot, zijn minachting, zijn wrok en spijt en droefheid over dat gebeuren openbaren zou, alle nuances van zijns geestesreactie op het leven der laatste vijf en twintig jaren.

Indien dit zoo zij - en er bestaat reden het te gelooven - is het tekenend voor het hooghartig individualisme van den schrijver, die kalmweg een bijna volkomen onbegrijpelijk boek publiek maakt. Maar ook is het merkwaardig voor de overwegend levenslustige natuur van dien schrijver, die, zijn critische ergernissen niet kunnende bedwingen, liever zijn rijke, vlotte verbeelding opdraagt er allerhand luchtige, grillige spinsels van te maken, dan zich in verzurend polemisch geharrewar te storten. En ten slotte is het merkwaardig voor den geest van den schrijver, dat hij zijn gevoelens, zijn hier zeer maatschappelijke gevoelens en inzichten, niet in comédie of zelfs tragedie begeerde om te zetten, maar er lyrisch phantastische vaagheden van maakte, afwisselend realistisch en zot.

Dit alles bepaalt Van Looy's waarde en plaats in de letterkundige kunst der Tachtigers, als de sterk realistische dichter, krachtvol vierder van het

uiterlijke leven, die allengs meer ook in geestelijke diepten doordringt. Zijn kunst is het beste bewijs waartoe het gedegen Hollandsche Realisme zich opwerken kan, nl. tot een weidsche, innig doorvoelde en stemmende Epiek, waarin allengs het overtollig zintuigelijke wegvalt en wijkt voor het enkel dramatisch geestelijke.

Ik denk hier aan Van Looy's boek *Jaapje*. Veel van het vroeger te druk aan uiterlijk, is daar verdwenen voor de eenvoudige innerlijkheid van een kinderziel, die er in afzonderlijke tafreeltjes - niet zoozeer in zijn ontwikkeling - gebeeld staat. Een boek als dit lijkt inderdaad Hollands zuiverste karakteristiek, het kort begrip van ons vermogen en tevens van wat ons ontbreekt.

Zoo heeft dan in Van Looy de Tachtiger Beweging haar gaafste uiting gegeven en tevens bewezen een Hollandsche beweging te zijn.

Na Van Deyssel en Van Looy valt nog Ary Prins te noemen, als een der uitersten, waartoe het nieuwe Tachtiger leven kwam in zijn liefde en begeerte tot de werkelijkheid.

Prins neemt in deze strooming een heel bijzondere plaats in en zijn ontwikkeling schijnt lang zoo eenvoudig en geleidelijk niet als die van Van Looy. Hij begon, als wij zagen, onder den schuilnaam Cooplant, met een bundel naturalistische schetsen naar Fransch model, en met Netschers proza luidden deze schetsen 'Uit het Leven', hier de nieuwe litteraire beweging in. Het was, als dat van Netscher, echt schoolsch natu-

ralisme, nuchter, hard en droog gehouden, volgens het voorschrift. Het volstrekt banale leven, meest van gering ontwikkelde mensen, stond er in verbeeld, met een nieuwe scherpte, met een heftige belangstelling in al dat vroeger onbelangrijk geachte gebeuren, een belangstelling, die wetenschappelijk genoemd werd, maar vooral een nieuwen levenslust en levenskracht beduide. Verder - het nieuwe leven had immers ook zijn sociale tendenzen - blonk hier iets door, al ware het maar in de aandacht aan dit heel geringe gewijd, van democratische opstandigheid en sociaal medelijden, en daarmee verbonden een verachting voor den zeer burgerlijken geest der letteren tot nu toe, voor hun nuffig aesthetisch en moreel onderscheiden in mooi en leelijk, goed en slecht, oirbaar en ongepast. Men hoort het in den rauwen, niets-ontzienden toon van dit proza, dat klinkt als een strijdschrift, ook door zijn, men zou bijna zeggen, opzettelijk nonchalante taal. Het is al ten deele zeer slecht geschreven, in den ouderwetschen zin van styleeren, juist als wij dit bij Van Deysseel vonden en uit dezelfde oorzaken. Zij zochten beiden naar het karakteristieke woord, dat ineens, als bij bliksemlicht, de dingen helder voor de verbeelding zette, en zinnen, met tusschenzinnen en bijzinnen saamgesteld, schenen aan deze schrijvers maar hinderlijk geestelijke invoegsels tusschen henzelf en het levende leven. Dat was spreken, babbelen, oreeren over de werkelijke dingen, terwijl zij immers begeerden, dat die werkelijkheden zich direct openbaarden, zich, als 't ware zelf omzetten in klank en rythme, samen met de

woordbeteekenis. Hoe treffender, maar ook hoe minder woorden daartoe dienden, hoe beter. Het geestelijke gaat dan ook in die eerste geschriften bijna op in het zintuigelijke, in de hartstochtelijke benadering der uiterlijke werkelijkheid. Prins zou eigenlijk zijn leven lang niet anders doen, als wij verder zien zullen.

Op dien eenen bundel met naturalistische schetsen is nooit een andere gevolgd en de schrijver Cooplandt liet niet meer van zich hooren. Voor Ary Prins echter moet toen een crisistijd zijn aangebroken, waarin hij niet wist hoe zich voortaan te uiten. Uit de stukjes proza, die in den loop der jaren 1886-'90 in de Nieuwe Gids verschenen, bemerkt en vermoedt men dan 't een en ander, dat tot het meer persoonlijk leven van Prins behoort, maar intusschen deze schetsjes op curieuze manier verklaart. Dat Prins een bewonderaar van den Franschen schrijver Huysmans blijkt, is van beteekenis voor zijn latere middeneeuwsche verhalen. Huysmans immers, die als een gewone naturalist begon, week al spoedig naar het bijzondere en zeer persoonlijke af, om te eindigen met zich te verdiepen in het geheimzinnig en zwoel religieuze der vroegere middeneeuwen. Allicht, dat hierdoor ook Prins' belangstelling gewekt en zijn aandacht getrokken werd naar tijden, die onbetwifelbaar sterker zintuigelijk leefden dan de tegenwoordige.

En dat was het wat Prins scheen te behoeven. Het aspect van de huidige werkelijkheid, van het gewone leven om hem heen, zelfs waar hij 't opzocht in zijn meest primitieven staat, was hem te vaal en eentonig op den duur. Juist in die meer dierlijke regionen het

allermeest, bevond hij. Er was geen kleur en lijn meer in het volksleven voor een, die van het uiterlijke het hebben moest, wijl zijn belangstelling en begrip van het geestelijke wezen achter die grauwe verschijningen niet groot waren. Van Looy kon van zijn *Maaier* iets monumentaals maken, wijl hij het zwoegend, lijdzaam bestaan van een geheel volk wist te doen voelen in uiterlijk en handeling van die eene figuur. Maar Prins kon dat niet. Hij had er de belangstelling niet voor, en zoo raakte hij, na dien eenen bundel realisme, met zijn toch onmiskenbare werkelijkheidsliefde en levenslust vrijwel op het droge. Hij was toen in het buitenland en leed blijkbaar aan slapeloosheid, gevolgd door wild phantastische, gewis zeer afmattende droomen. Van dit alles vindt men terug in zijn korte verhalen, die bovendien sterk aan Edgar Poe herinneren. Alleen uiterlijk echter, want Poe's romantiek is van gansch anderen aard dan het retrospectieve realisme van Prins.

Wat Poe zocht was het bovenwerkelijke van een wereld, waar het zedelijke heerschen en de goddelijke tusschenkomst, zij 't ook angstig-duister en dreigend, telkens blijken zou. Wat hij bestreefde, desnoods met geweld van bedwelmende middelen, was een geëxalteerden geestesstaat, waarin hij door de zinlijke verschijningen heen in die meer wezenlijke sfeer zou schouwen, die hij wist dat bestond, reeds omdat hij haar innig verwant gevoelde. De gewone werkelijkheid, liefst nog ver-vreemd tot nacht en eenzaamheid op weinig gebruikelijke plaatsen, diende dan enkel als een soort van springplank naar dat dieper of hooger-



bewuste, dat het waarachtig geestelijk vaderland van den romanticus was.

Maar voor Prins had dit alles een andere waarde. Hij zal waarschijnlijk Poe's verbeelding en vinding bewonderd hebben, de kunst om dadelijk stemming te maken en de aandacht al sterker te spannen op wat gebeuren ging. Maar tot het wezenlijke van Poe's vertellingen, de wezenlijke kern van smartelijk of doodsangstig zielsbewegen, kon Prins toch met zijn eigen composities niet naderen, eenvoudig, omdat hem het ethisch element ontbrak, omdat hij hoegenaamd geen romanticus was. Als men zulke vertelsels als b.v. *Fantasie* en *Vreemde Verschijning* leest, wordt het duidelijk, wat hier aan Prins ontbreekt en wat zijn eigen is. De kern ontbreekt er aan, de centrale zedelijke gedachte, die het verhaal zijn bestaansreden geeft. Maar wel zijn hier zeer sterke en zeer bijzondere zintuiglijke gewaarwordingen, zooals ook een kind die wel ondergaat van duisternis en eenzame plaatsen. Daarop werkt hij voort en.... komt tot niet veel, omdat hij eigenlijk volstrekt niet weet, waar hij naar toe gaat. Of wel, hij geeft een sterken droomindruk weer, die, als zijnde ook overwegend plastisch, evenmin tot een geestelijke synthese te herleiden valt. En 't eenige, dat voor en na uit deze schetsmatige opstellen blijkt, is.... Prins' liefde tot de werkelijkheid, zijn dierend en heftig ingenomen-worden door verschijningen der uiterlijke wereld, als deze maar fel en sterksprekend zijn.

Zoo was 't niet een meer ethisch beheerschte, een bedoelingsvoller wereld, die Prins begeerde, maar een

sterker gekleurde, een contrastrijker zinlijke werkelijkheid. Die vond hij soms in zijn dromen, maar in het gewone leven niet voldoende, en als hij trachtte haar enkel uit zijn phantaisie te construeeren, op de wijze der romantiek, kwam daar enkel het begin, de aanloop van terecht.

Toen moet zijn aandacht - met of zonder Huysmans' voorbeeld - tot de middeleeuwsche historie getrokken zijn, als naar een wereld van veel krasser werkelijkheid dan de gewone. Het leven der zinnen was er fel en kleurig geweest door den primitieven staat van menschen en wereld, die overal sterke contrasten liet, terwijl het geestesleven nog nauwlijks boven de impulsen en dierlijke gevoelens uit was. Wie zich daar indenken, *inleven* wilde, juist zooals hij in elk geval van het hedendaagsche leven zich indacht, kon er indrukken, werkelijkheidsindrukken, van krijgen veel dieper dan die uit onze huidige, grootendeels vervlakte wereld, en het buitensporige van den droom met het stellige, vastomlijnde van een realiteit vereenigen. Zoo verkreeg de kunstenaar een hoû-vast voor zijn phantaisie, die hem toch zoo weinig mogelijk hinderde zich uit te vieren in de zintuiglijke wereld, nu hij aldus het recht kreeg van zijn dromen een rijker, een uitzonderlijke realiteit te maken.

Aldus zette Prins zich dan, om, vanwege zijn enorm hevig zintuiglijke levensontvankelijkheid, retrospectief naturalisme te scheppen, werkelijkheidsverdichting uit het verleden, waarvoor hij, uitteraard, de stof daar ging zoeken, waar ook dat oud-tijdsche leven

het felst had gebrand: in buitenlandschen oorlog en overval of inwendige beroering.

In 1891 verscheen in de Nieuwe Gids zijn eerste verhaal in dezen trant: Sint Margareta. Het vorige, dat *Een Executie* heette, had er, bij alle uitvoerige détailverzorgdheid, toch nog uitgezien als een bijgewerkten droom, wezenlijk niet onderscheiden van andere vroegere, die in den eigen tijd van den schrijver schenen voor te vallen. Maar dit was gansch iets nieuws, en om het stellig verloop en om de resoluut aangewende taalvernieuwing, die onmiddellijk uit deze zeer zinlijke droomrealistiek geboren scheen.

Toch was het weer niet anders dan het oude procédé, dat overal aangewend wordt, waar het leven zich tot zintuiglijke impressies samentrekt en het gaat om het naast elkaar ineens klaar ver-woorden van de stoffelijke dingen. Bij Van Deysse hebben wij het gezien en bij Gorter en Van Looy, maar Prins maakte er zijn eenige, onveranderlijk gelijke uitdrukking van. Al meer gelijkmatig paste hij zijn manier toe, tot die iets bijna onpersoonlijks verkreeg en tot die oudheidschrijving scheen te hooren, zoodat men een indruk hield als van oude, zwaargeborduurd misleeren.

Want deze vereenvoudiging, men kan haast zeggen, versimpeling van den zinsbouw tot verleden deelwoord, infinitief, adjectief en substantief was langdurig geduldig en fijn bewerkt, om een maximum van uitdrukking te krijgen in een minimum van woorden.

Zie hier b. v. een beschrijving:

‘Een groote zaal met ronde zuilen van een dofzwarte, zachte steensoort, vol inkervingen en erg ge-

schonden, als ware daar-om gestreden. Daarop, platliggend, het houten dak, donker van ouderdom met groezelige kleurvlekken van niet meer te onderscheiden schilderwerk.

Het hout ook vol gaten, en daardoor te zien de blauwe luchthelderheid. De muren wit, doch vol bruine zwarte vuiligheid, als in een stal, en met droge bloedvlekken en strepen; ook in een hoek het roode afdruksel van een hand. Dicht daarbij een kleine jongen, geheel naakt, groen bleek zijn huid, die strak gespannen was over de magere schouderuitbottingen en de te tellen ribben; zijn buik ingevallen en hij stond huiverend met tegen elkaar gedrukte beenen, het hoofd voorover, de handen plat op de borst. Een tiental passen van hem af, een grootere jongen met negerkroeshaar en dof-geel metalen ringen om armen en enkels. Een grove witte lap met vergulde franje om zijn lenden, afhankelijk tot op de stoffige bruine voeten, en daaruit slank opgaand zijn geoliede manilla-bruine romp, glimmend als gewreven mahoniehout. Hij had een boog, en schoot op den anderen, achteloos, zonder te raken, lachend om het linksche hoofdbuigen van den kleinen bleeke, als hij mikte. Het was een plagend doodmaken, en een oude vrouw, die zat op den grond zag het aan. Zij geheel bedekt door een zwart-blauw zijden laken, waarop zilverschrift; een kostbare lap, medegebracht uit de aziatische steppen. En uit dit kleed, dat wijd over haar gespreid was, stak haar rimpelig, tanig-geel hoofd met pikzwarte oogflikkeringen in de diepe kassen, en met een verwarden blauw-zwart glimmenden haarbos.

Zij schudde haar hoofd van links naar rechts, en neuriede eentonige woorden erg slepend, en de kleine martelaar zag haar aan, met bevende onderlip en angstige droefheid in zijn groot-geopende oogen.

Maar uit het midden van de zaal klonken stemmen. Daar, op een rood-omhangen verhevenheid, een ruwgetimmerde driehoek, waarop zat een groote man met een dikken kop, vuil-bleek als brooddeeg, bedekt door een schuinstaande hooge muts van zwart kroeswol, en daarin edelsteenschitteringen meest saffierblauw.

De muts tot over de wenkbrauwen, en angstwekkend zijn breede platte neus, waarop het lidteken van een sabelhouw, en de grove haarlooze onderkin, die groot en ver vooruitstak als bij sommige apen. Om zijn log lichaam een vaal-groen gewaad lang afhangend, bezet met groote kleurige stofknoopen, en waaronder, door de spleet van voren, het fonkelen van juweelen op den knop van een dolk.' -

Dit fragment is teekenend voor het geheel. De zin wordt er definitief verwaarloosd, het woord volgt onmiddellijk de impressie, de in verbeelding geziene werkelijkheid, waarvan het eene détail op haast naïeve wijze naast het andere gezet is. Maar juist daardoor - die onbeholpenheid in verband met de scherpe woordkarakterisering - werkt het geheel als iets primitiefs, doch tegelijk verwonderlijk reëels, dat oudtijdsch leven voor ons handtastelijk duidelijk maakt.

Toch is in *Sint Margareta* deze schrijfwijze, die nauwelijks meer styleeren mag heeten, nog niet gaaf doorgevoerd. Er staan nog grammaticaal-volledige zinnen in, en zulke banale algemeenheden ter inlei-

ding als: ‘Een mare door alle Kristenlanden als een doodsrolling. De vorsten beefden op hun tronen en het volk stroomde ter kerke....’ hebben, trots hun primitieve expressie, niets suggestiefs voor oude tijden. Doch in *Een Koning* is het taal-eigen al meer vastgehouden en consequenter doorgevoerd, zoodat het zinnetje waarmee het verhaal besluit, ofschoon een zuiver geestelijk moment weergevend, volkomen in de sfeer van oude realiteit is ingepast:

‘De Koning stond op, en bevend uit zijn mond zachte woorden-van-vergiffenis, waarover de ridders stil-malcontent.’

Even te voren is 's konings gemoedsstemming op deze wijze beschreven:

‘Maar de hoog-zittende koning-in-duisternis niet bewoog. Hij vol kwelling over Rogiers dood en steeds zien in angst voor de te wachten straf: de Hel. Onder een glinster-zwart-blauwen nacht-hemel stijl-op twee kegelbergen, en tusschen beiden over een afgrond, een gloeiende plaat, helsch-ziedend-rooie streep boven niet-te-peilen leeg donker-blauw. Daarop de zielen van moordenaars in altijde smart.

Weten, dat vrome daden de eeuwige pijn slechts konden weren, en daarom de koning den oproerlingen genadig wilde zijn.’

Zie daar een bijzonder kenschetsend citaat voor de manier, waarop Prins het geestelijke in al dit stoffelijk gebeuren behandelt. In enkele regels wordt het berouw en de zielsangst van den koning geconstateerd, niet beschreven, niet voelbaar gemaakt, want als het op den inhoud van dat berouwgevoel aankomt, krijgen

wij niet de pijn zelf gesuggereerd, maar staat er weer een beeld, een trouwens aardige hel-verbeelding in kleur en lijn, die ons van des konings inwendigen staat wel eenigszins afleidt. Maar hinderlijk is dit toch eigenlijk niet, gemist wordt hier niets, omdat deze schrale geestelijkheid bij dien overvloed van zintuigelijke gewaarwording in den tijd schijnt te behooren. Wij nemen gaarne en als vanzelfsprekend aan, dat het leven in dat zwoel zwaar en donker verleden vooral zinnelijk verliep, één durende reeks van zintuigelijke indrukken, waarop de mensch instinctief en impulsief reageerde, en dat het aldus volmaakt in orde is, zoo Prins in zijn verhaal maar flauwe en nauwbewuste diepere zielsbewegingen invoegt tusschen al de overweldigende stoffelijke gewaarwordingen.

Meer kan de historische romanschrijver ten slotte niet bereiken dan ons de 'waarheid' van een historisch verleden te doen beleven. Een historische roman is eigenlijk net als een andere en volstrekt geen apart soort. Een romanschrijver wordt altijd verzocht zijn lezers te veroveren, hen mee te slepen in zijn verdichte werkelijkheid, zoodat zij critiekloos er in gelooven en haar mee beleven. Tenminste, zoo gevoelen wij het nu. Maar de vroegere kunst van den historischen roman, gelijk mevr. Bosboom, Oltmans, Limburg Brouwer, van Lennep, en Schimmel die bedreven, was op gansch andere, veel verstandelijker dingen uit. Wij hebben vroeger al eens nagegaan, hoe om te beginnen die schrijvers er toe kwamen hun 'stof', zooals 't heette, in de historie te zoeken. 't Was het interessante, dat hen aantrok, het leven in het verleden, dat

altijd bekoorlijker schijnt dan 't huidige. En daarbij konden zij veel eruditie geven aan den lezer, die immers graag nuttige en ontwikkelende wetenswaardigheden opving. Die eruditie, de tallooze kleurige bijzonderheden van oude kleedij, huisraad, stedebouw, bewapening, van oude 'zeden en gewoonten' en zelfs 'historische woorden,' dat was zelfs het voornaamste en datgene wat werkelijk historisch was in hun verhalen. Dieper ging 't al niet. Overigens legden zij naiëvelijk en argloos in dien verren tijd en vreemde menschheid hun eigen midden-19e eeuwse gedachten en levensopvatting. Zij zelf en hun publiek wilden dit zoo, begrepen dit zoo, omdat zij onbewust daarvan uitgingen, dat hun eigen tijd het absoluut juist inzicht en het absoluut goed recht bezat. Om die te illustreeren, daartoe diende eigenlijk alle evocatie van historische verledens en *die* historische roman werd als een goed staal van de kunst beschouwd, die in een feilloos archaeologische aankleding de eeuwige waarheden der burgerlijke moraal nog eens stevig waarmaakte, door middel van duidelijk sympathieke en antipathieke karakters.

Zoo doet zich de roman van Walter Scott aan ons voor, mitsgaders de gansche nasleep van min of meer zelfstandige en uitstekende navolgingen ten onzent. Zij lijken alle op archaeologisch versierde hedendaagsche geschiedenissen, waarin het op stuk van zaken zeer banaal toegaat. En daar ons nu die archaeologische 'Bildung' niet meer schelen kan, wij voor wetenswaardige bijzonderheden doodkoud blijven, is het duidelijk, dat ons de nu al historische



Historische Roman heel gauw verveelt. Wij zoeken er in wat er niet te vinden is en waardeeren niet, wat hij heeft aan te bieden.

Met dit alles nu heeft Prins' verleden-herschepping enkel het uiterlijk gemeen. Oppervlakkig gezien, doet hij hetzelfde als de ouderen: hij reproduceert 'een verleden', juist als zij. Maar terwijl zij dat deden vanwege hun vooral verstandelijke belangstelling en sympathie met de vroeger beleden gedachten en principes, die zij naievelijk ook de hunne achtten, is het bovenal duidelijk, dat aan Prins dit ideëele om zichzelf nu precies niets schelen kan. Wat hem tot de middeleeuwsche historie bracht, hebben wij gepoogd duidelijk te maken. Het was zijn allereerst zintuiglijke ontvankelijkheid, die naar sterken prikkel zocht en dezen in de hedendaagsche werkelijkheid niet vinden kon. In dat lagere, dierlijke, maar zooveel fellere leven van sterke gewaarwordingen, impulsies, instinkten voelde hij zich thuis, met die wereld voelde hij zich verwant, daar vond hij een groot deel van het eigen zijn terug. En zoo schreef hij niet, verhalend en apprecieerend, *over* dat leven, maar leefde er zich in, her-leefde het zóó volkomen, dat hij momentaan den eigen hedendaagschen geest vergat, om dien vroegeren, dien in zich hervonden geest te worden, den geest van de menschen, van het landschap en van elk ding afzonderlijk.

Zoo ergens dan is hier historische herschepping, dunkt mij. Zal deze ooit gelukken, ik bedoel: zal deze iets beters bereiken dan bleeke tafreeltjes met nietige

uiterlijkheden, dan moet het de dichter en niet de geleerde zijn, die dit werk aanvat.

Het komt hier immers niet allereerst op geleerdheid aan, maar op assimilatie. Wie het uiterlijk van een tijdvak kent, is nog maar juist aan het begin van den arbeid. Dan moeten gevoel, intuïtie, verbeelding zich in-droomen om het eigenlijk werk te gaan doen. Uit het totaalbesef, de klare bewustheid van dat verleden leven moet de dichter alle bijzonderheden kunnen begrijpen, aldus afleidend, waar hem de historiekennis en het historiemateriaal in den steek laten. Hij moet inderdaad dat verledene opnieuw, in verbeeldingsdroom *beleven*, met al zijn zinnen en al zijn gevoel, en eerst dan kan men verwachten, dat zijn historiereproductie ook leven zal. Maar dan ook zal de eenige historische waarheid verkregen zijn, die er voor ons menschen te verkrijgen valt, ook al mochten ettelijke bijzonderheden overdreven of onjuist blijken.

Immers, anders en beter kan de geest van een tijdvak voor ons niet herleven, dan in en door een onzer, die dien verleden geest in zich voelt, in wien die geest van het verleden herleeft, of wel zich laat onderkennen van het latere, nieuwere leven. Doch historische waarheid te willen verkrijgen door het optellen en naast elkaar zetten van historische bijzonderheden, is een onbegonnen, zoo niet onbezonnen, werk. Zulke compilaties voeren nooit tot een waarachtig geheel, tot een levende synthese, tot een voelbare atmosfeer, maar enkel tot een soort museum van oudheden, waarin men zich verveelt en onbevredigd blijft, als in een panopticum.

En daarom zijn, naar het mij voorkomt, auteurs als Ary Prins de ware, de hogere geschiedschrijvers, die doelbewust en systematisch bedrijven wat de gewone historiografen huns ondanks en bij ongeluk doen. Namelijk: zichzelf leggen in hun verhalen, hun eigen vizie, hun begrip, hun ethiek en gevoel. En dit persoonlijke, ongecontroleerde, levert dan wat men gaarne de objectieve historische waarheid noemt, omdat het op dito 'objectieve feiten' berust. Maar het blijkt alles onbedoeld subjectief, op een wijze, die, onder het voorwendsel van wetenschappelijkheid, aan die subjectiviteit haar beste sappen heeft afgetapt. De hoogste objectieve waarheid der historie lijkt per slot nog de zuivere subjectieve droom van den dichter, die zich aan eenig verleden verwant heeft gevoeld en het met liefde bestudeerd.

Prins is zulk een dichter en hij geeft ons daarom het levend organisme van den tijd, niet enkel het geraamte, geen dood weten, maar levend gevoel. Hij vermeerdert dusdoende niet enkel onze kennis - wat beduidt voor ons het enkel *kennen* van historie? - maar verdiept ons levensbegrip, in zoover wij er toe komen in schijnbaar gansch vreemde werelden mee te leven.

Hoe Prins dit verwonderlijk resultaat bereikt, hebben wij ongeveer gezien. Door bijna de geheele syntaxis overboord te gooien en zich tot een primitief zinsgestamel te beperken, waarin infinitieven, onverbogen substantieven en adjectieven den boventoon hebben. Maar deze krijgen dan ook alle macht en kracht, waarvoor zij in klank en beteekenis vatbaar

zijn, en wekken, in hun alleenige gewichtigheid, in verband met den naïeven zinsval, ineens een sfeer van verleden in ons, van nacht-donker en bloedrood zinlijk leven, van een onstuimig gevoelige, argelooze menschheid, bezwaarlijk levend te midden van onbegrepen, haast persoonlijke natuurmachten. En dit wordt dan in waarheid voor ons een zelfbeleven, zonder eenige superieure verwondering of hooghartige nieuwsgierigheid. Wij voelen, zij het in de verte, mee met de angsten, met de geloofsverwachtingen, met de zinsgenietingen van dat halfbewust bestaan, en komen er toe soms ons zelf te vergeten in deze kunst van loutere, zware, welige zinlijkheid, die - het zij nog eens gezegd - met de romantische niets gemeen heeft.

Zij is bij uitnemendheid Tachtiger Renaissancekunst, zeer gelijk aan die van Gorter, Van Deyssel en Van Looy, en tevens zeer verscheiden. Alle vier, zeiden wij, begonnen met een vernieuwden, verhoogden levenslust, een dieper, inniger aanvoelen van het directe, gewone leven. Het dagelijksch bestaan, dingen en menschen, samenleving en natuur had dan al hun aandacht, wat meer geestelijk of wat meer stoffelijk. Toen echter gingen hun wegen uiteen en vertegenwoordigden zij elk een aparte schakeering van dien verhoogden lust aan het stoffelijk leven, die een der teekenen en werkingen was van de ontwikkeling der persoonlijkheid. Een andere was het pessimisme, waarover wij later zullen spreken.

Maar in Gorter, van Deyssel, van Looy en Prins openbaarde zich het sterkst de positieve stroom van die zelfverwerkelijking. Hen kan men levensdron-

kenen, levensbezetenen noemen, en nu wij hun werken eenigszins overzichtelijk hebben nagegaan, kunnen wij pogen te zeggen, hoe zij zich tegenover de werkelijkheid en tegenover elkander verhouden.

Waar zij allen met de zintuiglijke gewaarwording aanvingen, waren het - als wij gezien hebben - Gorter en Van Deysel, die zich op den duur daarvan het verst verwijderden in droomen en sensaties, welke met de eerste indrukken niets meer gemeen hadden. Al meer, al sneller ging bij hen de impressie op (of onder) en werd getransformeerd in phantaisieën met een eigen scheppingskracht, waardoor de dichter bijna geheel in zichzelf terug leefde.

En wij noemden deze wijze van zielsleven met haar uiting in kunst de *subjectieve*.

Minder ver van zijn eerste impressie bleef dan Van Looy. Bij hem lijkt er een, men zou willen zeggen, meer normale uitwisseling van geestlijk en zinlijk in zijn kunst. Zijn bewogenheid door de zinnen is niet minder dan bij Gorter en Van Deysel, maar zijn phantastische vergeestelijking dier gewaarwordingen is minder sterk en minder diep of ijl. Zoo blijft hij, als 't ware, rustiger op de aarde, meer in evenwicht tusschen stof en geest, zinsimpressie en geestelijke reactie, en schijnt zijn werk het meest episch, het meest de 'ware werkelijkheid.'

Ary Prins daarentegen blijft bijna geheel, en desbewust en bedoeld, in de zinlijke gewaarwording bevangen. Hij komt maar zelden en nooit ver van de impressie tot de hoogere gebieden van den geest, en daarom juist maakt zijn kunst het sterkst den indruk

van objectief te zijn, de werkelijkheid zelve. Maar met dit Objectivisme wordt dan niets anders bedoeld dan een kunst van sterke, durende, fijn onderscheidende gewaarwordingen, zonder veel geestlijk bijmengsel of verandering.

Tenslotte een eenzijdige visie der werkelijkheid, die echter in het historische van sommige tijdperken wonderwel blijkt te passen.

Allen te zamen, deze dichters en die hen, als minderen, volgden, beteekenen een ontzaglijk wijd gebied van menschelijk gevoel en verbeelden, van rechts naar links een geheel gamma van zinlijk-geestlijke reactie op de werkelijkheid, een eindelooze wisseling, een wonderlijk diepte van werking tusschen Ik en Wereld, gelijk die te voren nog niet gezien was, en nog steeds zijn nawerking gevoelen doet. Met hen is de hoogste stijging van hartstochtelijkheid, de sterkste spanning der gewaarwording in de Tachtiger Beweging bereikt.

Wat nu volgt, waarmee wij ons thans moeten bezig houden, is de meer breed-uit en rustiger vloeiende stroom van het beschouwend dichterlijke, dat ook het betoogend proza voortbracht.

#### **IV. De Bezidders der Tachtiger Beweging en hun Critiek.**

Wij hebben nu de Beweging van Tachtig op haar hevigst gezien. Hoe, met als 't ware elementaire heftigheid, een deel dier individualistische kunstenaars was begonnen te leven en van dat leven te getuigen, terwijl de meer gematigd levenslustigen zelfs zoozeer overtuigd en vervuld waren van het gewicht ook der gewoonste werkelijkheid, dat zij koel bedachtzaam en onpersoonlijk hun indrukken daarvan gingen ontleden en weergeven, als gold het wetenschappelijke observaties.

Dat waren dan de jonge novellisten en romanschrijvers volgens de formule van het naturalisme.

Maar den dieper geraakten, gelijk wij gezien hebben, steeg het leven als wijn naar het hoofd, tot zij de uitzinnigste phantaisieën vermengden met de diepzinnigste uitspraken, en in een wonderlijk verheven en verwijde wereld schenen te leven, waar nauwelijks meer contact met de aarde bestond. Anderen echter verloren zich in de werkelijkheid.... hunner gewaarwordingen, die zóó sterk en durend waren, dat zij niets meer schenen te behoeven. Dan is het of die werkelijkheid zelve in en door hen openbaar wordt,

de dingen der stoffelijke wereld direct getransformeerd tot woord en zin, en het schijnt de volmaakte objectiviteit.... die, nader bezien, de uiterste subjectiviteit van zeer persoonlijk-eigen gewaarwordingen blijkt.

Daartusschen ligt dan het terrein der eigenlijke epiek, waar diepgaande indrukken geestelijk worden saamgevat, zonder dat één van beide, impressie of geestlijke verwerking, in de uiting overweegt.

Thans echter staan wij voor den tweeden stroom, die uit de Tachtiger Beweging afvloeiende, een veel minder onstuimige en veel stillere wat het gevoel en de gewaarwording betreft. Het gaat hier naar 't verstandelijke toe: de bezinning over het Ik en wat dit Ik scheidt van anderen, wat het negatief en positief waard is. Het is de groep der critische bezinning, die tot besef van eigen revolutionnaire oorspronkelijkheid kwam en in 't gevoel van haar jonge kracht de ouderen te lijf ging; die ook het wezen der litteraire beweging trachtte te formuleeren en dit terstond deed op voortreffelijke wijze in de kronieken, die elke maand het nieuwe tijdschrift bracht zoowel over de oudere tijdgenooten, als over het pas verschenen werk van de jonge revolutionnaire kunstenaars. Alle redactieleden werkten daar bij gelegenheid aan mee, doch Willem Kloos bleef de erkende leider en voornaamste polemische penvoerder.

Er was een enorm verschil tusschen de taal der realistische dichters, zooals wij die in hun verscheidenheid leerden kennen, en dit betoogend proza. De eerste zagen wij, dreef op gevoel en verbeelding. Zij



werd vaak zelfs tot primitief geluid, zóó zuivere verklanking en verbeelding, dat (zooals Kloos het uitdrukt) 'de werkelijkheid door onmiddellijk contact in het geschrevene schijnt te zijn overgevloeid'. Daarop was 't immers aangelegd, dat het alleen en zuiver geestelijke in de taal-abstracties en redeneering zooveel mogelijk zou worden geweerd en de dingen zich zelf, als 't ware, geven zouden, ieder in zijn woord, substantief of adjectief? En dat de werkingen enkel zouden worden aangeduid als onpersoonlijke krachten door de onbepaalde wijs der werkwoorden? Voor de nieuwe zeggings van de nieuwe ongekende indrukken waren dan ook vele nieuwe woorden noodig of nieuwe beteekenissen in de oude woorden. Kortom, een opdrijven van de taal tot haar uiterste mogelijkheid van expressie, door aanwending van alle middelen van beelding, klank en rythme. Dat gaf dan de toen veel bespotten N.G. taal. Maar tot die N.G. taal behoorde toch zeker niet minder het betoogend, het critisch proza, en dat zag er heel anders uit. Kan men van het z.g. impressionistisch proza eigenlijk geen voorgangers aanwijzen, wie in ontwikkeling aan het betoogend proza voorafgaan, is wel duidelijk. Men leest er niet veel van of de namen Huet en Multatuli komen ons in den zin. Het ongedwongene en geestige, het directe en beeldrijke, doen zoowel aan den een als aan den ander denken. Maar het doet ook nog aan méér denken: aan de classieke schrijvers. Al deze jonge mannen, Kloos, Verwey, Van Eeden, Diepenbrock, Gorter hadden een classieke studie achter zich, en niet enkel achter zich. Zij, die de Nederlandsche let-

teren zouden hervormen, hadden voor 't eerst weer na het geslacht van '40, iets van den geest der Oudheid in zich n.l. als de eigen geest, die aan den ouden verwant was en nu ook zijn vormen, gedachte- en gevoelssferen begreep.

Dat meent men ook te hooren in het proza van Willem Kloos. Die breede en toch gevoelig gecadenseerde volzin, dat rustig beheerschte gedachte-uitvloeiën in zinnen en bijzinnen, die zuivere persoonlijke beelden, die gansche sfeer van kalm-evenwichtige beheersching van het onderwerp en niet minder van zichzelf... dat stak uit boven het beste der ouderen van dien tijd, Beets en Pierson o.a. en doet niet onder voor Huet. Het was rijker van inhoud, fijner en klaarder van onderscheiding dan bijna al wat in die jaren om '80 hier werd geleverd. Het was ook zwaarder, schooner van klank en veel gevoeliger van beelding.

Ik bedoel nu vooral Kloos' *Voorrede* tot de gedichten van Jaques Perk, met dat statige begin als orgelspel:

‘Wien de goden liefhebben, nemen zij jong tot zich, zeiden de ouden; maar dichters genieten ook hierin een voorrecht boven hunne mede-schepselen, 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 stervens-lot; en zóózeer volgt de dichterlijke roem, zelfs der grootste geesten, de golving der zee, in zijn rijzing en daling, naar-mate de hoofden en harten zich neigden en wendden, dat ieder toeschouwer, wien de gave der verwondering niet geheel werd ontzegd, zich-zelven 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 metaphysica, waarover men onder verstandige lieden liefst het stilzwijgen bewaart. Namen schitterden en verzonken met de eeuw, die voor hen boog, om soms weer 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 ongeoeffend kunstgevoel. Doch de fijnste en diepste zielen der menschheid, die in schoonheid aan de wereld mochten weergeven, wat zij met hun harte-bloed 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?’

Aldus de aanvang van wat wel het ‘program’ der Tachtiger Beweging genoemd is. Het is bezonken en wijd van bezinning in zijn rustigen, weidschen maatgang en, ofschoon een begin, al volkomen rijp.

Maar behalve schoon, is het ook bijzonder karakteriek wat hier gezegd wordt. Of is het niet kenschetsend, dat de eerste aanvang van deze toelichtende Voorrede bij de verzen van een jong gestorven dichter

een twijfel bevat aan de waarde der litteraire kritiek, een vrijwel moedeloos besef van het ondoenlijke om het schoonbevondene ook aan anderen te demonstreeren? Ziedaar al terstond het individualisme met zijn terugtrekken in het persoonlijke van ieders bijzonder gevoel.

De poëzie *persoonlijk* en *gevoelszaak*, dat werd het nieuwe credo, en vandaar - zooals Kloos het uitdrukte - 'een 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.'

En later zegt hij nog eens uitdrukkelijk: dat een dichter niet naar 'het oordeel der menigte' mag vragen, om vooral duidelijk te maken, hoe de poëzie iets verhevens is, waaraan uitteraard niet velen deelhebben, iets van individueelen, onmaatschappelijken aard.

Van een uiting voor velen is zij dus teruggegaan en verheven tot iets van den enkeling, gemeenzaam slechts voor enkelen.

Wat is dan de poëzie, naar het begrip der Tachtigers?

Kloos zegt het in dit zelfde plechtig, gedragen proza van zijn Perk-voorrede en legt er nogeens den nadruk op het veranderd besef der nieuwe school:

'Geen genegenheid is zij, maar een hartstocht, geen bemoediging, maar een dronkenschap, niet een traan, om 's levens ernst een een lach om zijn behaaglijkheid, maar een gloed en een verlangen, een gezicht en een verheffing, een wil en een daad, waar buiten geen waarachtig heil voor den mensch te vinden is, en die alleen het leven levenswaard maakt.'

Dus niet enkel gevoel maakt den dichter, maar het stormend gevoel, dat den ganschen mensch inneemt, *hartstocht* is de vereischte voor het dichter-zijn namelijk in hen, die de dwingende behoefte gevoelen hun passie in beelden buiten zich te stellen, 'Poetry is imaginative passion,' zeide Leigh Hunt, de Engelsche dichter, naar wiens uitspraak Kloos hier verwijst. De ontroering des dichters zal van zelf phantastische of werkelijkheidsvormen aannemen, hij zal haar als beelden buiten zich zien. En dit geldt voor den dichter in de uitgebreidste beteekenis van het woord, voor den lyrischen, den epischen, zoo goed als voor den dramatischen dichter. Hun aller kenmerk is beeldende hartstochtelijkheid, het zij er tenslotte een vers, een roman of een drama van komt.

Maar Kloos spreekt hier van den dichter, die verzen schrijft, en stelt, uit zijn individualistisch standpunt, nu de kenmerken op voor 'goede' poëzie tegenover de 'slechte' van het vorig tijdvak. Op zeer besliste wijze. 'Twee dingen zijn het, waardoor goede verzen zich van slechte onderscheiden. 1e De juistheid der klankexpressie; 2e de noodzakelijkheid en zuiverheid der beeldspraak.... Het vermogen om over het eerste te oordeelen, oefent men door fijn te hooren en nauwkeurig de sensatie na te gaan, die ieder woord, dat men leest, in ons opwekt, afzonderlijk en in verband met die er om heen staan. De opeenvolging der klanken in hunne eigenaardige, individueele combinatie vormt, te zamen met de plaatsing der accenten, den *rhythmus* van het vers. Daar iedere aandoening, iedere kleinste beweging van het gevoel, bij fijn georgani-

seerde naturen, haar eigen rimpeling heeft, zal dus ook iedere goede versregel zijn eigenen, slechts voor hem passenden, rhythmus doen hooren. Wie het zuiverst zijn gevoel, door den alleen bij dat gevoel behoorenden rhythmus, weet weer te geven, is de beste dichter, wie het vatbaarst is voor de allersubtielste klankverschillen in een vers, en zich die vatbaarheid bewust wordt, is de beste criticus: want het eene noch het andere is mogelijk, zonder dat men tegelijk zeer fijn en zeer sterk gevoelt.’ En aan de ‘beeldspraak’, dat is de beelden, waarin de hartstochtelijke bewogenheid des dichters zich omzet, stelde Kloos den eisch, dat zij de persoonlijke des dichters en niet van anderen overgenomen moeten zijn en niet altijd dezelfde, maar telkens veranderend naar het gevoel van het oogenblik.

Om dan aldus te recapituleeren:

‘...het eerste en onmisbare vereischte van een goed gedicht is dus, dat het een individueele, persoonlijke uitdrukking heeft, kenbaar aan de klankexpressie en aan de beeldspraak: omdat, hetzij nogmaals gezegd, de beste dichter *hij* is, die het sterkst, dat is het fijnst, dat is het individueelst gevoel het zuiverst weet te uiten.’

Ziedaar een uitspraak gelijk aan die van Van Deysse, die wij vroeger vonden: dat kunst moest zijn de allerindividueelste expressie van het allerindividueelste gevoel.

Zoo moest *alle* kunst zijn, meende Van Deysse. Kloos zei slechts, dat de *beste* dichter was, die het individueelst gevoel het zuiverst weer te geven wist.

Maar wie zou niet gaarne, als dichter, de *beste* dichter zijn? En zoo was ook hier de eisch voor kunst in 't algemeen gesteld: de eisch van het venkeld individueele, van het af-zonderlijke. 'Een kunst van weinigen voor weinigen.'

Het was 't noodlot der Tachtigers hiertoe te komen, het is hun roem en hun ondergang geweest. Hun roem, omdat zij een einde maakten, een eenigszins onstuimig en brutaal einde, aan het verzen-maken, zooals dat hier werd bedreven. Aan het gemoedelijke, lieve, ernstige, grappige praten op maat en rijm, dat velen verstonden en velen gaarne lazen in een vrome stemming van maatschappelijke knussigheid of verteederd herdenken of bezadigd overwegen. Wij hebben er al vroeger van gesproken, hoe de poëzie van vóór tachtig een kunst van en voor allen (de *burgerlijke* allen) was, maar hoe 't er ook een kunst naar was.

De Tachtigers hebben er inderdaad weer kunst van gemaakt, als men tenminste daaronder verstaan wil de noodzakelijke, bijna onwilkeurige, uiting van eens menschen dieper zieleleven in klank en beelding. Wil men zoo de poëzie begrijpen, dan blijkt wel, dat zij niet is van de nuchtere oogenblikken van ons dagelijksch leven. Zij behoeft misschien niet 'van weinigen voor weinigen' te zijn, maar zij is evenmin van alle uren, of zelfs alle dagen, voor de gewone menschen, die de gewone dingen doen. En eens menschen dieper zielsleven is ook het gemeenschappelijk gevoelsleven niet, het voor allen ongeveer gelijke gevoel bij ongeveer gelijke gelegenheden, tenminste zoolang de maatschappij in ruste is. Een dichter namelijk dient

eenigszins in brand te staan terwijl hij dicht, en dat doet men in gewone tijden niet voor het vaderland of zijn vaderstad, een nieuw kiesrecht of het ouderdomspensioen, doch enkel voor dingen van het eigen leven. En dan nog lang niet altijd.... Zoo meenden de Tachtigers: poëzie was iets zeldzaams in deze nuchtere, lage wereld. Er was misschien een meer verhevene denkbaar, waarin de poëzie thuis zou zijn, doch in de tegenwoordige was zij meerendeels een vreemdelinge.

Van weinigen voor weinigen. En zoo door die uitspraak aan het gezellige leven inderdaad iets ontnomen werd, iets voor allen vriendelijks en hartelijks, een aardig tijdverdrijf, een lieve gewoonte, een vleierende verhevenheid, aan den anderen kant hebben de Tachtigers ook iets onschatbaars gegeven. Opnieuw het geloof aan den zin en de waarde der poëzie als een band tusschen mensch en oneindigheid. Dat oneindige zelf scheen eenigszins twijfelachtig geworden en eigenlijk overbodig in het tevreden, gelijkvloersche leven, maar De Tachtigers hebben het weer beleden, in de trotsche verzekering, dat *zij* zich daarvan de middelaars gevoelden en het leven eindeloos dieper beseften dan hun gemoedelijke voorgangers. En het was deze verzekering, die zeer velen toen juist het meest behoefden, voor wie het algemeene van staat en maatschappij allengs elke diepere beteekenis ontbeerde en die zich berooid en leeg gevoelden. Voor hen klonk het als niet minder dan een blijde boodschap, dat er een andere, betere gemeenschap bestond dan die van het maatschappelijke en zijn ge-



matigde idealen en deugden, dan het gemoedelijk samenvoelen in familie en staat. Dat er een hoogere eenheid was van elks eigen ziel en de ziel der wereld, al konden slechts de uitverkorenen dat in klanken doen verstaan. Dit te hooren is toen voor tallooze, aan de enge Hollandsche burgerlijke gemeenschap ontgroeide jonge menschen een verlossing geweest, en zij hebben het den Tachtigers hun leven lang dank geweten.

Maar het was ook de vloek van dier eigenaardig individualisme, dat zij al meer exclusief moesten worden en op den duur met dat individueele niet meer bedoelden elks persoonlijk eigene, maar het allerbijzonderst eigene, dat uitteraard maar van enkelen zijn kan.

Het kwam vanwege hun haat aan het algemeene, dat bloot maatschappelijk, dat zij op den duur ook niets wilden weten van het algemeene, dat onmaatschappelijk was: de toch voor elk individu mogelijke gemeenschap met het 'wezen der dingen', met 'God', met de 'wereldziel', hoe men 't noemen wil.

Het was wel te begrijpen, hoe zij tot die vergissing kwamen, doch het was niettemin een vergissing. Dewijl het voorgaand geslacht hun aan gemeenschapsgevoelens geen andere toonde dan die bleek maatschappelijke en familiale, wantrouwden zij *al* het gemeenschappelijke, gingen zij zich haast schamen een gevoel met hun medemenschen gemeen te hebben en zochten steeds hartstochtelijker naar het bijzondere in zichzelf, om dat bij voorkeur te uiten. Zoo werden zij, weinigen,

voor al minderen, ten slotte voor niemand dan henzelfen, en dien weg zijn - als wij gezien hebben - enkele der beste prozaïsten en dichters gegaan. Het was de weg der uitputting, der vereenzaming en der onvruchtbaarheid, waartoe de maatschappelijke omstandigheden hen dwongen. Die omstandigheden, maar ook hun eigen aard van vooral zintuiglijke wereld- en levensgevoelers. Het was hun trots en hun wantrouwen, hun wel hartstochtelijk en innig, maar tenslotte beperkt wereldinzicht, dat hen de menschen voor de dingen deed nemen en zich afkeeren van de maatschappij, als of zij op een alleen door hen bewoond eiland zaten.

Aldus zijn zij niet zoozeer ondergegaan aan hun onmaatschappelijkheid, aan hun gemis aan maatschappelijk gemeenzaamheidsgevoel, als wel aan hun gebrek aan *algemeen*-menschelijkheid. Zij zochten enkel wat hen scheidde van anderen en achtten zich enkel in zooverre zij dat vonden. Dat kon dan niet zoo heel veel zijn en het kon ook niet lang duren. Toen was het hoogste, het uiterste der verbijzondering bereikt en zwegen zij, of trachtten weer tot het gemeene leven terug te keeren. Wat hun meestal niet gelukt is.

Nu nog een enkel woord over de Tachtiger litteraire kritiek, eer wij tot haar poëzie overgaan. De Tachtigers zeiden geen systeem van critiek te hebben, maar uit het voorgaande blijkt wel, dat zij heel goed wisten, wat zij in kunst zochten. De oude critiek, meenden zij, die van Potgieter en Huet, was meer in den breedte en op het geheel, dan verdiept en op détail-

beschouwing aangelegd, 'Meer historisch dan aesthetisch, meer psychologisch dan critisch,' zei Willem Kloos, die verder meende, dat de officieele critiek van zijn eigen tijd, de critiek van *De Gids* en *de Spectator* vooral, weinig waarde had, omdat men toen eigenlijk niet meer wist wat kunst was. Tegen die soort critiek stond dan de hunne, als de litteraire bezinning van het jonge individualistengeslacht, dat niet meer enkel *over* de kunst verhandelde en in 't algemeen oreerde, doch opnieuw alles op de keeper bezag, het gansche gedicht, zoowel als elk zijner regels en zelfs woorden. Vooral de afzonderlijke regels en woorden, waarbij zij dan, als wij gezien hebben, hun denkbeelden over beeldspraak, over klank en over rythme exposeerden, dit alles, wat te beschouwen is als uitvloeisel van hun individualisme, dat weer in direct verband tot de natuur wilde staan.

Naar de theoretische eischen van een persoonlijke beeldspraak en een eigen klank en rythme richtten zij dan de verzen hunner tijdgenooten. Zij gingen na - volgens Kloos - of die verzen goed waren, (zooals zij dat goede begrepen), en trachtten vervolgens het karakter van 's dichters talent uit de verzen te definieeren. Of, met van Deysse's woorden: hun critiek zeide hoe het werk van een schrijver was en hoe 't kwam te zijn. Aan phaenomenologische critiek, begrip en rangschikking van het werk als een levens- en tijdsverschijnsel, deden zij niet en dat zou in 't algemeen voor hun revolutionnaire doeleinden ook niet practisch geweest zijn. Zij, de beeldstormers van het oude, stelden hun normen naar eigen aanleg en levensbegrip,

en veroordeelden daarmee dat oude, dat naar gansch andere inzichten was gegroeid. Elk revolutionnair geslacht doet zoo, al lijkt 't niet rechtvaardig. Maar 't gaat ook in deze dingen niet om te overtuigen, doch om ruim baan te maken voor het eigene, dat de openkomende plaatsen wil bezetten. Tot een nieuw geslacht hen daarvan weer afgooit. Indien men dan ook zou willen beweren, dat de Tachtigers het recht aan hun zijde hadden in deze revolutie, dat zij inderdaad voor de kunst opkwamen tegen het oudere, dat dan geen kunst mag heeten, zoo moet men vooral niet enkel verwijzen naar het feit, dat de vroegere kunst zoo fundamenteel anders, dat zij zoo weinig persoonlijk en plat gemeen-verstaanbaar was. Menschen, die uit het algemeen denken en voelen leven, die niet anders dan in gemeenschap voelen, mèt de gemeenschap mee-voelen, zulke mensen kunnen daarom toch wel hartstochtelijk en verbeeldingsvol zijn. En in dat gemeenschappelijk voelen *hun* bijzonderen toon geven, zoodat zij zoowel voor anderen als voor zichzelf hun gevoelens duidelijk, zij 't ook niet fijn, verwoorden. Het object van hun ontroering zal dan allicht ook een algemeen object zijn en nooit zoo subtiel en bijzonder als waarvan de individualistische dichter zingt. Maar aan waarachtig en groot gevoel en aan zijn vrijwel gelijkwaardige uitdrukking behoeft het in zoo'n tijd niet te ontbreken.

De Tachtigers beweerden echter, dat de hun voorafgaande periode zoo'n tijd van krachtig algemeen geestesleven juist niet was. Dat de litteratoren van de zestig en zeventig jaren geen individualisten mochten

heeten, is duidelijk genoeg. Maar men beweerde, dat zij evenmin gemeen-gevoeligen mochten heeten, dat *alle* gevoel eigenlijk vrijwel ontbrak. Dit was de grief en de critiek der Tachtigers. Niet dat hun vóórtijd anders, maar dat hij in dat anders-zijn zwak, flauw en futloos was. Dat hij van aard collectivistisch, toch maar zoo'n sloom en bleek collectivisme te aanschouwen gaf.

Vandaar hun scherp oordeel.... dat naar mij voorkomt ook in dezen zelfden gedachtengang nog te individualistisch was, tenminste in de beoordeeling van sommige afzonderlijke dichters. Zelfs de zwakke uitdrukking van zwak gemeenschapsvoelen heeft toch het recht met haar eigen maat gemeten en daarnaar beoordeeld te worden. Dat naar de nieuwe normen veel van dat oudere gedichtsel onzin bleek, pleit er daarom nog niet tegen. Naar de maat van nuchtere redelijkheid gemeten, is een niet onbelangrijk deel van de Tachtiger poëzie ook onzin. Het is maar de vraag of het (zwakke) gevoel van den tijd in dien onzin werd neergelegd en er uit nagevoeld, dan wel of de uitdrukking faalde en de onzin.... voor allen zonder zin bleef. Dat hebben de Tachtigers niet bedacht, en dat konden, dat mochten zij, als revolutionnair, ook niet bedenken. Hun taak was afbreken en opruimen eerst, om vervolgens te bouwen. Zij waren *actieve* kunstenaars, geen kunsthistorici. Zij hadden een nieuwe kunst te brengen en behoefden zich niet te bekommeren over de oude.

Aldus is hun critiek niet zoozeer een oordeelen, als wel een noodzakelijk veroordeelen, geen bestudeeren

maar een richten en vonnissen zonder genade, en hebben, voor ons lateren, hun critische beschouwingen vooral dit karakter en nut, dat wij er den aard der Tachtigers zelf, hun bewuste en onbewuste bedoelingen uit leeren kennen.

En die aard - herhalen wij - was de Individualistische, die bedoelingen waren op het losmaken van het gemeenschappelijke, op het bewustworden en naar voren brengen van het persoonlijke aangelegd.

Zooals de nieuwe geest hen gemaakt had, zooals zij in het leven stonden, zoo theoretiseerden zij ter goeder trouw, dat het precies en voor allen zijn moest.

## V. De Tachtiger Poëzie.

In het vorige hoofdstuk hebben wij gesproken over de bezinning der Tachtigers, zich openbarend zoowel in hun critiek als in hun poëzie. En die bezinning was dan eigenlijk de wijze, waarop in rustiger, bezonkener naturen zich voordeed wat de geheele beweging had gewekt en droeg: het verinnigde persoonlijkheidsbesef, zuiverder onderscheiding van het Ik, het zoo geheeten Individualisme.

Deze zuiverder onderscheiding van het zelf beteekent dan eigenlijk duidelijker, fijner, inniger onderscheiding van de omgevende wereld of wel verhoogde vitaliteit, die bij de hartstochtelijk aangelegden zich voelbaar maakte als levenslust en levensliefde, soms zoozeer, dat hun drang tot vereenzelviging met dat leven der omgevende stoffelijke werkelijkheid in waarlijk eenzelvig subjectivisme verliep.

Doch de minder fel zinlijk bewogen kunstenaars, de meer critisch aangelegden voelden niet allereerst dien drang het uiterlijk leven te vieren en er zich zoo volkomen mogelijk aan over te geven. Indien hun zinsindrukken al sterker waren dan de vroegere menschen ontvingen, zoo werden zij er toch niet in die mate door

‘vervoerd’, dat zij het eigen Ik vergaten, of wenschten te vergeten. Integendeel hechte zich hun critiek aan de tegenstelling van zelf en wereld, die zij nu ook scherper ondervonden dan de vorige geslachten gedaan hadden, en trachtten zij zich rekenschap te geven van die wisselwerking, die immers het leven maakt. Aldus werden zij, waar de zinlijke ontvankelijkheid toch altijd overheerschte, tot lyrische dichters, voor wie in de twee-eenheid Ik-en-Wereld, het Ik in de eerste plaats kwam, gelijk bij de vroeger behandelde dichters het zwaartepunt op de wereld lag.

Het is maar een quaestie van accent, doch de groote onderscheiding Lyrisch en Episch heeft er haar oorsprong aan te danken, waar dat accent ligt: op de vereenzelviging of op de onderscheiding van zelf en wereld.

Hoe zijn Ik reageert op het leven, zegt in 't algemeen de lyrische dichter, maar die van ‘Tachtig’ zeide het duidelijker, fijner of krachtiger, omdat hij dat Ik nu beter onderscheiden kon. Zelfs bij de beste lyrische poëeten der vorige generatie, een Beets of De Genestet b.v. wordt men meer getroffen door de gelijkheid dan door de verscheidenheid hunner reacties op het leven. Zij vertoonen in het gunstigst geval een verschillende wijze van zeggen - in het slechtste soms enkel een verschil van maat - doch hun *gevoelens* blijken tamelijk wel de zelfde, en deze zijn het toch, die de eigenlijke individualiteit maken. Zoo blijft hun lyriek aan de oppervlakte van het algemeen gevoelen, als teken dat van een diéper zelfonderscheiding nog geen spraak kan zijn en men voor het



bijzondere aanziet wat tot het algemeene behoort, terwijl dan dat persoonlijk bijzondere zich terug trekt in eigenheidjes van zeggings, een voorliefde voor een strophische indeeling of een speciaal metrum.

Doch de lyricus van een individualistische periode onderscheidt zich ook nog anders van zijn voorgangers uit een meer gemeenvoelenden tijd.

Hij verhoudt zich niet alleen méér af-zonderlijk tegenover dingen en gebeurtenissen, maar ook zijn taal zal anders zijn, d.w.z. hij zal zich ook daar tegenover anders verhouden. De woorden worden hem nieuw en vreemd en geenszins 'vanzelfsprekend' in hun klank en beteekenis. Hij onderscheidt hun klank, verenkeld of tezamen, en ondergaat sterker de suggestiviteit hunner beteekenis. Aldus moet hij hen wel op zijn eigen wijze leeren gebruiken, nu de algemeene hem ontviel, en zal zijn diepere ontvankelijkheid voor zinsindrukken hen ook in dat bijzondere aanvoelen noodig hebben, mèt hun eigen geluid en val, om zijn innerlijke verbeeldingen en de golving van zijn gevoel zuiver uit te drukken op de alleen voor hem geldende wijze.

Natuurlijk geldt het hier gezegde voor alle Tachtiger kunstenaars, voor de hartstochtelijken, zoowel als voor de meer bezonnenen. Het is maar de vraag, waarop zich hun individualistische eigenheid instelde, op het zich verliezen of het zich behouden. Formeel, kan men zeggen, verdwijnt bij de eersten het Ik ganschelijk uit hun werken. Bij de laatsten is het er voortdurend. De eersten drukken zich uit in het

andere, de lyrici drukken het andere uit in de eigen reactie, en in zoover doen zij beiden hetzelfde.

Maar waar het thans op aan komt, is de *bedoeling*, die ineens heel duidelijk het karakter dier gansche lyriek aangeeft. Om het eigen ik is het zuiver en enkel te doen, zonder maatschappelijke bijgedachte of onnoodige schaamte of edele bescheidenheid. Even krachtig en argeloos als de heftigsten zich verloren in het omringende leven, gingen deze stiller gestemden op en vertoonden zich in hun naakte ikheid. En dat is dan niet, omdat zij zich, pedantelijk, zoo bijzonder achtten, doch wijl het heele leven zich indrukwekkend aan hen voordeed, alle dingen vreemd aan hun eigen vreemde zelf, zoodat het hun geen rust liet van gewaarworden en napeinzen.

Zoo spreken zij toch eigenlijk meer van het diepere leven, terwijl zij het over zich zelf hebben, terwijl de ouderen noch over het leven noch over zich zelf spraken, maar enkel over hun dagelijksch maatschappelijk bestaan, dat nauwelijks leven heeten mocht.

Want hier raken wij weer, als zoo menigmaal in deze studies, aan het wezen van het individualisme. Wie daarvan spreken, verwarren grif eenheid van geest met gelijkvormigheid en het maatschappelijke met het menschelijke. Zij stellen gewoonlijk gemeenschap tegenover individualisme, waaronder zij dan vrijwel egoïsme verstaan, terwijl de beteekenis van de term gemeenschap in het vage blijft. Zeer tot schade van de duidelijkheid. Bij dieper bezinning toch zou blijken dat met 'gemeenschap' enkel de maatschappij bedoeld werd, het maat-

schappelijk samenleven, en dat ‘gemeenschapsgevoel’ beteekent gemeenschappelijk gevoel, niet één-voelen, maar gemeen, dat is onpersoonlijk voelen, dat wat ‘men’ vindt of wel de ‘publieke opinie’, waar, bij gelegenheid, elkeen gaarne zegt lak aan te hebben. Doch zij, die de woorden gemeenschapsgevoel en gemeenschapskunst, vaak niet zonder exaltatie, gebruiken, meenen dan eigenlijk ook heel wat anders. Zij meenen eigenlijk... individualistisch gevoel. Indien men er namelijk van wil af zien individualisme met egoïsme gelijk te stellen, staat individualist tegenover gemeenschapsmensch, als het persoonlijke tot het onpersoonlijke, de mensch, die gemeenschappelijk, maatschappelijk met anderen medevoelt en denkt, als een aan die anderen gelijkvormig lid dier maatschappij, èn de mensch, die weinig of geen gedachten of gevoelens met zijn maatschap gemeen heeft, hetzij hij zich dat bewust is of niet. Het gemeen-voelen en denken, weten wij, reikt gewoonlijk niet hoog. Het is op de gemeenschap en haar wel en wee gericht, bedoelt haar in stand te houden, uit te roeien wat haar ondermijnen, te bevorderen wat haar versterken kan. Zoodat wie enkel in gemeenschap denkt, enkel het geestesleven der gemeenschap leeft - wat ten slotte zelden enkel het geval is - geen andere dan gematigde nuttigheidsgedachten en gevoelens voortbrengt, in kunst zoowel als in moraal en het practische leven, eenvoudig omdat de ‘massa’, waartoe hij ongescheiden behoort, geen andere dan zelfbehoudsoverwegingen heeft.

Maar de individualistische mensch is niet meer ‘massa’. Hij heeft zichzelf in het leven nieuw en

afzonderlijk bevonden, en indien hij al de gematigde behoudsoverwegingen der gemeenschapsmensen begrijpt, deelen kan hij ze niet, want hij behoeft hen niet tot zijn bestaan, dat zij zelfs in zijn groei belemmeren door het telkens in de gelijkvormigheid neer te willen trekken. Zoo wordt de individualist tot zelfbehoud min of meer maatschappij-vijandig, enkel wijl hij zijn eigen leven van denken en voelen leven wil. En wat denkt en voelt hij nu? Niet wat 'men', wat 'iedereen' zoo meent en vindt, en dat in wezen op het behoud van den bestaanden toestand is aangelegd. Voor zoover hij inderdaad individualist is, laat dit behoud hem koel, hij denkt niet in het maatschappelijk gamma. Niet bevangen in dat gemeenschaps- dat massa-egoïsme, gaat zijn denken en voelen verder, - hooger en dieper -, erkent hij allerlei voor zichzelf en anderen, dat boven dat maatschappelijke uitgaat naar het enkel menselijke en *herkent* hij zoo in zichzelf het wezenlijke, dat alle menselijkheid gemeen is.

En dit is het juist, wat de geestdriftigen voor 'gemeenschapsgevoel' en 'gemeenschapskunst' eigenlijk bedoelen: het wezenlijk menselijke, dat boven het tijdelijke van een maatschappij-vorm uitgaat. Maar wie dit vinden en herkennen, zijn gewis niet de gemeenschappelijk voelenden, doch de begenadigde eenlingen, voor wie het maatschappelijke als zoodanig geen zin heeft, omdat zij zich in een andere gemeenschap samen voelen, een van wezen en niet enkel van vorm met al hun medescheepselen, zonder beperking van groep of ras, land of werelddeel, juist zooals Sint

Franciscus zich één voelde met al wat op aarde leefde.

Indien het bovenstaande toepasselijk is op de dichters van het tijdvak vóór tachtig, dan zal het inderdaad uit de werken dier vóór-tachtiger dichters moeten blijken. En dat doet het ook. Al ging de critiek van Kloos en de anderen dan voornamelijk tegen het onpersoonlijk, conventioneel geworden gebruik van de taal, ook gevoel en gedachte in deze poëzie was maatschappelijk algemeen. Zij was zelfs nauwelijks iets anders dan *de berijmde* gedachte, gelijk Busken Huet in zijn tijd voor het poëtische geen ander criterium had kunnen vinden dan de ‘gave zijn gedachten in rijmende strophen te uiten.’ Het beteekent, dat men dus eerst en vooral gedachten moest hebben. En deze waren dan bij de dichters tenminste - misschien wel omdat de meesten dominees waren - nog grootendeels algemeen, ofschoon de samenleving toch al lang bezig was aan het conventionele te ontgroeien.

Men kan zelfs beweren, dat de Tachtiger Beweging het eind en de bekroning is geweest van een langzame emancipatie van den geest, die ongeveer een eeuw vroeger aanving. Toen was het, dat de gesloten collectiviteit der 18e eeuw ook hier - maar héél traag nog - week voor het meer persoonlijk leven van het romantisme, en van Alphen, Feith, Bellamy, Helmers, Loots, om maar dezen te noemen, werden er de niet zeer machtige nog zeer duidelijk profeten van. Maar Bilderdijk was èn duidelijk èn machtig. Hij meende te zijn een zoeker en her-belever van het verleden, een

nieuwe en verdiepte Hollandsche Calvinist, doch in werkelijkheid was hij een romantische nieuwlichter en een der machtigsten, gelijk Busken Huet ook wel gezien heeft, dat in zijn hartstochtelijk roepen en verheerlijken van het oude zich de nieuwe geest verschool. Het romantisme, als nieuw persoonlijk zedelijk gevoel, heeft in Bilderdijk en zijn leerling Da Costa, met hun gevolg van Réveilmannen, hier zijn sterkste, meest wezenlijke uitdrukking gevonden.

Maar zelfs Tollens is, tegen de mentaliteit der 18e eeuw gezien, een gevoelsrevolutionair geweest, al bleef het in zijn practijk dan ook meest bij de goede bedoeling, en leefden hij en zijn gezeten medeburgers ook nog grootendeels in de sfeer der 18e eeuw.

De krachtige oppositie tegen dien geest en die sfeer kwam echter eerst tegen de veertig jaren der eeuw. Toen trachtten, als met een sterken ruk, zich vele jonge menschen uit het conventioneel omhulsel te bevrijden, en de voornaamsten van dezen vormden de Gids-beweging. Zij riepen om natuur en waarheid en persoonlijken eenvoud, doch hun emancipatie is nooit verder dan ten halve doorgedrongen, omdat zij, zelve nog zeer in het burgerlijk maatschappelijke verzonken, niet precies wisten, wat zij deden of zochten. Aldus is Potgieter een bijna tragische figuur geworden, zoeker naar een hevig verlangde nieuwe wereld, die hij niet alleen nooit betreden heeft, maar waarvan hij de eerste verwerkelijking zelfs niet verdragen kon, wijl eigenlijk zijn hart aan het oude hing. Die eerste werkelijkheden heetten dan Multatuli en, gedempter en meer verholten,

zijn vriend Busken Huet. In hen was het zedelijk voelen nu gansch onafhankelijk geworden, uitsluitend hun eigen, terwijl voor den eerste in 't bijzonder alle traditie een verdachten klank had gekregen. Het Hollandsch verstandelijk en zedelijk individualisme, de persoonlijke vrijheid vooral in zedelijk sociaal gevoelen, was in hen, kan men zeggen, voor 't eerst geboren. Maar toch niet zoo, of zij wisten nog van het oude onpersoonlijke en haatten het en voerden er strijd tegen, terwijl ook in het aesthetische hun geest nog onvrij was en van de traditie afhankelijk. Of misschien is het beter te zeggen, dat de zinnemensch in hen nog onwedergeboren leefde, een beetje, maar niet veel anders, dan hij al bijna driekwart eeuw geleefd had. Zij wilden wel persoonlijk zijn, doch zij vonden die eigenheid alleen in het verstandelijke en in omstandigheden van sociale moraal. En daar hun geest toch inderdaad onafhankelijk was, konden zij tegenover de kunst, van hun tijd vooral, wel niet anders dan sceptisch staan. Die kunst leek hun conventioneel als al het andere, en, waar zij zich bijna nooit persoonlijk aangedaan voelden, scheen soms *alle* kunst hun een maatschappelijke waan. Zoo gaf Multatuli, als hij kunstenaar wilde zijn, zich dan maar onvoorwaardelijk over aan het eenige gevoel in hem, waarvan hij zeker was: het zedelijke-sociale, het moralistische, en werd hij een zuivere, late, Hollandsche romanticus. Want het eigenaardige der romantiek is juist, dat zij bij afwezigheid van voldoende werkelijkheids-indrukken, - van zinneleven, kan men zeggen, - het maar zoekt in het moreele, in verteedering en

verontwaardigingen over 's werelds raadselvol beloop, op een ondergrond van levensonlust.

De meesten van de dichters en schrijvers, die tegelijk met of na Multatuli en Huet kwamen, waren echter geenszins van eenzelfde kracht der persoonlijkheid. Het waren stille zielen, in welken de individualistische geest van den tijd ongetwijfeld doorwerkte, met het eerder noodlottig gevolg, dat zij, door de conventie losgelaten, nu ook zoo goed als niets waren, geen gemeenschapsmensen meer, maar ook geen persoonlijkheden. Zoo doet het geslacht van 1860 zich aan ons voor: neutrale geesten, die aan het oude niet waarlijk meer geloofden en iets nieuws niet in zich hadden. Het sociaal-revolutionnaire van Multatuli en Huet gevoelden zij niet, al ging De Genestet, op zijn schuchteren manier, toch wel een eindweegs hun kant uit; het critische van Potgieter en Bakhuizen bezaten zij niet, en het zinlijke stond eerst in Tachtig nieuw geboren te worden. Derhalve is 't niet te verwonderen, als hun producten voor het volgend geslacht een beetje flauw smaakten, zonder pit van geestigheid of diepere aandoening, want ook waar zij toevallig persoonlijk voelden, durfden zij de taal toch nog niet persoonlijk gebruiken en vervloede hun emotie in het algemeene. En meest ontbreekt het hun ook aan liefde of zelfs maar belangstelling voor wat zij om zich heen zien, zoozeer, dat zij zich bijna schamen er op te letten.

Neem b.v. dat bekende gedichtje van Beets, die, onder de velen, toch soms wel een dichter was.



Het gedichtje van het kindje, dat op 't blauwsatijnen kussen slaapt.

Wat slaapt het zacht op 't blauwsatijnen kussen  
't Onschuldig kind in 't derde levensjaar!  
Hoe geestig dringt zich 't poezelhandje tusschen  
't Azuur der zijde en 't goud van vochtig haar:  
Wat schuilt er glad een voorhoofdje in die lokken;  
Hoe kleurt de slaap die wangen gloeiend rood,  
En heeft, als hij het mondje half ontsloot,  
De kleine lip ten glimlach opgetrokken!

Dit nu is gewisselijk heel lief, direct gezien en tamelijk eenvoudig gezegd.... zou men zeggen, als daar niet stond het woordje 'geestig', dat meteen het heele geval gewild tot een 'genrestukje' maakt. 'Geestig', aldus gebezigd, is een atelierterm, waarmee hier de dichter coquetteert, om te toonen, dat hij een kunstzinnig man is, die een smaakvol tafreeltje wel op te merken weet. Men moet dus beginnen zijn ontroering over de slapende onschuld met deze pose te verminderen, met allen eenvoud des harten alvast te verminderen, om dan te zien wat er overblijft. Dat blijkt dan al dadelijk uit de tweede strophe:

O, laat me een kus op 't mollige knietje geven,  
In argloosheid en eenvoud bloot gevoeld!  
Gij zult toch niet ontwaken, als gij 't voelt?  
De slaap is vast in 't derde jaar van 't leven.  
Daar komt een tijd als geen vermoeidheid baat  
Om 't brandend hoofd in sluimering te sussen,  
Wanneer de rust de valsche peluw haat....  
Maar gij slaapt zacht op 't blauwsatijnen kussen.

De eerste regel is nog aardig. Maar wie behoefte voelt om, naar aanleiding van dit bloote kinderknietje, uitdrukkelijk vast te stellen, dat 't kind niet uit behaagzucht of wulpschheid dit naakt te zien gaf, is zelf noch argloos noch eenvoudig, en zeker niet 'op de hoogte der situatie'.

En terstond daarop, na dien vierden regel van wel aangenaam vasten val, overkomt hem de zelfverteedering, en voortaan is dit alles wat hem het kinderbeeld te denken geeft: dat de jeugd 't zoo plezierig en de rijpe leeftijd het zoo hard heeft in 't leven, een gedachte minder zwaar van originaliteit dan van sentimentaliteit voorzeker.

Er volgen nog drie coupletten vol eigendunk en zelfgenoegzaamheid, waar de dichter alle denkbare levensrampen bijeenbrengt, ten bewijze, dat 't waarachtig niet alles is zoo oud en wijs te zijn. Geen wonder dat uit zijn verteederd - vooral *zelf*-verteederd - kijken naar het slapende kind ten leste een snik en een traan opwelt:

Gij!.... slaapt nog zacht op 't blauwsatijnen kussen.

Is dit vers niet een doorgaand bewijs van het gebrek aan eerbied, waarmee men de werkelijkheid, zelfs als het slapende kinderen gold, aanzag, of een verstandig man eigenlijk te goed ware voor zoo simpele dingen? Zij gevoelden dit waarlijk een beetje zoo, niet wijl zij zoo pedant waren, maar eenvoudig, omdat zij die werkelijkheid eigenlijk niet zagen, of liever, omdat die werkelijkheid hun niets te zeggen had. Het was

zoo'n bekende en eigenlijk vervelende werkelijkheid; men diende wel zijn excuses te maken, als men haar voor 't voetlicht bracht, door middel van vernuftspel of moralistische duidingen ter stichting en leering. Zoo praten zij altijd *over* de dingen en zelfs over de dingen *heen*, om te staven, dat zij ernstige mensen zijn, die hebben nagedacht en veel ondervonden en dus hun gezelschap waard, trots het schijnbaar futiele onderwerp hunner dichterlijke bemoeiingen.

Niet meer dan leeg vernuftspel is het, met een quasi-naïeven draai, als Beets een *najaarslied* telkens begint met: 'Ik ken geen....' Het is tegelijk onwil en onmacht eenvoudig neer te schrijven wat hij ziet. Het gansche vers moet niet alleen een diepere beteekenis hebben, maar de stoffelijke dingen zelf moeten 'het laatste woord' hebben en vergeestelijkt worden.

Ik ken geen schooner kleuren  
 Dan die van 't Hollandsch bosch  
 In bruinen najaarsdos;  
 Ik ken geen zoeter geuren  
 Dan die uit droge mos,  
 Uit geelroode eikebladeren,  
 En varenkruid dat bloeit  
 Mij op het koeltje naderen,  
 Dat met mijn lokken stoeit.

Ik ken geen schooner zangen  
 Dan vink en lijster slaakt,  
 Bij 't morgenlicht ontwaakt,  
 Eer hen de strikken vangen,

Door al wat zingt gewraakt;  
 Den wildzang uit de twijgen  
 Met vochtig rag omstrikt,  
 Dat als de dampen stijgen,  
 Met perels blijft bestikt.

En dan het laatste couplet:

Dan spelen alle verven  
 Dooreen met stille pracht,  
 Totdat ze, schoon en zacht  
 Versmelten en versterven,  
 En zeggen: 'Het wordt nacht!  
 Weer is een dag vervlogen,  
 Welhaast een jaargetij:  
 Een jaar gaat voor uwe oogen  
 Gelijk een damp voorbij.'

Het is maar dichterlijk beweren natuurlijk, als Beets hier zegt 'geen schooner' te kennen dan dit en dat. Verder zijn er ijdele 'lokken' waar de wind mee 'stoeit' en valt die mededeeling over de 'strikken, door al het wild gewraakt' wel heel akelig uit den toon, ten bewijze hoe weinig het heele vers gevoeld is. Een bewijs, dat trouwens aan het eind voldingend gegeven wordt, als de 'verven' niet alleen 'versmelten en versterven,' maar ook nog iets 'zeggen' moeten, dat diepzinnig klinkt.

Zoo dichte Beets. Maar zoo, iets beter of minder, schreven zij eigenlijk allemaal in dien tijd. De Genestet zingt lief-eenvoudig:

Lente licht in onze dalen!  
 'k Durf niet treden in mijn hof,  
 Vol van geuren, kleuren, stralen  
 Zonder liedekes van lof.

Waarop volgt dit wanstaltig ongeziene:

Met de takken, met de knoppen,  
 Loopen al de meisjes uit,

J.J.L. ten Kate merkt ter zake van de lente op:

Daar werkt een kracht van leven in het groen,  
 Als zouden boomen en gewassen  
 Hun schoonste werken overdoen,  
 Natuur met nieuwe wondren ons verrassen!

Drie coupletten later vraagt hij (en geeft een theologisch antwoord):

Hoe komt het toch? - 't Is wijl de lente keert!  
 Zij, die met geur, licht, roos en lelie  
 Der Menschheid toekomst profeteert,  
 De Apostel met haar Bloemen-Evangelie!

Zoo was het geslacht, dat tusschen 1850 en '60 zijn hoogtepunt bereikte. Hofdijk was er de zuiverste natuurvoeler van, trots zijn romantische hevigheid als 't de 'vaderen' en hun 'roemrucht verleden' gold.

Later, in de zeventig, tachtig jaren der eeuw kwam toen allengs de overgang. Juist in hun houding tegen-

over de natuur kan men poëten het best schatten. Er was G. Lovendaal, die zich al vast bij de zaak hield en iets directers scheen te voelen:

Luidt het uit!  
 De wind is zuid!  
 Alle bloemkens botten uit!  
 Ziet hoe heerlijk frisch als zijde  
 Glanst en glimt de groene weide,  
 En de knotwilg aan de sloot  
 Vouwt zijn bleeke blaadjes bloot.

't Klinkt misschien niet zoo erg mooi, die 'bleeke blaadjes bloot', en die 'frissche zijde' geeft ook niet precies de waarheid der impressie, doch er is toch zeker bij hem weer natuurgevoel.

En bij Winkler Prins vervult dit dan bijna den geheelen mensch.

Bij hem, voor 't eerst in die mate, is de beweging door de zinsindrukken zoo krachtig, dat hij er zich zonder meer en van zelfsprekend aan overgeeft. Hij weet niet, zoo in 't algemeen, van de natuur en houdt er zich, uit traditioneelen eerbied, van tijd tot tijd mee bezig, doch zij dringt zich aan hem op en haar indrukken vinden weerklank in zijn diepste voelen. Maar hij gaat altijd van de aandoening uit en de verdere echo's van zijn gedachte of verbeelding komen eerst later zich met de impressie mengen. Hij durft ook dien indruk alleen geven, juist wijl zij sterk en gewichtig genoeg is, in rustige beschrijving. Zoo dit:

...Maar in de laan is 't stil,  
't Geboomte is onbewogen, stil de lucht.  
Een geur van blaadren, saamgewaaid, vermolmd,  
Bedwelmt een weinig, mengt zich samen met  
Den wasem van een lossen vochten grond. -  
Het is October.

En:

'k Had uren reeds gewandeld; - daar op eens  
Een weiland; en er achter blinkend licht,  
Een onafzienbre streep zoover ik zie.  
Een meer, een vijver dacht ik eerst, maar neen  
Het is een wolk, waarin de zon zich spon  
En rolde en wond, tot alles zilver werd  
En blonk en glom als versch geweven zij.  
Daarin vervloede 't, werd het bleeker; en  
In 't verre west, waar 't luchtruim effen is  
Zie 'k vuurge spoelen schieten aan de kim  
En purpren draden slingren door elkaar.  
't Is de avondsluier, die geweven wordt;

Dit lijkt haast naïef van directen eenvoud. De dichters van het vorig geslacht zouden niet begrepen hebben, hoe iemand die dingen belangstelling konden inboezemen, die zoo gewoon waren, dat men ze elken avond zien kon. Maar voor Winkler Prins was dit gezicht van den vallenden avond een schoon en spannend proces van licht tot schemering en duisternis, waarvan hij nu eerst begreep, waarom men het met

het weven van een donkeren sluier vergeleek. Hij had het verschieten der spoelen door de glanzige zijde zelf aanschouwd en het wonderlijk boeiend gevonden. Zoals Winkler Prins, zijn ook de anderen, grooteren, van deze periode begonnen. Zij hoorden en zagen weer zelf en schreven dit rustig nauwgezet neer, zonder verdere bedoeling, gelijk ook de jonge prozaschrijvers niets meer verlangden dan werkelijkheidstrouwe herschepping in hun verbeelding.

Maar Winkler Prins was niet alleen oorspronkelijk in zijn natuurindrukken, hij voelde ook de taal, de woorden opnieuw als klanken, waarmee een eigen, fijne muziek te maken was, in nauw verband met hun suggestieve beteekenis. En hij was voorzichtiger dan een der vorigen met zijn beelden, juist omdat hij ze weer zuiver als beelden zag en niet als stoplappen voor gaten in de inspiratie.

Het een met het ander maakt hem tot ongeveer den eersten van die nieuwe kunstenaars in wie men den veranderden geest duidelijk kan nawijzen, al heeft hij dan nog vele trekken met het oude gemeen en is met name zijn 'gedachte', of wel de geestelijke samenvatting zijner impressies, meer *bedacht* dan vanzelf uit zijn gevoel ontstaan. Daarom behoort hij ook weer niet ten volle tot de modernen van Tachtig.

Wie daar wel toe behooren en wier oeuvre elk een zijde vertoont van de nieuwe beweging, zoodat zij te zamen deze als omvatten en vertegenwoordigen, dat zijn Hélène Swarth en Jaques Perk. Zij zijn reeds de Tachtigers *avant la lettre*.... van den Nieuwen



Gids, want H el ne Swarth gaf in 1884 haar eersten bundel verzen uit, terwijl de ‘Mathilde’ van Perk al van 1880 dateert, terwijl de grondtoon van hun dichten is hoogheidsbesef en melancholische vereenzaming. En juist dit, hebben wij vroeger gezegd, bracht het individualisme in zijn gevolg mee. Wie niet, in zijn verdiept levensbewustzijn, een bron van trots en jubel vond, dien kwelde op den duur het gevoel van uitgescheiden te zijn uit de gemeenschap der menschen, het besef alleen te staan, onbegrepen en zelf zonder begrip voor hetgeen de maatschappij en haar leden beroerde. En vaak, erger nog: de bewustheid in zichzelf het begin en het eind der wereld te zijn.

Het was misschien een teeken van een nog onvolgroeid individualisme, doch zeker is, dat vele Tachtigers dit ondervonden hebben, de benauwenis van geïsoleerd, verenkeld te staan temidden van den ontzaglijken stroom des levens, en geen toekomst te verwachten boven het kleine persoonlijke zelf uit. Wij zullen daar later veel meer van zien. Hier dient enkel dit verschijnsel opgemerkt, om te kunnen begrijpen wat H el ne Swarth in haar poëzie bewoog. Haar gansche persoonlijkheid schijnt op dien toon van zwaarmoedig heimwee gestemd. Het mocht dan, niet ongewoon, beginnen met een vergeefsche liefde van het heel jonge meisje voor een ouderen, blijkbaar niet al te scrupuleuzen, man, wiens onverwacht afsterven vervolgens aan haar gevoel een schrillen naklank gaf van onstilbaar verdriet en medelijden, van smartelijke voldoening en wanhoop tegelijk, - het gretig zich overgeven aan dit leed, zóó, dat het werd

als een durende sfeer om haar heen, teekent toch reeds de zwaarmoedige van aanleg. En toen, allengs, is het schijnbaar toevallige en tijdelijke van dit verdriet om verloren liefde uitgevloeid in een, als 't ware, centraal levensleed, gemis en verlangen te zamen, het gevoel steunloos te staan in een schimmige wereld, wier oneindige, onbegrepen strooming duizelig maakt en smartelijk naar rust verlangen doet.

Dat Héléne Swarths poëzie een overgang is van oud naar nieuw, bewijzen vele harer verzen, die zeer wel van een der voor-tachtiger dichters konden zijn.

Zoo dit:

O laat mij in koelen zode  
Verbergen mijn aangezicht  
En beweenen mijn jongen doode,  
Die onder de rozen ligt.

O laat mij weenen, weenen!  
Ik schaam mij de tranen niet,  
Die regen en dauw verleenen  
Aan de passiebloem van mijn lied.

Ik weet wel: mijn klagende wijzen  
Behagen de wijzen niet,  
Maar ik zing ook geen zang voor de wijzen,  
Maar voor hem, die me alleenig liet.

Zie, 't is al wat mij rest op aarde:  
Dat plekje gewijden grond  
En de erinnering die ik bewaarde,  
Zoo jong, zoo rein, zoo blond.

O laat mij weenen, weenen  
 En zingen mijn eenzaam lied!  
 't Is al voor dien lieven, dien éenen....  
 En die eene, die weet het niet.

Herinnert dit niet regelrecht aan Heine zelven? Het is makkelijk en 'zangerig' en een lieflijk beetje sentimenteel. En het volgende lijkt op De Genestet:

't Is vaak wel haar stoutste knaapje  
 Dat moeder het meest bemint....  
 Waar heeft hij zich nu verscholen  
 Mijn arm ondeugend kind?

met dit voor De Genestet wel te onverwacht hevig en Heineaansch-romantisch slot:

Kom, moedertjen is niet boos meer,  
 Kom, kus het maar af gezwind....  
 - Hij heeft in het graf zich verscholen,  
 Mijn arm, ondeugend kind!

Ook werkt de dichteres haar gevoel uit in meer of min complete verbeeldingen:

O kom en sta op van uw sponde  
 En vlucht naar mijn liefdepaleis!  
 Daar wil ik uw lokken, mijn blonde,  
 Omkransen met edelweiss.

Daar treden uw vorstelijke voeten  
Op marmer en purpertapijt....

En:

Nog ééns met u naar het groene woud,  
nog eens naar het zilvren meer,  
Nog ééns met u door het korengoud,  
nog ééns, en dan nimmer weer!

Of, nu geheel objectiveerend, als een zuiver gezien beeldje buiten haarzelve:

### **Schemering.**

In 't slepend grijs fluweel, in 't grijs vertrek,  
De voetjes diep in 't blank der berenvacht,  
Leunt ze in den hooggerugden stoel en tracht  
Een droom te ontkomen, die haar liefde wekk'.

Bleekrose en gele rozen geuren zacht  
Op 't blanke haardkleed, aan haar voetenpaar.  
Wie bracht die hulde en lei die bloemen daar?  
Door al de glazen bloeit de grijze nacht.

Het boek ligt open, waar ze in droomde en las,  
Haar luchtgrijze oogen staren in 't verschiet,  
En 't kwijnend vuur verblijdt de kamer niet.  
De vlam smeult weg in grijs fluweel van asch.

Nu bukt ze en beurt de bloemen, één voor één,  
En werpt ze in 't vuur, met tragisch-kalm gebaar,  
Grijs vlokt het licht op 't zilverblonde haar,  
Dan wordt het donker - en ze is heel alleen.

In al deze verzen is vooral romantisch gevoel, waarachtig leed wel, doch met veel zelfbeklag vermengd, een lichte roes van den eigen weemoed, die in den schal der woorden zoete weelde vindt. Dat maakt de poëzie niet heel zuiver, gelijk de meeste romantische verzen dan ook maar zeer globaal de aandoening vertolken. Doch in dit laatste geciteerde kondigt zich al het nieuwe aan in het zuivere en vastgehouden geziene, met die fijnkleurige beelding van tinten in de schemering. Zulk een suggestieve vondst als dat 'grijsfluweel van asch' zal men bij de voorgangers allicht niet vinden. Daar behoort een nieuwe zin voor de werkelijkheid toe, om het op te merken, terwijl ook het eigenlijk gevoel hier gedempt is, in overeenstemming met de halftonen van het tafreel.

En van nu af wordt deze nieuwe werkelijkheidszin, dit 'realisme', het tweede groote element in Hélène Swarths poëzie, dat, wat haar aan de jonge Tachtiger Beweging verbindt en haar verzen rijk en vol maakt. Wel is haar die werkelijkheid, landschap meest, altijd en overal symbool van haar zelve en haar smart, maar er is niets algemeen of vaags van 'bedachtheid' meer in haar zien. Zij staat direct en onbevooroordeeld open voor den indruk, dien zij zoo getrouw mogelijk tracht weer te geven. Eerst daarna en ongezoekt en zonder zich op te dringen, komt dan de toepassing op haar zelve: de natuurstemming als teeken van het eigen gevoel. Talloos zijn de zuiver suggestieve natuurbeeldjes in haar opvolgende bundels, alle even rijk en even gaaf, waarbij het karakteristiek is, dat zij voortaan meest den sonnetvorm

gebruikt, ten bewijze, hoe zij haar 'métier' liefheeft en haar gevoel kunstrijk beheerscht.

De knoppen zwellen in den zoelen nacht.  
O, morgen, morgen zullen ze open gaan!  
De twijgen trillen en de stille laan  
Is diep ontroerd, als een die zwijgt en wacht.

Op 't zwarte water zwemt een enkle zwaan.  
Heel in de verte zwijmt een vogelklacht;  
En op het mos zijgt door de takken zacht  
Het zilverlicht der pas ontloken maan.

Zoo zag Hélène Swarth de lente. Thans nog even dit begin uit dezelfde periode.  
'October' heet het vers.

Boven de klaterpopels van 't kanaal  
Is klaar en hoog de oranje Octoberlucht.  
Zwart op dien voorgrond, scheert een zwaluwvlucht  
Den lichten luchtplas voor de laatste maal.  
De boomen buigen voor den storm beducht,  
En alle blaadren vallen, geel en vaal....

Dit was toen het nieuwe: de open zin voor de realiteit, die niets liever verlangde dan dezer gave herschepping, wjl hij gansch hier van vervuld was. Maar daarnaast bleef er bij Hélène Swarth die treurnis uit herinnering, die zij koesterde, ook als de bron harer dichterlijkheid, als de gevoelskern harer sterke natuurimpressies. Maar hoewel de natuur-ontvankelijkheid bleef en zich zelfs nog verfijnde, vervulde

haar romantisch-mateloze levensverwachting zich geenszins en dat was zoo iets bijzonders niet, want het leven der werkelijkheid heeft aan droomers nooit veel te bieden. Zij bleef echter altijd maar het wonder verwachten en daarvan kwam de vereenzaming, de breuk tusschen haarzelve en de wereld. Zij bleef de tot nieuwe zinsontvankelijkheid herboren ziel, maar deze gave werd allengs tot niet veel meer dan een poëtisch omhulsel, nu innerlijk haar sterk levensbegeeren zich niet tot dieper inzicht en levensrust schikte. Integendeel werd die zinnegevoeligheid haar, bij het gemis van zielsbevrediging, tot een kwelling van leegte en verveling.

Ik zie mijn loome, vreugdelooze dagen,  
Een zware stapel grauwe blokken lood.  
Een vloekend voerman, van een tragen wagen,  
Werpt ze, één voor één, mij 's morgens in den schoot.

De straat is zwart van slijk, de wolken jagen;  
Lantarens scheemren door den mist, vaalrood.  
Het looden blok moet tot de nacht ik dragen,  
Vaak lauw van 't bloed, dat me uit den schouder vlood.

Zoo zal ik zwoegen tot mijn laatsten morgen,  
Geen rijker loon erlangend voor mijn zorgen  
Dan 't loon der slaven: diepe slaap aan 't end.

Doch in den stillen, veil'gen doodenakker  
Lig ik nog peinzend vele nachten wakker:  
Het doel des levens blijft mij onbekend.

Dit is mooi *verbeeld*, maar geen romantisch verdriet meer, geen zelfbeklag. Het is de zuivere levensleegte van den individualistischen, den zich van zijn alleenigheid bewust geworden mensch. Hij hoort het leven druischen al rondom, maar heeft er zelf geen deel aan. Er is geen opgang met anderen, maar ook geen eigen stem, die in het groote koor meedoet. Hij wacht en wacht, doch het leven behoudt zijn immer eender geluid en uit hem zelve wordt geen nieuwe duiding geboren. Altijd weer kaatst de wereld hem 't eigen over-bekende beeld terug:

Gelijk een reizende, in een schoone streek,  
Terwijl de trein door woud en velden vliedt,  
Wel koren golven, boomen vluchten ziet,  
Maar 't eigen beeld daartusschen, roerloos bleek;

Tot zij van 't landschap luttel meer geniet,  
Wijl 't spiegend glas, hoe ze ook dien blik ontweek,  
Met de eigen oogen haar in de oogen keek,

-----

Zoo zie 'k in 't leven steeds mijn eigen leed,  
En 't staren op mij zelve' verdriet mij ook.  
En 'k ruk aan 't raampje.... dat niet open gaat.

Wat niet 'openging' was echter het raam van H el ne Swarths geestelijke ontwikkeling. Gelijk al de Tachtigers, is zij wel ouder, maar eigenlijk niet wijzer geworden, en nog mocht zij tevreden zijn, dat, bij



het stijgen der jaren, haar zinlijke gevoeligheid niet begon te tanen.... als met de meesten het geval was. Maar op den duur werd zij wel doodmoe van eigen onverzadigde jeugd, die maar niet eindigen wilde en altijd dezelfde echo's uit de omringende werkelijkheid opriep. Soms troostte zij zich een wijl met het besef een dichteres te zijn en het geluk zich uit te kunnen zingen:

Doch ik, die lag door Levensstorm verplet,  
 Rijs óp, vol veerkracht en, hoewel ik zie  
 Dat reeds de Dood voor mij den sikkel wet,  
 Geef ik nog willig àl mijn melodie,  
 Al weet ik niet waarom en niet voor wie,  
 Wijl God zoo wil, wijl 't is mijn levenswet.

Maar deze troosting duurde niet. Daarvoor was de dichteres niet waarlijk vroom genoeg en dan volgde weer de klacht:

De blanke meidoorns pralen, mooi als bruiden.  
 't Is lente alom, alleen maar niet voor mij.

Of minder direct en stiller in dezen *Avond in Mei*:

In d' avondwind, die 't jonge loof doet nijgen,  
 Rolt de egge weg met zachte rinkelning.  
 Een merel schalt in blanke bloesemt wijgen.

Dan plots, breekt áf, ál lentezoet gezing  
 En 'k hoor alleen, van verre, in weedom zwijgen,  
 Geschrei van paauwen, in de schemering.

Zoo iets is bekoorlijk en H el ne Swarths dichterlijk vermogen werd steeds rijper en steeg tot 't virtuoze. Maar niet alzoo haar levenswijsheid.... als blijkt uit dit eerste gedicht van een veel lateren bundel:

'k Wil langer niet in u mij zelve zoeken,  
Natuur, gelijk weleer ik argloos deed.  
'k Vraag niet den storm te klagen om mijn leed,  
Den donder niet, mijn noodlot te vervloeken.

Gij bloeit terwijl ik schrei, doch 'k noem niet wreed  
Uw kalme schoonheid meer - 'k zocht eens in boeken  
Van dichters ook mijzelf' - de roep der roeken,  
't Gekoer der duive' is niet voor mij, nu 'k weet.

Als eindelijk inzicht in 't leven, is dit niet grandioos.. om er 't minste van te zeggen. Er is volstrekt niets tegen, dat de lyrische dichter levenslang zichzelf in de natuur zoekt. Zoo hij zelf maar geestelijk rijper wordt, zal hij dat telkens in de natuur kunnen vinden, die hem dan telkens anders zal aandoen. Maar, als gezegd, het was den Tachtigers beschoren, dat zij temidden van een slap, vroeg-oud geslacht weer frissche, onstuimige kinders zouden zijn, brallend van levenslust, boordevol indrukken en aandoeningen, maar ook, dat zij kinderen zouden *blijven* en in hun jonkheid verschrompelen, zonder tot geestelijke vrucht te zijn gegroeid.

En dit is ook het lot van H el ne Swarth geworden, dichteres der natuur en der versmade liefde. Doch de hogere eenheid van die twee gevoelsfactoren heeft zij, zoover ik weet, nooit gevonden.

Jacques Perk verschilt van H el ene Swarth, kan men zeggen, als het meer zinlijke, eenvoudige, sterke Vlaanderen van het geestelijker, zwakker, verfijnder Holland verschilt. Zijn aanvagen, tenminste de gepubliceerde, zijn niet Heiniaansch-romantisch, maar doen aan Beets en De Genestet denken, en verder treft ons hier en daar een vlaag classicisme in zijn verzen. Een en ander is gewis begrijpelijk, al is het daarom nog niet plezierig. Echt gemeente Heiniaantjes zijn veel beter verdragelijk, vind ik, dan de bleeke parmantigheid van b.v. de ‘Drie Liedjes’, die haast wel van Petrus Stastokius Jr. konden zijn aan een meisje:

Als ik van uw effen voorhoofd  
De verwarde lokken strijk,  
En mijn handen aan uw slapen,  
U in de oolijke oogen kijk....

Zouden duizend woorden kunnen  
Zeggen, wat ik tot u zeg,  
Als ik op die volle lokken  
Zegenend de handen leg?

Arme taal, die uit moet spreken,  
Hoe gij innig mij bemint,  
Als ge, 't kopje aan mijn schouder  
Schreit als een gelukkig kind!

Dan gevoel ik me uw behoeder  
En - wat u geen woord verkondt -  
Al mijn hoop spreekt en mijn liefde  
In de kussen van mijn mond.

'k Wil u eens wat zeggen, blondje,  
 Dat gij niet begrijpen zult....  
 't Is dat gij geheel mijn wezen  
 Met iets liefelijks vervult.

Ach, ik zie u reeds, als heden,  
 Nederknielen aan mijn knie....  
 Kind, ik zal gelukkig wezen  
 Als ik u gelukkig zie! -

Beets had dit nauwelijks erger kunnen maken.... En dan dit pyramidale slot, dat zoo uit de *Grasprietjes* van Cornelis Paradijs schijnt overgenomen.

Luister! 'k wil u zeggen - zachtjes  
 Dat het niemand kan verstaan,  
 Hoe ik somtijds kan verlangen,  
 Met u 't leven in te gaan.

Hoe ik somtijds kan verlangen....  
 Naar wat mag en moet geschien,  
 Om - laat mij u nogmaals kussen -  
 In mijn kindren ù te zien! -

Men mag aannemen, dat Perk in dien tijd tenminste geen laaiende vulkaan van passie was. En verder gelijk Vosmaer vermeldt 'een beslist voorstander der moderne godsdienstige richting', een belijder van een 'vrijzinnig protestantsch beginsel', met 'geloof aan vrijheid en ontwikkeling, als behoeften des menschelijken geestes'. Kortom, een hupsche domineezoon,

meer welmeenend dan vurig, niet zonder gevoel van eigenwaarde, maar ijverig en oprecht strevend naar ethische volmaking. Zoo doet zich de jonge Perk van 1879, '80 aan ons voor. En echter had hij in 1880 de *Sonnettenkrans, Mathilde* al voltooid, waarin hij zich zoo gansch anders vertoont, ten bewijze hoeveel er in zijn geest nog in wording was, hoe 't alles ongeordend dooreen lag en hij zich zelven en zijn tendenties niet kende. En ook in die *Sonnettenkrans* zelf is de verandering, ontwikkeling merkbaar van de eerste twee boeken naar het derde en vierde. In die eerste zegt Perk in zuivere, gevoelige verzen zijn liefde voor 't meisje, en hoe hij daardoor de geheele wereld hem lief en verwant voelt.

Voor ik haar had gezien was dof en koud  
De zomersche natuur, zoo warm en licht, -  
In 't beekgeruisch hoorde ik geen stillen kout,  
Voor mij was bloem noch star een zoet gedicht;

Maar ook is er al de zwaarmoedigheid, als de keerzijde van het geluk. Aan het slot van het sonnet *Zij sluimert*, zegt hij:

Slaap zacht! Ik zie den donkren nacht genaken,  
Dat gij uw oog voor eeuwig houdt geloken, -  
Dan sluimert gij, maar kunt niet meer ontwaken:

Dan zal de zode, die gij dekt, ù dekken,  
Dan zal geen zonnestraal uw lippen strooken,  
Geen lied van 't woud u uit dien sluimer wekken.

Wat in deze verzen vooral treft, is niet, als bij H el ne Swarth, het plastische, het onmiddelijk suggestieve van stoffelijke werkelijkheid, maar de vers-, de woordmuziek, het klare, zuivere woordklinken, waarin zachte, gematigde stemmingen beven en vergaan.

Zoo dit heel fijne sonnet *Gescheiden*.

De kluis, getuige van ons noode scheiden,  
 Leeft in mijn peinzende herinnering,  
 Zij werd mij paradijs, omdat ze ons beiden,  
 In de eersten stond van liefde, 't laatst, omving.

Met het stil klagend slot:

Dien dag was heel mijn ziel  en afscheidslid;  
 Des avonds heb ik mij in slaap geweend,  
 En van mijn weenen ben ik weer ontwaakt.

Thans zie ik vreemden, maar Mathilde niet;  
 Ik mis haar en mijn droomend harte meent,  
 Dat eenzaam dolen het gelukkig maakt.

De bedoeling is doodeenvoudig, maar de uitgezochte woorden in hun samenklank en rythme, geven een stemming van teeren weemoed en droefgeestige peinzing, licht en bekoorlijk. Dat echter Perk, gelijk H el ne Swarth, opnieuw persoonlijk natuurgevoelig was, dat hij dus inderdaad bij de nieuwe renaissance behoorde, blijkt telkens in deze verzen, soms uit een enkelen regel, soms ook uit een volledig beeld, als in den bekenden *Avondzang*:

Het zuidewindje suist door zwarte twijgen,  
 En kust het slapend dons des zangers teeder, -  
 De zilvren boomen wiegen heen en weder,  
 En doen hun schaduw met hen mede nijgen, -

Een stille zwoelte komt uit de akkers stijgen,  
 Een koele stilte daalt op donzen veder, -  
 De zilvren nachtzon sprenkelt droomen neder,  
 En lacht van liefde in eeuwig-lachend zwijgen:

Behalve misschien die tweede regel, is dit zuivere plastiek in beeld en klank, schoon toch iets minder direct dan H el ene Swarth zulke natuurzienen pleegt op te roepen, daarentegen ook weer muzikaler zou ik zeggen.

In het tweede boek komen de sonnetten voor, die Perk onder den titel *Eene Helle- en Hemelvaart* eerst afzonderlijk publiceerde. Hier in de 'sonnettenkrans' moeten zij blijkbaar het aanvankelijk liefdelijden van den verlaten minnaar verzinnebeelden, met de zielsbevrijding aan het eind, die dan wel de verheffing in een hoogere sfeer zal beteekenen. Dat dit alles den indruk maakt, welken het vroegere geweldige opschrift scheen te verwachten, kan men niet zeggen. 't Heele geval lijkt wat erg Dante-achtig, en dat men voortdurend zich de tocht door de Grot van Han, als hier blijkbaar bedoeld, voor den geest haalt, is ook al niet bevordelijk voor de stemming. Doch het voornaamste bezwaar ligt in het plotseling, ongemoti-

veert hevige dezer reactie op het heengaan van Mathilde, juist na dat andere geciteerde sonnet, waarin zoo zuiver en zacht de weemoed trilt van het scheidingsuur:

....mijn droomend harte meent,  
Dat eenzaam dolen het gelukkig maakt.

Zoo was eerder Perks stemming, zou men zeggen, peinzend-melancholisch. Later echter, na dien veelbeteekenenden tocht door de grot, is het dan niet te ontkennen, dat zijn gevoel voor Mathilde lichtelijk verzinnelijkt. *De Waterval, Een Adder, Kupris in 't woud*, geven uiting aan gevoelens en visioenen, die ongetwijfeld iets met vleeschelijkheid te maken hebben en waarvan de jongeling dan ook danig verschrikt:

Wee mij! Ik zie Mathilde in Kupris' pracht!

Maar dan, in het derde boek, voelt de droeve minnaar van straks zich herboren tot een soort pantheïstischen levenslust. Leven, laten leven, leven geven.... is er eigenlijk meer noodig voor een mensch? En hij vindt het woord, dat aan Multatuli's 'geluk is deugd' herinnert:

En vrede heeft, wie vreugde vinden kan.

En verder: 'wie tevreden is, is goed', al gevoelt hij juist nu, in zijn vernieuwden lust aan het leven, sterk het hachelijke van 's menschen bestaan en het



beangstigend onbegrijpelijke van dat leven, dat zoo stellig schijnt en zoo ephemeer blijkt. Dood en Verleden, wat zijn zij? Hoe ijdel het duizendjarig standhouden van den *Eenzamen Eik*, en welk een stille maning in de *Burcht in puin*, in *De Bouwval*.... De beelden zijn romantisch, maar dit is eerder toevallig, want het gevoel is hier nergens overdreven opgezweept tot meer dan men ook bij dag zien kan of zelfs zonder eik en bouwval bepeinen.

En dan volgt in dat treffende beeld van het pijnbosch onder den stormwind deze onovertroffen karakteriseering, deze volmaakte formule in versvorm van wat het individualisme eigenlijk beteekent.

De duizend, die zich zelf nooit wezen konden,  
 Bezitten saam één waarheid, die hen bindt:  
 Hun is 't geloof, dat spreekt uit duizend monden;  
 Maar wie, wat menschlijk waar is, zelf ontgint,  
 Voelt zich aan zich door zich alleen verbonden,  
 En weet, dat hij voor zich slechts waarheid vindt.

Is het niet verwonderlijk, dat deze jongeman, die volgens Vosmaer, ter zelfder tijd zeker 'vrijzinnig protestantsch beginsel' beleed als 'beslist voorstander van de moderne richting', in zijn poësie zoo spontaan het onmogelijke van elke gemeenschappelijke waarheid vond voor een, die zich van eigen afzonderlijkheid bewust geworden was?

Het is twijfelachtig of zijn naaste familie en zijn leermeesters de draagwijdte dezer poëtische formulering van den individualistischen hoogmoed en beperkt-

heid tevens begrepen hebben. In verzen wordt zooveel gezegd, en het is ook niet zeker of de dichter zelf in het meer gewone leven bij zijn woord genomen wilde worden, het woord, dat hem van het grootste deel zijner omgeving toch voorgoed scheidde. Immers nu nog, maar toen zeer zeker, was het stellen eener bloot individueele waarheid, waar niemand anders iets aan heeft, wel de bitterste pil, die men zelfs aan de meest vrijzinnig, meest modern geloovigen kan te slikken geven, en zoo in de familie Perk daarna geen ‘paleisrevolutie’ volgde, kan dat enkel zijn, wijl de betrokkenen uitspraken in versvorm niet als ernstig opvatten. Tenzij dan Perks gezondheid toen al zoo slecht was, dat men hem op geen wijze meer wilde lastig vallen door hem ter verantwoording te roepen.

Dit laatste schijnt wel het meest aannemelijk, vooral als men bedenkt, dat het volgende sonnet wel degelijk zeker opzien heeft verwekt. Toch behooren zij bij elkaar als de twee zijden van het individualisme, het gedicht der verwijdering van de menschen en dat der vereeniging met God. Want zoo is de gedachte van het beroemde sonnet *Hemelvaart*. In de liefde had de jonge Perk de macht leeren kennen, die den geest van zijn universeele verwantschap bewust maakt, de al-bezieler, de be-lever en schepper van de eigen wereld: zijn eigen God, samenvatting van de duizenden verstrooide gedachten en gewaarwordingen uit het omringende, waardoor eerst begrip en persoonlijkheid tot stand komen. En zoo klonk tenslotte als einduitkomst niets natuurlijker dan dit gedicht:

De ronde ruimte blauwt in zonnegloed,  
 En wijkt ver in de verte en hoog naar boven, -  
 Mijn ziel wiekt als een leeuwrikslied naar boven,  
 Tot boven 't licht haar lichter licht gemoet:

Zij baadt zich in den lauwen aethervloed,  
 En hoort met hosiannaas 't leven loven, -  
 Het floers is weg van de eeuwigheid geschreven,  
 De Godheid troont.... diep in mijn trotsch gemoed;

De hemel is mijn hart, en met den voet  
 Druk ik loodzwaar den schemel mijner aard',  
 En, nederblikkend, is mijn glimlach zoet:

Ik zie daar onverstand en zielevoosheid....  
 Genoegen lacht.... ik lach.... en met een vaart  
 Stoot ik de wereld weg in de eindeloosheid.

In de eerste kwatrijnen de erkenning, dat de oneindigheid *buiten* eigenlijk de oneindigheid *binnen* ons is, de vervanging van schijn door wezen, terwijl de beide terzinen behelzen de trotsche fantaisie van den eenling, wien het behaagt een oogenblik met het voor hem opgegaan eenheidsbesef te spelen in klanken en beelden aan de stoffelijke en eindige wereld ontleend.

Verder dan dit gevoel kan, dunkt mij, geen mensch het brengen. In het laatste der vier boeken zijner sonnettenkrans is Perk dan ook weer een beetje gedaald tot de overigens classieke erkenning van de Vrouw, als het Schoonheidsideaal, kern van een soort

aesthetische levensbeschouwing en hem vanwege zijn geboorte en opleiding dierbaar. Doch deze vertroebeling zal zijn verdienste niet verminderen voor 't eerst en zoo volkomen helder den zin der verwarrend veelstroomige Tachtiger beweging reeds aan haar ingang onthuld te hebben. Geen der latere Tachtiger dichters heeft hem, meen ik, daarin overtroffen.

Van Jacques Perk overgaan naar Willem Kloos beteekent zoo iets als de zachte tonen van een fluit te verruilen voor het indrukwekkend zwaar geschal van een bazuin. Of met een ander beeld: de teere en onzekere schemering te verlaten voor den hellen en schellen namiddag.

Wist de Jacques Perk in 1879, '80 nog niet precies waar hij stond, de Kloos van 1886 wist het heel wel. Er was in die jaren blijkbaar vrijwat veranderd in de geesten of in den Geest. Men was tot erkenning gekomen van de eigen bijzondere waarde en plaats, en had geen reden daar verder doekjes om te winden, noch voor zichzelf noch voor anderen. Het terrein was verkend, de partijen gesteld en de strijd al jaren begonnen, toen Kloos in de Nieuwe Gids van 1886 zijn eerste sonnetten publiceerde: liefdeverzen, waarin hij de eigen verhouding tot wereld en menschen al volkomen klaar bleek te overzien; en men moet tot de *Rhodopis* terug gaan, het dramatisch fragment, dat in 1880 in het tijdschrift *Nederland* verscheen, om ook iets wezenlijks van Kloos' aanvangen te vernemen en te begrijpen.

*Rhodopis* blijkt dan te zijn een zeer schetsmatige

personificatie van diep romantisch passioneerle jeugdstemmingen: oververzadiging van zingenot, die smacht naar zuiverder sferen, maar intusschen een weë leegte van leven meebrengt, half berouw half walging, met het kwellend voorgevoelen, dat de begeerten des vleesches toch niet definitief overwonnen zullen blijken. Dat is dan Rhodopis, de Grieksche hetaere en de meer dagelijksche Vermoeide Zinnelust. Maar Mylitta beteekent een diepere stemming, die met de andere echter nauw verband houdt, in zoover zij elkaar wederkeerig tot oorzaak en gevolg kunnen hebben. Immers, de zinnezwijmel zal het kwellend en afmattend peinzen dooden, dat de groote levensvragen geen rust laten, gelijk het einde van den roes en de oververzadigde onlust weer dieper in melancholie doen verzinken. Zoo vult de eene stemming de andere aan en het is de vraag welke de primaire is en of er een primair is, dan wel zijde of keerzijde van de groeiende, maar nog onvolgroeide individualistische persoonlijkheid.

De *Reien* en het *Volk*, die achter die twee figuren zich vaag en zonder nader bepaald verband ophouden, zijn dan waarschijnlijk alleen ter kenschetsing der Wufte menigte, der redelooze massa, buiten de bewuste eenlingen, die, enkel sterk door getal, voor elken invloed vatbaar is en buigt voor elke macht.

Dit alles in verzen van zeer klare *zegging*, voor dien tijd zeker ongemeen persoonlijk van klank en rythme, en met koren, die, uiterst knap van maat en schikking, allicht tenminste naar hun classieke voorbeelden zweemen. De dramatische werking echter was op het tooneel niet groot, zijnde het geheel toch eigenlijk weinig meer

dan nauwelijks verhulde lyriek: de zieleworstelingen van Kloos' Sturm-und-Drangtijd. Uit deze periode of iets later kan men ook dat fragment *Sappho* meenen, dat in hetzelfde jaar 1893 in de Nieuwe Gids verscheen, want ook hier heerscht een dito stemming van sombertrotsche, wanhopig-cynische levensbeheersching, die zoo jong-romantisch aandoet en ongeveer culmineert in deze woorden door Sappho gesproken:

‘Daar logen alle liefde is in haar diepsten grond,  
En eenzaam ieder als zijn eigen god en graf,  
En dwaas wie de armen over d'eeuwgen afgrond strekt!’

Het is duidelijk dat Kloos in dien tijd nog geenszins in 't reine was met zijn eigen Ik. Doch eenige jaren later is dat anders.

In den Nieuwen Gids Jaargang van 1886, den eersten jaargang, verschijnen die nu al ganschelijk classiek geworden, verwonderlijk melodieuze verzen, als: ‘Ik denk altoos aan u, als aan die droomen...’ en ‘Zooals daarginds, aan stille blauwe lucht...’ en ‘Nauw zichtbaar wiegen op een lichten zucht...’ en ‘Ik lag en weende om droomen, die vervlogen.’

Daarnaast ook het beroemd en berucht geworden:

‘Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten....’

waaruit althans blijkt, hoe Kloos nu wel beseft wie hij is. Er is om dit sonnet heel veel te doen geweest, maar mij lijkt het eigenlijk minder belangrijk dan

Perks gelijksoortige belijdenis: ‘...de Godheid troont, diep in mijn trotsch gemoed’, dat de waarde van een plotselinge openbaring heeft (‘...het floers is weg van de eeuwigheid geschoven...’) en de verheven stemming één oogenblik in een grandiooze phantaisie tracht vast te houden.

Hier, bij Kloos echter, blijkt het allereerst om een *liefdesvers* te doen, waarvan het slot voor Kloos juist zeldzaam deemoedig klinkt. Op de bijna schreiende behoefte aan overgave en verlossing uit persoonlijke eenzaamheid ligt de nadruk, waar tegenover de aanvang dan eerder uit contrast geboren schijnt. Maar er is nog een ander verschil met het sonnet van Perk, een verschil dat door de tweeërlei formulering wel ongeveer wordt uitgedrukt. Of voelt men niet, dat het wat ander is, na tot zichzelf ingekeerd te zijn, te zeggen:

...de Godheid troont diep in mijn trotsch gemoed,

dan wel brutaal (of huiselijk) weg dadelijk maar met *Ik* te beginnen:

Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten?

De eerste gedachte schijnt dan de erkenning, hoe bij het indenken in die eindeloos diep en wijd uitvloeiende, geheimzinnige kolk van ons bewustzijn, een schemerig besef begint te dagen van alomvattende, van wereld-eenheid.... maar in sferen waar het Ik al lang dien naam verloor. Zoo lijkt het ons bij Perk:

een huiverende stameling van trots en eerbied tegelijk. En dit was in 1880. Doch in de volgende jaren heeft zich in de geesten velerlei gewijzigd en is men met de aanvankelijke verbijsterende aandoening van het individualistisch pantheïsme vrijwel vertrouwd geraakt, in die mate, dat Kloos, naar aanleiding van een liefdesgeval, dus haast incidenteel, het kon uitspreken: Ik ben een God.... in 't diepst van mijn gedachten wel, maar toch: *ik* ben een God .... zei hij. En dat berustte klaarlijk op een misverstand, want Ik is niet anders dan de titel van ons dagelijksch practisch bewustzijn, het gemakkelijk bruikbaar handvat, waarbij werkelijkheid en wij elkander aangrijpen. *Ik* is niet God en zeker niet 'een God', en God is nooit een Ik, al staan zij dan ook eeuwig in heimelijke verstandhouding. Wie echter meent, dat zijn gewone, zij 't dan ook *minnende*, Ik aanspraak heeft op den Gods-rang, die is al bezig den gevaarlijken weg der eenzelvigheid te begaan, dewelke zoowel van God als van de menschen afleidt.

En zoo deed Kloos, en al spoedig niet meer in hoogheid. Na 1880 volgen eenige jaren van stilzwijgen, tot in '89 zijn eerste groote reeks sonnetten en andere verzen verschijnen. Het zijn *Het Boek van Kind en God, Dood-gaan, Doodsliedjes, Pathologieën*, enz. alle de zeer bekende en hooggeschatte. Dat 'Passiespel van Kind en God' geeft al dadelijk een karakteristiek van den dichtergeest, zooals die nu volgroeid was. Het is niet zoozeer een klacht om versmade liefde, als wel een sombere overdenking daarvan, vol smarte-



lijke toegeeflijkheid en gelaten trots. Het wil, als de titel zegt, de verhouding teekenen van den God, die zich een oogenblik in liefdevolle zwakte, tot het wufte aardsche Kind heeft neergebogen, doch zich, in het machtig besef zijner hoogheid, schielijk hernam, toen datzelfde Kind die bewezen genade niet bleek te kunnen waardeeren. Dan keert zich de God van haar af, zonder wrok, doch met smartelijk mededoogen, wijl zij immers het hoogst geluk lichtzinnig van zich stiet:

Ik had zoo graag dit Boek in vreugd geschreven,  
Een Boek voor u, mijn Lief, die 't Lief niet zijt....  
't Met zoete woordjes tot een krans geweven,  
Een krans van licht, om Uw schoon hoofd geleid.

Het mocht niet zijn: dit Boek is Hooge Trots,  
Een Glorie om mijn eigen bleeke slapen,  
Nu weldra bukkend naar de donkere aard....

Zeldzaam vol en warm en zwaar van toon zijn deze verzen en.... zoo karakteristiek tevens. In de volgende *Doodgaan* en *Doodsliedjes* schijnt dan de dichter enkel stervensmoe. Berustend maar verachtend gaat zijn blik over wereld en leven. De menschen zijn nietig, het leven is een vreemde, onaantrekkelijke vertooning:

Wees hard, èn koud, èn vreemd, met iedereen  
En ween nooit mee, dat *gij* niet later weent,  
Rond uzelf krimpens, op den grond alleen....

In dit alles voelen wij zeer zeker het hoogheidsbesef en de vereenzaming, die het individualisme meebracht, doch beide hier zoo vermengd met zelfbehagen en zelfverteedering, dat wij terstond dat beeld bij uitnemendheid der Romantiek voor ons zien: het door God en de menschen *Verstooten Kind*, mokkend vol trots en klagelijk van zelfmeelij. Zoo doet zich hier Willem Kloos aan ons voor, en het is uiterst merkwaardig, hoe de romantische strooming, over Hélène Swarth, tot in het hart der nieuwe beweging zich voortzet, ten bewijze, dat het romantisme al een individualisme in aanleg is en geen geestelijke ommekeer zuiver en onvermengd verschijnt. Die romantische mensch, het 'Verstooten Kind', voelde zich al meer van de menschen vervreemd, doch daarom nog niet nader tot God. De ontvankelijkheid zijner zinnen was niet veel grooter dan die der andere menschen, en zoo kon hij de spraak der natuur niet verstaan, waar hij, in het donker besef, dat daar al zijn heil lag, zulk een vurig verlangen naar had. Telkens weer, als hij naderde, waar hij zich toch voelde geroepen, bleek het instrument zijner ziel niet aan te slaan en werd hij opzichzelven en zijn alleenigheid teruggewezen. Dat maakte hem trots en opstandig. Trots op zijn isolement, dat hij als een verheven staat boven zijn medemenschen gevoelde, opstandig tegen de godheid, die hem bleef weren uit haar schoot. En voor den deemoed - zalige overgave aan het al-machtige, in het besef hier thuis te zijn - was geen plaats; wèl voor de zelfverteedering, die het eigen wreede lot beklagde, morde tegen God en de menschen haatte

om hun onbegrip. Want zoo alleen, in zelfbeklag om geleden onrecht, kon de romantische mensch zijn eenzaamheid verdragen, met gewilde hooghartigheid, die nauw haar tranen weerhield.

Toen echter, in die tachtig jaren der eeuw, de ‘schellen van de oogen vielen’ en de zinnen hun langgesloten luiken weer openden, kon men meenen, dat deze romantische geestesstaat ten einde was. Want hier werd eindelijk die vurig begeerde vereeniging met de godheid bereikt in de werkelijkheid, die voor den mensch weer stem en ziel had gekregen.

En inderdaad: de groote prozaïsten, die wij gezien hebben, en Jacques Perk en Gorter, de dichters, zij geven telkens blijk van die zielsverrukking, hoogheid en nederigheid te zamen versmolten in één geluksgevoel van overgave en veiligheid. Maar dit zijn blijkbaar ongewone geestesstaten en zeldzame oogenblikken. Zoodra men uit die branding van hartstocht in de stillere wateren der bezinning komt, is 't ook gedaan met de geestvervoering, leven de lyrische dichters enkel bij liefdes- en eenzaamheidsklachten en de viering hunner hachelijke afzonderlijkheid, die op den duur tot waan en waan-zin voert.

Dien weg is Willem Kloos dan ook gegaan, sneller naarmate de nieuwe ontvankelijkheid zijner zinnen hem spoediger verliet. Ongetwijfeld is die nieuwe zin er bij hem geweest. Zulke verzen als ‘Nauw zichtbaar wiegen op een lichten zucht’ en ‘De boomen dorren in het laat seizoen’ - om van ‘Okeanos’ zelfs te zwijgen -, bewijzen het afdoende, doch bladerend in die latere series uit den jaargang 1893, vindt men

wel veel over de lente, de bloemen en den sterrennacht, maar het echte natuursentiment, zooals men het bij H el ne Swarth b.v. treft, is hier niet, en zelfs stuit men op verstandelijkheden, die onplezierig aan een ouder dichtergeslacht herinneren. Als in deze *Lente-droefenis*:

Zie, bij der voogden eersten zangen-schal  
Beweegt zich zacht de ontwakende natuur,  
*En ieder knopje roept het andre: o gluur!*  
*In stille hope dat het bloeien zal.*

Ik geloof niet, dat men deze (gecursiveerde) narigheden, die bovendien als poëtische noodhulpen aandoen, bij H el ne Swarth en Jacques Perk vinden zal.

Doch Kloos' 'geluid', zijn poëtisch muziekvermogen, blijkt in dien eersten tijd grooter dan dat dier anderen, zijn klank en zijn rythme zijn zwaarder, vaster, voller, al gevoelt men reeds in het *Passiespel*, dat de zielsbeweging, de 'inhoud' van het vers, niet overal even sterk is als zijn vorm. En toen nu de natuur hem toch eigenlijk geen inspiratie meer bleek te geven en hij ook innerlijk niets nieuws meer beleefde, dus noch 'van buiten', noch 'van binnen' toevoer ontving, bleek het dichterlijk leven hem alleen mogelijk door voortdurende sterker aangezette zelfexaltatie en dito minachting voor de menschen, de oude motieven, die al lang waren opgebruikt. Ik bedoel niet dat verzen als 'Ik ween om bloemen in den knop gebroken....' of 'Ik hield u dierder dan mij zelf....', met hun sterk romantisch weedom-sentiment, op zichzelf zoo-

veel minder zijn dan de vroegere van 1889, doch zij zeggen niets nieuws meer, en het oude: de zelfverhooging en de verguizing van anderen, mijns inziens, minder goed. En dan is het einde snel nabij. In 1894 is het reeds vrijwel alles tot karikatuur geworden van den vroegeren Kloos, naar vorm zoowel als naar inhoud.

Gelukkig is de dichter uit deze inzinking later weer opgekomen en heeft hij in nieuwe bundels nog menig treffend vers geschreven. De hoogten van vroeger bereikte hij echter nimmer meer en zijn kunstontwikkeling ligt blijkbaar binnen de jaren '80 en '94 besloten.

Van Albert Verwey kan men dit zeker niet beweren. Hij was bij de oprichting van den Nieuwen Gids nauwelijks eenentwintig jaar en begon pas dichtelijk te leven. Gelijk Kloos in zijn *Okeanos*, toonde echter ook Verwey, in zijn *Persephone* en *Demeter*, hoezeer hij aan het nieuwe leven der zinnen deel had, zij het dan niet zoo uitbundig als sommigen der prozaïsten. Zuivere vreugd der zinnen, anders zeggen deze episch bedoelde gedichten niet, het genot de aardsche vormen en kleuren te beelden in woorden, in klanken, in rythmen. En verder toont hij zich vrijwel onder den invloed van zijn ouderen vriend Willem Kloos. Er zijn tenminste in dien eersten N.G. jaargang eenige sonnetten, 'Engelenzang' en 'Christus aan het Kruis', die van een minder geïnspireerden Kloos konden zijn. Maar lang duurt deze bevangenheid in eens anders dichtergeluid niet. Verwey's eigen geluid klinkt door, en al

is 't aanmerkelijk minder geluidvol, veeleer hortend en droog, het is tenminste meer zijn eigen. In 't eind van het jaar '86 volgt dan het groote gedicht *Cor Cordium*, waar de jonge dichter, met stappen van vijfvoetige jamben, iets loopt te zoeken, dat hij niet zoo aanstonds vinden kan, niet zoozeer zijn Zelf, als wel *het Zelf*, dat alle zelven verbindt. Kloos zocht alleen zijn eigen zelf en meende dat zelfs gevonden te hebben, maar Verwey zoekt van aanbegin af naar een eenheid, die boven de eigen persoonlijkheid uit zou gaan.

In '87, '88 volgen dan enkele, niet zeer beteekenende sonnetten, die blijkbaar het afscheid van den jongeling aan het wereldsche leven tamelijk pretentius en niet zeer melodieus tot beeld verheffen, en men moet tot den jaargang 1890 wachten, eer Verwey zijn waarachtig dichtergelaat weer toont. Maar dan doet hij 't ook in dat beminlijk-jong vers 'Rouw om 't jaar', dat een zachte innigheid zoo frisch en frank verbeeldt, zonder pose van wat ook. Van eenzelfde leven-genietende, leven-vertrouwende jonkheid zijn ook 'Lachen en schreien', 'Buitenshuis', 'Uit mijn venster', 'Een Lied voor Hansje' en zelfs die 'Kinderversjes'. Hun inhoud is eenvoudig geloof in eigen jeugd en blijheid in 't leven, en dat zegt dan niet heel veel, maar is natuurlijk en van vreemde smetten vrij.

Uit het begin van het jaar 1889 is ook het grootere gedicht 'Bij den dood van J.A. Alberdingk Thijm'. Als vers zal 't nauwelijks meer indruk maken, want wie voelt nog iets, zoo men 't ooit deed, voor een stotterende versificatie, als bijvoorbeeld:

'k Zag hem op straat, de maagre schouders rond,  
 't Grauw-lokt hoofd neer, de oogen zwerfsch boven d'neus,  
 Groote', hoekgen Thijmsneus; - hield met d'rechterhand  
 D'jas toe omlaag: - zoetjes, fijn, ouderwetsch.

Doch ter kennis van Albert Verwey is het vers belangrijk genoeg. Naar aanleiding van Thijms dood, belijdt het zijn aanhankelijkheid aan sommige ouderen, zijn gevoel voor traditie, en zoekt, nu niet meer als in Cor Cordium, zoo dadelijk maar naar het wereldwezen, doch veel bescheidener naar een goede houding, rechte verhouding in en tot het leven, al maakt hij zich nog de illusie, dat er levenbeheerschende houdingen mogelijk zouden zijn.

Met dit gedicht is dan Verwey's N.G. loopbaan afgelopen. Zijn verdere ontwikkeling behoort tot het volgend tijdvak. Wij zouden er hier dus gepast van zwijgen kunnen, ware het niet verlokkelijk ten minste een kleine poging te wagen die ontwikkeling, zeer in 't algemeene, te begrijpen en af te teekenen.

In de hernieuwing van het leven der zinnen, die het begin, en misschien zelfs het wezen, der individualistische beweging uitmaakte, had Verwey zijn deel gehad, gelijk *Persephone* en *Demeter* bewijzen. Doch evenmin als bij Kloos, had bij hem de bekoring van dat nieuw ontdekte leven lang geduurd. Wat bleef, bij hem en bij de anderen, was het besef van de menschen verwijderd te zijn en een donkere drang naar

vereeniging, zelfoplossing in het al-leven. Kloos echter verhardde zich in het eigen Ik, wyl hij vooral die onvermijdelijke verwijdering van zijn medemenschen opmerkte en daar den weg tot eigen hoogheid zag. In trots, niet in deemoed zocht hij de vereeniging met God, en faalde. Verwey evenwel, na die eerste, maar nauwlijks ernstige poging om zijn harte-Hart te vinden, verlangde nuchterder naar het practisch geluk, dat wil zeggen: een behoorlijk evenwicht in 't leven, een 'rustigen vasten zit in 't zadel', gelijk hij 't verbeeldde. Zijn verlangen ging niet dieper of hooger dan 't een zestig, tachtig jaar niet te beroerd te hebben.

Dit is dan de Verwey, die later in 't huislijk leven, in 't eigen land, in 't eigen volk en ras een ietwat rustige-burger-achtig behagen schiep, die zich vaderlandslievend betoonde en bij gelegenheid zelfs Trompen-De-Ruyterde. Het is deze Verwey, die zoo uitgesproken van Potgieter en zijn tijdgenooten hield en in degelijke, breede burgerlijkheid op hen wenscht te gelijken. Het is de Verwey, die in de *Beweging* en op het Noordwijksch duin zetelde en daar zijn vele doordachte en doorwrochte artikelen schreef waarin hij o.a. van meening was, dat het *Dichterschap* in de samenleving een aanzienlijker plaats moest innemen en een belangrijker rol spelen. Ongetwijfeld is dit de Verwey van den 'rustigen vasten zit' op de niet al te onstuimige klepper zijns levens.

Doch men zou verkeerd doen hier den geheelen Verwey te willen zien, of, beter gezegd, te meenen, dat deze houding van Vaderlandslievend Staatsburger



bij hem geen diepere beteekenis had voor zijn verdere ontwikkeling.

Dit maatschappelijk dichterschap was voor hem slechts een aanloop, een niet te verwaarloozen kans om tot hooger leven-in-gemeenschap te raken. Tenminste zoo geloof ik het begrepen te hebben, want het is lang niet makkelijk uit die wolkige versgedaanten zijner opvolgende bundels wijs te worden, waar hij telkens opnieuw en intenser schijnt te zoeken naar een vereeniging en eenheid, die hij Vader, Meester, Stroom, Lichtbron, Geboorte, Aanschouwde Gedachte, Zelf, Ziel, of ook wel de Eene noemt, zonder dat dit alles nader omschreven wordt. Doch als men leest in een soort gebruiksaanwijzing bij een zijner laatste bundels, *Goden en Grenzen*, die wel van den dichter zelf zal stammen, dat hier:

‘de liefde wordt uitgebeeld als de macht, die menschen dwingt hun persoonlijkheid op te offeren, niet ter wille van elkander, maar ten behoeve van een werkelijkheid, die uit hun gemeenschap zal kunnen voortkomen,’

dan is het niet te gewaagd aan te nemen, dat de gerijpte dichter voorzag of zocht naar een hoogere gemeenschap van menschen, waar niet het altruïsme, de zelfopoffering-voor-den-naaste heerschen zou, die hij op den duur steriel achtte, doch een volledige overgave en opheffing der persoonlijkheid tot het wezenlijk-eene, dat ‘zich verwerkelijkt in hun schijn’, gelijk er staat te lezen in de afdeeling van dezen bundel, die *Epithalamium* heet.

De eerste twee kwatrijnen van dit gedicht luiden aldus:

Twee die elkaar omringen,  
Een jonge man, een jonge meid:  
'Elkander te doordringen  
Is zoetheid en onsterfelijkheid!'

Maar de andre niet noch de eene  
Kan de andre het gezochte zijn.  
Zij zoeken beiden Eene  
Die zich verwerkelijkt in hun schijn.

En het laatste kwatrijn zegt dan:

Zij die elkaar beminden,  
Een jonge man, een jonge meid,  
Voelden hun groei zich winden  
Rondom ùw kern: Onvindbaarheid.

Wie van erg goeden wille is, zal uit dit rare en zelfs ietwat indecente dichtgestamel toch wel begrijpen kunnen, dat de dichter gelooft aan een gemeenschap, buiten die des doods, waar men zijn werkelijken schijn of schijn-werkelijkheid af kan leggen en toch nog persoonlijk springlevend blijven. Een lieve gedachte, al is zij niet wijsgeerig, en laat zij zich blijkbaar maar heel moeilijk in dichtvorm kneden. En verder zal tegen die 'kern der Onvindbaarheid' wel menigeen bezwaar hebben, al bevroedt hij ook, dat hier in de verte de Hegelsche Idee gemeend kan zijn, die de dichter tel-

kens op andere wijze tracht te verzinlijken en te verwoorden. Een onderneming, die, uitteraard hachelijk, bij hem al heel weinig succes kan boeken. Want, nietwaar? hier bij den dichter diende men tenminste tot een begin van *beleving* te komen, als deze poëzie reden van bestaan zou hebben. Het *begrip* alleen heeft genoeg aan zijn woorden, die enkel teekens willen zijn, zonder de minste oogenblik-belevingskracht. Maar de poëzie moet het wonder bewerken, met de algemeenheden, die de woorden zijn, het bijzondere en ons persoonlijke: stemming en moment, in ons op te roepen, zóo dat wij 't innerlijk beleven.

En dit doet Verwey's poëzie mij nergens, zoover ik weet, gelijk toch Jacques Perk het bewerkte in het vroeger geciteerde sonnet, waar hem één heldere sekonde de waarheid daagt van zijn algemeene bijzonderheid.... al heeft Verwey dan anderszins ook wel lieve en melodieuze wijzen en vaak een treffend beeld. Vooral waar de dichter weer enkel op beschrijven uit is, als in die serie zeer kunstige sonnetten, die *Het Duinpad* heet en een soort kort-begrip van zijn uiterlijk en innerlijk leven schijnt te bevatten.

Indien men nu de lange reeks dezer gedichten in achtereenvolgende bundels overdenkt, meent men wel te begrijpen, wat Verwey, niet zoozeer bereikt, als wel gewenscht heeft. Een Dichter-Kunstenaar wilde hij zijn, in nauwe verbinding met het goddelijke, die, uit zijn hoogte klaar en meedoogend neerziende op het aardsch gewriemel, dit ophief in de schoonheid van zijn gedicht. Een al-begrijper en medevoeler ook met het geringste, zich zelf in deemoed gevende zelfs aan

den onaanzienlijksten aardschen arbeid, wijl hij zich niet minder aardling dan hemeling gevoelde. Vandaar dan ook zijn overtuiging, dat den Dichter, als middelaar tusschen 't menschelijke en 't goddelijke, eigenlijk een centrale positie toekomt in de maatschappij, wijl hij alleen de allesbegrijpende liefde bezit en hem de richting bekend is, waarheen het zich al bewegen moet.

Ongetwijfeld zijn dit schoone idealen en wie de kracht en den moed bezit ze te vormen, bewijst daardoor al, dat hij een bijzonder mensch is. Doch voor ons komt het er hier op aan, of Verwey deze idealen, of zelfs maar een enkele daarvan, ook *verwerklijkt* heeft, of hij het goddelijke voelbaar benaderde, of hij 't aardsch gebeuren 'adelde' in poëzie, of hij op superieure wijze de wereldsche problemen heeft opgelost. Bij dit laatste denkt men dan voornamelijk aan zijn vele tijdschriftartikelen, waarvan vele onmiskenbaar doel troffen door het hart der kwestie open te leggen, vele andere echter door hun wolkige, weinig klare taal den hybridischen indruk maken van verstand, dat eigenlijk gevoel wil zijn.

Ook aan den tweeden eisch, het wereldsche gebeuren in mooie verzen te 'vertolken', heeft Verwey nu en dan, maar te schaarsch - naar mijn gevoelen - voldaan. Ik vind, kort gezegd, zijn verzen meestal niet 'mooi' genoeg: gewrongen, droog van klank, te weinig levend van beeld, te duister voor den te weinig diepen zin. Dit is alles natuurlijk volstrekt persoonlijk en dan nog onvolledig gezegd, want er zijn er onder die zeer vele wel enkele, die mij naar klank en gevoel bij bleven.

Van de meeste echter moet ik, met verwijzing naar het bovengezegde, erkennen, dat zij, in hun voor mij machteloze mystische bedoeling, enkel vermoeiend en eentonig werken door hun eindeloos herhaalde poging het absolute te benaderen en het persoonlijke te doen vervloeien.

Aan dien eisch, die het Tachtiger Individualisme onmiskkenbaar meebracht, heeft ook Verwey niet voldaan. Hij heeft hem enkel begrepen en begeerd er aan te voldoen. Doch, gelijk Kloos' zelf-isolatie, bleek ook zijn meer cerebrale methode volstrekt ontoereikend, en ik geloof eigenlijk, dat hij nog minder dan de andere dichter in deze lijn bereikt heeft, in elk geval minder gave poëzie heeft voortgebracht.

Misschien dat een later geslacht anders over hem oordeelen zal. Voorloopig ziet het daar echter niet naar uit, meen ik.

Na Willem Kloos en Albert Verwey behoort Frederik van Eeden genoemd te worden in de rij der Tachtiger Dichters, ofschoon ook het grootste deel *zijner* ontwikkeling buiten het eigenlijk Nieuwe-Gidstijdvak ligt en zijne aanvangen zelfs in dit tijdvak tot een andere gevoelsfeer behoren, dan wij hier beschrijven. Maar over Van Eedens *verzen* thans enkele woorden.

Hij heeft er in de N.G. niet veel gepubliceerd: in den eersten jaargang een rijmloos vers in vijfvoetige jamben, in '87 en '89 de grootere gedichten *Finis* en *Voor de Liefste*, nog eens een sonnet en ten slotte in 1890 groote fragmenten uit *Ellen*. Het is niet veel,

maar 't heeft toch alles te zamen meer eigen geluid dan Verwey's poëzie in dit tijdvak en onderscheidt zich van Kloos door een zwakkeren, weekeren klank, door minder straffe gebondenheid, minder zelfgevoel en teerder zelfbeklag. Romantische verteederling om het eigen ik ligt er ongetwijfeld in die apotheose van eigen sterven, die *Finis* heet, maar de weidschheid van de verbeelding en de musicaliteit maken dit zelfbeklag niet hinderlijk, terwijl in het gedicht 'Aan de Liefste' dit melodieuze van maat en rijm nog is opgevoerd ter viering eener haast dwepende overgave aan de geliefde vrouw.

Die romantische versterving van weemoed in weeke rijm en klank, in zeer suggestieve, zeer zelfgevoelde beelden openbaart dan ook het groote gedicht 'Ellen', dat den opgang en den bloei der liefde, maar vooral het hopeloos verlangen der verloren liefde 'zingt'. Maar nergens, en dit is opmerkelijk, toont van Eeden, gelijk Hélène Swarth, Kloos en Verwey, die behoefte aan viering der nieuwe zinsontvankelijkheid, die toch grootendeels het wezen der Tachtiger beweging uitmaakte. Dat hij die ontvankelijkheid bezat, heeft hij later overvloedig bewezen, maar zijn eerste lyriek begeerde, noch bezat blijkbaar deze zinlijke levensvreugde, en men mag hieruit misschien besluiten, dat reeds van het eerste begin van Eeden met zijn strijdgenooten niet geheel samenging, al was hun ook het verschil van *zijn* allerminst geopenbaard. Gelijk het den anderen nimmer geheel duidelijk geworden is, wat er eigenlijk aan Frederik van Eeden anders was dan aan hen.

Na 1890 heeft van Eeden niet meer gepubliceerd in den N.G. Hij was een der eersten, zoo niet *de* eerste, die zich van Kloos en Verwey afscheidde. En indien men van hem enkel door deze verzen, niet ook door den gelijktijdigen ‘Kleinen Johannes’ wist, zou men hem voor een weeken, zachten romanticus gehouden hebben, veel minder hoogmoedig, maar even zelfverteederd als Kloos en Verwey, meer gelijk aan Hélène Swarth in haar liefdesverheerlijking en smartelijk liefdesverlangen, doch lang niet zoo sterk natuur-ontvankelijk als zij. Er is ook iets argeloos van geluid en zekere weke elegantie, die in zijn verzen bekoort en hem apart doet staan van de anderen, als een soort van onschuldig kind, dat de gansche wereld toelacht of zijn nood klaagt, omdat het zich daarmee nog één gevoelt. Eenigszins de ‘Kleine Johannes’ in zijn eerste stadium.

Die volgende stadia hooren dan hier niet meer thuis, en ook de eigenlijke ‘Kleine Johannes’ behoort niet hier, doch in een laatste studie, die de levensonlust en versombering der Tachtigers behandelen zal.

Hier rest nog alleen te spreken over een dichter, dien wij ook al vroeger ontmoetten, toen het ging over die dronkenheid der zinnen, die delireerde in beelden en klanken, haast door niemand anders dan den ‘bezetene’ zelf te verstaan. Onder Gorters *Verzen* bleken er vrij wat van dezen aard te zijn, waar zijn pantheïsme ons niet meer menschelijk begrijpelijk toeschijnt, naast vele andere, die door de ongewone directheid hunner reactie slechts verstaan kunnen

worden door wie in het vers niet eerst het algemeene van taalgebondenheid of gemeenverstaanbaren inhoud zoeken. Hetgeen zeggen wil, dat Gorters rythme en woordbetekenis zoo eenvoudig-rechtstreeksch zijn, dat velen dit kunnen navoelen, als zij er in slagen zouden alle conventie en verstandelijkheid een oogenblik te vergeten. Hij drukt n.l. het primitief menschelijke uit, dat wij letterlijk allen gemeen hebben, zoodra de aangenomen beschaving van ons afvalt en wij weer het heel jonge kind zijn, dat voor elken indruk van buiten, nog onbelemmerd door vóór-oordeelen openstaat.

Dit waren Gorters *Verzen*: de hoogste zinnelust afgewisseld door zuiver impulsieve en instinktieve schrik en wanhoop.

Nu echter moeten wij over de 'Mei' spreken, het gedicht, waarvan de eerste zang in den N.G. van 1889 verscheen, een betrekkelijk late, maar uiterst belangrijke verschijning, die met groote blijdschap en bewondering door den kleinen kring van ingewijden ontvangen werd. En daar was reden voor. Want hier bleek eigenlijk voor het eerst de volmaking van het individualistisch streven in de poëzie, zooals Van Looy die gaf in het proza. Zooals deze daar de gave, de maatvolle, inderdaad classieke Hollandsche uiting gaf, het hoogst bereikbare in Hollands eigen geest, zoo zongen in Gorters 'Mei' de Hollandsche natuur en het Hollandsche duinlandschap, als 't ware, *zichzelf* innig en volledig uit. Kloos en Verwey hadden hun natuurgevoel geuit in verzen, die toch altijd eenigszins op de Grieken of de Engelschen waren geïnspireerd.



Zij misten ietwat de spontaneïteit, terwijl van Eeden wel al te véél naar Keats omkeek, gelijk Verwey hem eens ongezouten heeft verweten. En naderhand hadden zoowel Kloos als Verwey de natuur-poëzie verlaten, het primitieve geluk der zinlijke wedergeboorte, om zich, als Kloos, steeds dieper, sterieler, somberder op het eigen Ik te bezinnen en daaraan onder te gaan, of, als Verwey, de verwijding te zoeken in het maatschappelijke en wijsgeerige, waar tenslotte zijn meeste poëzie droog liep. Geen had vermocht den nieuwen dierlijken levenslust op te voeren tot dien zuiveren, langaangehouden jubeltoon, die de eerste zang van 'Mei' is, en die telkens, ook in den tweeden en derden, trots allerlei versombering, weer opklinkt tot het einde toe. Wat in Kloos' eerste sonnetten verscheen en zich aankondigde als het bekoorlijke, doch fragmentarische vogelgefluit in de vroeg-lente, hier in de 'Mei' werd het rijkelijk vervuld; en zij hebben het allen waarschijnlijk als een geluk gevoeld, dat hun individualisme, hun zelfinkeer, spontaan en argeloos tot dit ruime en smettelooze van natuurverrukking stijgen kon; dat een mensch zóó één kon worden met de wereld en het nauwlijks zelf bemerken. Deze geluksvolle opzwaai, deze inspanninglooze, hoge vlucht naar de eenheid toe, hebben zij wel allen beseft als de schoonste bestemming van het individualisme, en zij hoopten gewis, dat Gorter - en met Gorter vele anderen - zoo zouden voortvaren in deze subliemeenvoudige uitdrukking van 's werelds stoffelijke schoonheid, gelijk wij die hier in Holland eigenlijk nog nooit hadden beleefd. En tegelijk was het zoo

in-Hollandsch, dat het onvertolkbaar en onvertaalbaar bleek, het exclusief Hollandsch-eigene, waarnaar men zal verwijzen, als iemand weten wil wat eigenlijk en wezenlijk Hollandsch is.

Maar een onverbroken geluk kent ook de ‘Mei’ niet. Ook dèze jubeltoon van levensblijheid verkeert alras tot de versombering, die allen Tachtigers op den duur eigen was, die waarschijnlijk behoort bij het Individualisme zelf, in zijn machtelozen drang naar durende eenheid.

Reeds in den eersten Zang, als de kleine ‘Mei’, verzadigd van bloemen en geuren en gezichten, naar dieperen geestelijken inhoud begint te verlangen, is het met haar onbevangen vrede en vreugde gedaan. Zij wordt hier beneden niet meer bevredigd door het leven en begint haar langen tocht om de liefde te vinden in een volkomenheid, waarvoor zij blijkbaar niet gemaakt is en die haar, aardekind, dan ook buitensluit. Dit is Balder, de blinde god, de zichzelf genoegzame, die niets meer van zich geven wil en ook niets aannemen. In zich besloten, zal hij zijn eigen wereld zijn, waarin voortaan niets meer binnentreedt, ook de lieflijke liefde van ‘Mei’ niet.... Die nu troosteloos terug naar de aarde zinkt, om er in haar liefde te verwelken.

Dit is het tragisch element in de ‘Mei’: de drang en het smachten van een menschenziel naar een liefdeseenheid, die te groot blijkt voor het aardsche, het idealistisch verlangen naar vergoddelijking, dat fataal op ontgoocheling en eenzaamheid uitloopt. Ten tweede

male wordt hier in de Tachtiger beweging het tragische benaderd in dat korte levensbeloop van 'Mei', dat tenslotte, in meerdere of mindere mate, de historie van elk vol-levend menschenkind is. Wat aanving als de argelooze blijheid en viering van het stoffelijke leven, eindigt zoo, in de ont-dekking van de wreede scheur, die altijd juist de bloeiendste menselijkheid doorwondt....

Hoeveel en wat voor den opbouw van zijn epos, Gorter aan Wordsworth en Shelley ontleende, doet hier minder ter zake.<sup>1</sup> Het is alles tenslotte toch wel zeer Gorters eigen geworden.

Maar waar ik nog op wijzen wil, dat is de Balderfiguur en wat deze voor Gorters eigen zielsstaat en zijn verder leven beteekent. Hij stelt, gelijk wij opmerkten, den blindgeworden Balder, als het in zich beslotene, zich zelf verwerkeliijkende tegenover de buiten zich scheppende goden, die door hun schepping zelven verarmd werden. Daar heet thans een gansche wereld naar Wodan, zegt Balder, maar Wodan zelf bleef achter, leeg en overbodig. Aldus heeft Balder een afkeer van het scheppen, de buiten zich verwerkeliijkning zijner droomen, die zijn als kinderen, wier leven gaat ten koste hunner ouders, die op den duur in de werkelijkheid nauwlijks meer meedoen.

Mij dunkt, hier spreekt Gorter zelf, die ook allengs

1 Wie dit interesseert kan het boekje raadplegen, dat de vroeg gestorven R.A. Hugenholtz in 1904 bij Versluys deed verschijnen. Het heet 'Gorters Mei', en bevat een heel goed inlichtende studie over de 'Mei' in verband met Wordsworth's 'Castle of Indolence'.

uit de sfeer zijner dromen uittrad, om in te gaan tot de werkelijkheid en te komen tot de daad. Gelijk Balder, heeft ook Gorter zijn actie binnen den eigen kring der persoonlijkheid willen houden, sedert hij het dichten was gaan zien als een gevaarlijke splitsing dier persoonlijkheid, een afscheiden van de meest vitale elementen, die de bloedwarme energie allengs uitputten en alle daadwerkelijkheid eindelijk verlamden. En zijn scheppingsdrang, zijn kostbare dichterlijkheid, zijn 'Mei', heeft hij willens verworpen, hoe smartelijk het hem geweest moet zijn, omdat hij toch allereerst een mensch van de daad en niet een dromer wilde zijn.

Dat zie ik als het persoonlijk element in deze symboliek: de schaduw van hetgeen komen ging in het leven van den dichter zelve. Hij heeft de tegenstrijdigheid van kunst en leven, droom en werkelijkheid gevoeld en hier aan de verzoening gewanhoopt. Gelijk Ibsen in *Bouwmeester Solness* en zijn laatste drama's, diep ontmoedigd, die tegenstrijdigheid heeft gesteld en onoplosbaar bevonden.

De droom of het daadwerkelijke leven. Wie in het laatste het ijverigst meedoen, plegen dikwijls vurig het andere te begeeren, en daarom is het leerzaam voor ons, gewone stervelingen, te erkennen, hoe de goddelijkste dromers het eenvoudig leven van de praktische daad soms zoo bitter hebben benijd, dat zij hun gansche wonderwereld hadden willen geven voor het minst onderscheiden, het onaanzienlijkst menschenlot.

Gorter heeft al vroeg tot hen behoord, die de gods-

gave minachtten, omdat zij hem verwijderde van de menschheid en haar lijden. Zijn liefde voor het recht en de menschen kwam in strijd met zijn kunstenaarschap en hij heeft, anders dan Verwey, de eerste verkozen boven het laatste, omdat hij de illusie niet bewaren kon, dat zij te vereenigen zouden zijn.

Veel later heeft hij toch gepoogd dit te doen, in den waan, dat zijn voorstelling, zijn *practische* droom van een verbeterde samenleving, eigenlijk van zelf een kunst-droom vormde en zulk een theoretisch zwaar gevoed visioen een geheel nieuw soort gedicht zou opleveren. In *Pan* heeft hij zijn, per slot toch meer verstandelijke, verrukkingen over een nieuw aardeleven vorm trachten te geven, met het gevolg, dat er een zonderling hybridische, tweede 'Mei' ontstond, wier schoonheden aan de eerste deden denken, maar wier talrijke gerekte en gewrongen leelijkheden en geforceerde vreugden er aan herinnerden, dat ook de dierbaarste theorie geen spontane verbeelding kan vervangen en de goden zich wreken op wie hen voor de wereld verlaten.

Zijn leven lang, meen ik, is Gorter aldus een zoekende ziel geweest tusschen daad en droom, en het zou niet te verwonderen zijn, als hij ten slotte erkennen moest, dat de 'Mei' zijn zuiverste en gaafste werk is gebleven.

Nu wij deze lyrische Tachtiger dichters - lyrisch, trots hun wellicht epische bedoelingen - aan het werk gezien hebben, doet zich de vraag op: wat is hun aller gemeenschappelijk kenteeken? Zij behooren,

zeiden wij, tot die middengroep der Tachtigers, die zich bezonnen op hun eigen verhouding tot de omwereld. Zij ondergingen niet enkel het leven, zij gaven zich ook kritisch rekenschap er van, en zoo werd hun overgave niet algeheel, doch meer een evenwicht van zinlijke impressie en geestelijke reactie, die zij tendeele neerlegden in hun gedichten. En die gedichten zeggen dan -, behalve wat wij al wisten: de kortstondige ontwikkeling en vluchtigen bloei - eigenlijk zonder uitzondering de zwaarmoedigheid en het ongestild verlangen hunner makers. Want niet als bij de prozaïsten, was het leven zoo luid en sterk in hen, dat zij enkel zijn herauten, zijn klaroenen konden zijn, zonder den tijd of de behoefte zich op zichzelf te bezinnen. Hier, waar de stroom der zinlijke gewaarwording al stiller ging en de gevoelsreacties opkwamen, kon het leven niet meer die haast dierlijke bevrediging zijn, die de anderen genoten. Gevoel en verstand ondervonden al spoedig dien niet te stillen stroom van uiterlijkheden als vermoeiend doel- en wezenloos, temeer nu zij beseften dat zij *alleen* hem zoo duidelijk opmerkten. En op den duur werd hun verhoogde levensontvankelijkheid als een teere plek aan de huid, die zij telkens schaafden. Zij gingen lijden aan het leven, dat hen woog of dat hen kwetste in de liefde, of ook maar enkel omdat zij bestonden, en zoo geven hun verzen maar zelden een helderen blijden toon, ligt er daartegen een geheel gamma van smartelijkheden in uitgedrukt, om vereenzaming, om ontgoocheling, om de vreemde benauwing van het eigen ik. Dit alles is wel zeer in tegenstelling van

hetgeen een voorgaand geslacht, dat van de vele dichtende domines, had opgeleverd. Zoo die treurden, was dat altijd om iets concreets: den dood eener geliefde gade of van een kind, of om een min of meer nationalen ramp, en dan was hun droefheid ook echt. Kwam het zoo eens in hen op treurig te zijn *quand même*, wijl zij zich bewust waren van zekere traditie, die wil, dat een 'Dichter' intermitterend rampzalig is, dan werd het pose of sentimentaliteit, zooals in dat versje aan het slapende kind van Beets. Dan dienden, tot wekking van de vereischte stemming, zulke banaliteiten als de tegenstelling tusschen jeugd en ouderdom, rijke en arme, werkelijkheid en ideaal, waarvoor ieder dan wel zoo'n beetje meevoelen kon. Maar overigens, als zij niet zoo poseerden en er ook geen bijzondere reden bestond, bleken die dichters tusschen '60 en '80 gezond en vergenoegd, gemoedelijk en tevreê in het burgerlijk bestaan en hun bloeiend gezin.

Het geslacht daarvóór, ik bedoel de echte romantici van de eerste helft der eeuw, waren weer heel anders geweest. Die waren doorlopend treurig, maar 'wisten zelf niet waarom', en werkten die treurigheid zelf een beetje bij, als zij naliet, omdat zij er zoo aangewend waren en het hun zoo goed stond. Byron, Musset, Heine - in Holland was toen nog geen romantiek - hebben geleden aan een zwaarmoedigheid, die er niet minder erg om was, dat zij zoo vaag scheen en zich nauwelijks in woorden liet uitdrukken. De romantici waren als Pierrots, die naïevelijk in een wereld van goedheid en recht gelooven en bovendien

meenen, dat zij op die wereld recht hebben. Als zij dan bedrogen uitkwamen, mokten, treurden, vloekten zij, en klaagden den Hemelschen Vader aan en beklaagden bitterlijk zich zelve om hun harde lot. Maar hoe het alles zoo rampzalig kwam, dat begrepen zij toch eigenlijk niet....

Het dichtergeslacht van '80 begreep het beter. Zij kweekten en koesterden hun leed en onrust misschien niet minder, maar zij wisten tenminste waar die vandaan kwamen en zij trachtten oprecht te zijn door het liefst niet erger te maken, dan zij met hun gevoel verantwoord konden.

Zoo werd hun poëtische droefgeestigheid inderdaad hun innigst leven zelf.

Wij verwonderen er ons ook niet over, wij, die, als 't ware, *theoretisch* hebben erkend, dat het individualisme, behalve den levenslust, ook den levensonlust in zijn gevolg meebrengt. Het is waar, dat men, die Tachtigers aan 't werk ziende, allereerst en meest getroffen wordt door het schaterend en klaterend levenslustige, de onstuimige levensbevestiging en levensverheerlijking, die de besten te aanschouwen geven. Eerst langzamerhand, als het oog zich gewend heeft aan dat schelle licht, beginnen wij ook nuancen te zien, en eindelijk ontwaren wij zelfs de zwarte diepten, niet van het dichterlijk pessimisme - dat zijn altijd nog maar *blauwe* diepten - maar de *zwarte* diepten van den levensonlust in zijn sterkste vormen: levensafkeer, levenswalging, levenshaat. Dan zijn wij bij de andere pool van de beweging aangeland, waar niets meer schijnt te zijn dan smartelijke bezinning



op 's levens raadselachtige wezenloosheid. Waar het leven elken dag gedrukt en hopeloos ondergaan wordt, omdat tegen dat overstelpend en verwarrend oudnieuwe van al die verschijningen de geest geen bevredigende, omvattende synthese te stellen weet. En dan het leven ziet voorbijgaan, ten doode vermoeiend en smartelijk onbegrepen.

## VI. Levensonlust en Zedelijke Ontevredenheid.

Ons nog eens herinnerend wat wij onderscheidden in de Tachtiger Beweging, zien wij allereerst de *Levenslustigen* in zeer onderscheidene graden. Er zijn de levensdronkenen, de zoo sterk op hun gewaarwordingen levenden, dat hun, als 't ware, de tijd ontbreekt voor eenige reflexie. Daarnaast de meer bezadigden, bij wie zich de indrukken meer durend en volledig tot phantaisiebeelden omzetten. Bij deze allen echter werkt de individualistische geest levensverhoogend en verwijdend, en zij gevoelen zich opgaande in de omwereld, waarvan zij schier ongescheiden zijn. Men kan van hen zeggen, dat zij geheel en al *buitenwereld* zijn.

Dan volgt de middengroep der Bezidders, wier groote voorman Kloos is geweest. Bij hen domineerden reeds niet meer de zinsgewaarwordingen en was het accent huns levens van 'buiten' naar 'binnen' verlegd, naar hun verbeeldings- en gevoelsreacties op die gewaarwordingen van buiten af. Zij brengen het niet meer tot levensdronkenheid en nauwlijks en maar bij vlagen tot een gematigd zinlijk levensgenieten. Droefgeestigheid is de overheerschende stemming hier, die soms verdiept tot somberheid, echter meer als stem-

ming dan als principieele levensontkenning, gelijk bij de eigenlijke pessimisten, van wie wij thans te spreken komen. De wanhoop der dichters, zeiden wij al, is toch altijd nog een *poëtische* wanhoop, die zich vermeidt in de eigen zielsuiting, waaraan zij heel wat aandacht en moeite geeft en geven kan, ten bewijze hoe de dichter van zijn gevoel tamelijk wel loskomt. Zij lijdten, die dichters, maar bij poozen aan het leven en zijn aldus in een soort van vagevuur, waar de zaligheid niet voor goed is buitengesloten.

Maar thans naderen wij rechtstreeks den ingang der Hel, der durende vreugdeloosheid, der levensontkenning zonder meer; waar zij wonen, bij wie het ‘binnen’ domineert, de eigen reactie der gedachte op de zinsindrukken van de buitenwereld ontvangen. Ook bij hen bewerkte het Individualisme dieper bewustwording en fijner onderscheiding, aldus een verhoogd leven-van-zinnen. Maar, juist andersom als bij de voornamelijk zinlijk aangelegden, voelden zij dat opdringen der dingen eerder benauwend, want leeg en zinloos, en inplaats van er gelukzalig in op te gaan, scheidde deze stroom van enkelheden hen af, drong hen op zichzelf terug, waar zij geen enkelen steun vonden. Dat gaf dan een onlust, die of enkel bij neerslachting bleef, of doorwerkte tot bespiegeling, tot wijsgeerige en ethische overweging, dus als enkel *levensonlust* of als *zedelijke ontevredenheid*.

Al dadelijk in den eersten jaargang van de Nieuwe Gids doen die beide schakeeringen van pessimisme zich helder voor in Aletrino en Frederik van Eeden. Doch eerst dienen wij enkele voorafgaande of gelijk-

tijdige openbaringen van het pessimisme in de nieuwe Hollandsche letteren te bespreken, nl. Emants en Couperus.

Marcellus Emants vormt den zeer duidelijken overgang van het zwak en ethisch romantisme, dat hier in de jaren '60 tot 80 - men kan nauwelijks zeggen - heerschend was, tot het a-moreele realisme van het Tachtiger tijdperk. Zijn eerste boeken - met name *Jong Holland* - hielden zich nog bezig met de maatschappelijk moreele onderscheidingen van brave en slechte menschen en toonden den als tragisch bedoelden ondergang der laatsten, juist gelijk toen de algemeene toon der litteratuur was. De moraal stond wel niet meer zoo vanzelfsprekend op de eerste plaats als in Potgieters tijd, er was meer zedenschildering en trachten naar onbevooroordeelde ziening van ethische verschijnselen, doch nog altijd bestonden er normen, waarboven het verhaal en waarboven de schrijver niet uitgingen.

Daarmee heeft Emants toen gebroken. In zijn later werk, meer bijzonder zijn romans en novellen, is de samenleving der menschen hem eenvoudig als een object van studie. Hij durft ook het meest verwordene aan en verbeeldt zich geen oogenblik, dat hij moraal moet preeken. Hierdoor juist echter komt de diepere ondergrond van zijn levensen wereldbeschouwing nu bloot te liggen, die dan zuiver d.w.z. theoretisch en practisch *pessimistisch* blijkt. Misschien niet dadelijk in zijn jeugd, maar zeker later in zijn verschillende verhoudingen

tot de menschen, heeft Emants het leven ongenoegzaam bevonden. Zijn melancholie schijnt niet, zooals bij de eigenlijke Tachtigers, terstond met hem geboren en uit het naakte leven zelf gegroeid te zijn. Veeleer is het, of eerst later, op de wijze der romantieken, door groote teleurstellingen geschokt, hem zijn vertrouwen op het leven begaf en hij toen, bij scherper toezien, het ontoereikende, doellooze, zinlooze van het menschenbewegen leerde verstaan. Maar toen vestigde zich de melancholie ook voorgoed en maakte zich onaantastbaar door een theoretische scholing, waaraan Schopenhauer allicht in zekere mate deel had. Intusschen blijkt hieruit, hoe Emants reeds tot de Tachtiger, individualistische, strooming behoorde, want zijn eigen tijd - en nog meer dien zijner voorgangers - was deze openlijk beleden zwaarmoedigheid vreemd geweest, onbegrijpelijk, zoo niet onzedelijk. Eerst toen het individu zich vrij genoeg bevond om zich zelf te kunnen zijn, erkende het zijn staat in het leven en klaagde of juichte, al naarmate dat leven hem drukte of ophief. Emants heeft het verder bestendig blijven benauwen door isolement en door wat hij miskennis achtte. En in zijn verbittering en wrok is hij tot de wrangste levensuitingen gegaan, als waardige objecten om het hatelijk leven aan te demonstreeren. Zijn grauwe, zware, als compacte levensonlust maakt gewis hier en daar te zeer den indruk van een parti-pris, doch boeken als *Een nagelaten Bekentenis* en *Inwijding* zullen in onze litteratuurhistorie leven als de eerste krachtige teekenen van den ommekeer, die zich in de geesten voltrok en - al klinkt dit in verband

met Emants wat paradoxaal - van een nieuw verhoogd en verdiept leven.

Was Marcellus Emants de ‘voorlooper’ der Tachtiger Beweging, in dien zin, dat zijn pessimisme nog meer ethisch en zelfs verstandelijk gekleurd scheen, met Louis Couperus is men wel onmiskenbaar op Tachtiger bodem. Nog niet zoozeer in de verzenbundels, waarmee hij debuteerde. Daar vindt men veel gekunstelde fraaiigheid van woord en rijm, en maar zelden het nieuwe, frissche natuursentiment of de gave plastiek den Tachtigers eigen. Doch toen Couperus de poëzie voor het proza verliet in zijn ‘Haagschen roman’ *Eline Vere*, bleek hij ineens en glorieus van de ‘familie’. Want hier, in dit verhaal, werden menschen en samenleving om hun zelfswil beschreven, zonder eenige ethische vooronderstelling of strekking. Het was het Fransche naturalisme, Hollandsch gematigd en tegelijk luchtig ondogmatisch, of anders gezegd: menschelijker en amusanter geworden. En de Eline-figuur, die het verhaal beheerscht, was zoowel zuiver plastisch, een aannemelijke werkelijkheid, als de uiting van des schrijvers innigste geaardheid en zijn pessimisme. Gelijk bleek, toen hij het Eline-thema in al die opvolgende novellen, *Noodlot*, *Illusie*, *Extase*, uitwerkte en daarmee toonde, hoezeer hem die noodlotsgedachte bezig hield en benauwde. En ook dit fatalisme, dat de ethische wereld tenslotte als een faillieten boedel aanzag, was van individualistischen huize, kan men gerust zeggen. Want het individualisme begint, tenminste in zijn fijnere onderscheiding, de wereld als een verza-

meling verbandlooze enkelheden te beschouwen, daarin gesteund èn door zijn wetenschap èn door het verlies van zijn vertrouwen in alle saambindende religie. Het blinde toeval schijnt te heerschen temidden eener doel- en zinlooze opvolging van eindigheden, waartoe ook de menschen behooren, wier levens onweerstaanbaar te pletter loopen, als zij maar even boven de laagste ordinairheid uitgaan.

Zoo denkt de nieuwe mensch, die zich de scheiding en eenzaamheid van alle individuen bewust werd, en vooral zichzelf alleen en zonder vasten steun gevoelt. Of hij dan, als Emants, besluit tot de rampzalige neiging en aard van alle leven, of tot derzelve chaotische zinloosheid, met sommige onberekenbare machten, als boemannen, achter de deur, maakt eigenlijk geen verschil. Het essentiele is, dat in zijn nieuwe bewustheid van alleen te staan en geen vastheden meer te onderkennen, hij nu ook alle vertrouwen verloren heeft en zich lijdelijk aan zijn wanhoop overgeeft tegenover een mensdom, waar hij nauwelijks eenig verband meer mee houdt.

Dat beteekent, dunkt mij, Eline Vere in haar wezenlijkheid: de aanvankelijke, mateloze 'wereldsmart', de onrust, het ongeduur, de wanhoop der nieuwgeboren ziel, die nergens meer in de oude verhoudingen past en niet weet wat zij aan zichzelf, noch wat zij aan de wereld heeft. Dat hier wel degelijk iets van het nieuwe leven begon, bewees de bijval, die het boek vond bij alle leidende N.G. mannen. Zoowel de a-moreele werkelijkheidsbeschrijving, als de smartelijke toon van levensleed, die er in doorklonk, hebben

zij als elementen van den eigen geest erkend en genoten, terwijl zij den dichter zelven als een der hunnen huldigden. En in verloop van tijd heeft Couperus getoond vrijwel *alle* eigenschappen van de Tachtiger psyche te bezitten en aldus bijzonder ‘Tachtigsch’ te zijn, al was hij 't dan ook meer in de breedte dan in de diepte. Naast zijn levenssomerheid staat later zijn dito levensvreugde, en bij een voortdurende neiging tot zich bezinnen op 't wezen des levens, toont hij ook, en niet minder, een behoefte aan zinlijk genieten en zinlijke schoonheid, zoo heftig, dat deze in het alledaagsch werkelijke haar bevrediging niet vindt en wegvlucht in den droom. Tot het moment komt, dat de aanvoeling der realiteit haar weer neerslaat en den geest dwingt opnieuw de raadselvolle veelheid van leven en wereld te bepeinzen.

Op de serie romans, die met Eline Vere die eene gedachte - de antiek-pessimistische noodlotsgedachte - gemeen hadden, volgden *Majesteit* en de andere vorstenromans. Een duidelijke behoefte zich in te leven in weidscher, weelderiger kring, ten slotte een *levensblijheid*, bracht Couperus tot het schrijven dezer boeken, in verband met zekere sociale inzichten en idealen van volksgeluk en vorstenregeringswijsheid; waarbij intusschen de noodlotsgedachte nog geenszins overwonnen blijkt.

Komt hij dan later weer tot de realiteit van het gewone burgerlijk leven terug, zoo lijkt het enkel om zijn pessimisme uit te vieren, nu niet meer in en als een enkele figuur, doch collectief, in die vele grijze uitkomst- en wezenlooze bestaantjes van zijn Haag-



schen kring, waar het leven eentonig opgaat in zinloze futiliteiten. Maar zijn levensvreugde uit hij in de wijder en vager sfeer van het historisch of mythologisch verhaal, waar zij, vooral in de vroegere bundels, er niet altijd even frisch en fleurig, eerder wat coquet en opgemaakt uitziet. Maar later, in zijn renaissancistische en antieke tatreelen, wordt onder zijn handen het leven toch wel kleurig en sterk dramatisch, tot, in de korte persoonlijke schetsen der latere jaren, inderdaad zich hier en daar iets van synthese schijnt aan te kondigen, een zekere weemoedsvolle gelatenheid, die om zijn schoone verscheidenheid ook de verbijsterende, doellooze veelheid des levens aanvaardt.

Maar, al met al, is dit toch nog te zeer in het vage en met allerlei grillig persoonlijke elementen vermengd, dan dat men Couperus als den typischen vertegenwoordiger van het Tachtiger pessimisme zou kunnen beschouwen.

Daartoe moet men zich tot den Nieuwe Gids zelf wenden, waar, als gezegd, terstond in den eersten jaargang al zich de beide openbaringswijzen van dat pessimisme voordoen in Aletrino en van Eeden. De eerste aflevering opent zelfs met van Eedens beroemde sprook van den Kleinen Johannes en eenige nummers later vindt men dan die zeer kenmerkende levensgrauwe vertelling van Aletrino: *In het Donker*.

Laat ons eerst trachten Aletrino's wezen te benaderen. Hij is de meest eenvoudige, al stuit de oppervlakkige beschouwing van zijn werken

aanvankelijk op deze zonderlinge tegenstrijdigheid, dat de man, die het leven zoo fel blijkt te haten, dat hij er nooit dan met bitterheid en klacht over spreken kan, toch datzelfde leven zoo uiterst nauwkeurig bestudeert en weergeeft, als men zeggen zou, dat enkel een levensverliefde doen kan. Wat beteekent dan, vraagt men zich af, dit voortdurend en intens bezig zijn met iets, dat men zoo verwerpt en verafschuwt? En waar is het in deze schriften eigenlijk om te doen: om de zorgvuldige weergeving of om den afkeer van de dingen?

Het is niet moeilijk deze schijnbare tegenstrijdigheid te doorzien, als men zich herinnert, hoe het wezen der Beweging bleek een scherper onderscheiden der persoonlijkheid van de haar omgevende wereld. En dit onderscheiden, in den zin van gewaarworden, was een *moeten*, niet enkel een *kunnen*. Die omgevende wereld drong zich aan den mensch op, tot zijn bewondering en vreugde, of tot zijn verbijstering en benauwenis. In beide gevallen echter liet de wereld hem niet los, maar stond in zijn bewustzijn, elk uur zijns levens, of hij dat plezierig vond of niet. En de kunstenaar in den nieuwen mensch trachtte zich van die overweldigende indrukken te ontlasten door hen buiten zich te stellen hoe dan ook: in schier onzegbare verrukking, in stille, verzadigde contemplatie of in wrok en hoon.

De kunstenaar is de mensch, die gedrongen wordt tot beelding van zijn leven; zijn ontwikkeling komt in objectieve gestalten tegenover hem te staan. Of men kan ook zeggen, dat hetgeen 't leven in hem

werkt van vreugd of leed, zorg of verlangen, hij van zich af en buiten zich stelt in verbeeldingen, die meer of min direct verband houden met hun oorsprongen van gedachte en gevoel.

Zoo schreef Aletrino de benauwenissen uit zich weg, die het dagelijksch bestaan zijn gevoelige ziel aandeed; het was hem zuiver een verlichting en verluchting deze pijn uit te zeggen en met nauwkeurige verwoording het geledene precies na te gaan, als een soort wraakneming op het leven, Waarbij men wel moet begrijpen, dat hij in hooge mate energiek en levenskrachtig was. Juist die vitaliteit was de oorsprong van het scherpe en durende leed, dat de omwereld hem aandeed, want zij beteekende fijnere en diepere vatbaarheid voor inwerking. Waar tegenover dan waarschijnlijk een tekort aan actie stond. Dit gebrek aan evenwicht is het eigenlijk, waarvan hij voortdurend gewaagt, als hij over zijn vermoeidheid en afmatting spreekt, en over de schurende verveling, waarmee het leven hem aandoet. Maar met fysieke of zelfs enkel geestelijke afmatting heeft dit niets van doen, en zoo geeft zijn proza één sterk hartstochtelijk protest, één heftige klacht te hooren tegen het leven, dat leven, dat duldeloos eentonig voorbijgaat, met brutale vernietiging als het zekere einde. Waarom precies bij de eenen die sterker zinsontvankelijkheid het geheele wezen meesleept en verheft, terwijl zij bij andere individuen een scheiding maakt en het zelfbesef neerdrukt, valt niet te zeggen. Dat zal wel tot den eigen aard van elke persoonlijkheid behooren, dien men niet verder

benaderen kan. Doch wèl is het begrijpelijk, dat het een of ander, de zaligheid of de rampzaligheid, er zijn moet, wijl het midden, het maatschappelijke, is uitgeschakeld. Dit is zóó bedoeld.

De individualistische tendenz, de afscheidende of kristalliseerende geesteswerking maakt in elk geval de persoonlijkheid los uit het maatschappelijk verband, uit het ongeveer-samenvoelen, waarin veel minder golving, waarin veeleer gelijkmatigheid is. Wordt nu die uit het collectieve gevoelsleven losgemaakte persoonlijkheid niet weer opgenomen in een ander verband, in een zins- of in een zielseenheid met de stoffelijke en geestelijke wereld, dan blijft zij ganschelijk zonder verband in de samenleving, waar zij voortaan van vervreemd is, in het cosmische leven, waaraan zij voelt geen deel te hebben. En dit leidt tot eenzaamheidsgevoel, neerslachtigheid, zwaarmoedigheid: geen deel aan het gewone doen der gewone mensen, maar ook geen betrekking tot iets hoogers. Wat blijft er dan over? De dag wordt grauw, de nacht een barre wanhoop, want nergens erkent men zin of doel in die vermoeiende opvolging van licht en duister, in dat verbijsterend gedruisch der menigte, waarin men geen deel neemt en geen zin bespeurt.

Van Eeden, in *Johannes Viator*, geeft heel duidelijk die sensatie, in verschillende korte verschijningen, van uiterst isolement. Aldus: 'Mijn kamer is maar saai, en dit een mal vertoonen, alleen. Dan nu de regennacht, en de immense melancholie der glimmend-natte, zoel-winderige straten. Als ik nu zoo ga, en ik zie de ramen

licht en donker, en de meisjes gaan, bedrijvig, de huizen in, de huizen uit, - de winkeldeuren open - en ik zie dit kleine, natte, jammerlijke leven - en ik weet daarachter die schrikkelijke massa van klein laf, groezelig en versleten leven - o het dompige voortslepen van een vervuild bestaan - o het drenzige, nietige gezoek naar wat eten - o de benauwde stanken, en het gedrukte leven daarbinnen -....'

En: 'Laag hing de grauwe wolkenlucht over 't lage land - de dreinerige regen zeeg door den rossigen November-nevel, - even lachte maar het kleine mooi der roode takken, in het mist-voilet, bij den avondschijs. En dan was de avond weer stil en grauw als een benauwd sterven. Het nat alom, het grauw alom - het doodsche glimmen der natte steenen, der zwarte stammen, de grond plasserig en plakkerig, de sombere huizen met kleine lichtjes - als arme schipbreukelingen uit de zwarte stormzee van naargeestigheid.'

'...De schemermorgens bleven grauw en koud, de stadstuinen somber en zwartig, het loopend stadsvolk goor en leelijk in hun suf dagelijksch doen, de straten walgelijk, de duffe lucht uit winkeltjes en eethuizen een kweiling, die niet afliet.

En het slepend wentelen der zware, grijze dagen, moest maar ondergaan. Morgen, middag, avond, - morgen, middag, avond.'

Ten slotte deze samenvatting:

'Onze hel, onze hel is een novembermiddag om drie uur, in een burger-stads-achterkamer, die uitziet op een klein tuintje met twee in stroo gepakte stamrozen

en een leeg kippenhok - en binnen witte gordijnen en een glimmende tafel en beeldjes op den schoorsteen, - en een lucht naar kool - en een vergulde pendule die een man komt nazien.'

Ziehier, in 't kort, de benauwenis van het gewone dagleven als geprojecteerd op een gansch leeg vlak van hooploos leven. Deze beide: stemmingsonlust en algemeene levenswanhoop gaan gewoonlijk samen en vormen dien levensafkeer door wil en gevoel, welke allerlei namen heeft: melancholie, spleen, Weltschmerz of wel eenvoudig verveling. De algemeene sensatie is die van vervreemding en moeheid, van onverschilligheid en onrust: een doodvermoeide zwerver, die, zonder dat hij eigenlijk weet waarom, het oogenblik nog uitstelt, dat hij neer zal vallen. Of wel, met het beeld van Hélène Swarth:

Ik zie mijn loome, vreugdelooze dagen  
Een zware stapel grauwe blokken lood.  
Een vloekend voerman, van een tragen wagen,  
Werpt ze, één voor één, mij 's morgens in den schoot.

Al dit is beeld van dien gedrukten levensstaat, evenzeer gevolg en uitkomst van de individualistische evolutie als de levensverhooging. En deze gedruktheid is bij ons wel zeer verbreid geweest, sedert in de Tachtig jaren de geest zich vernieuwde, niet het minst bij de onartistieke menschen, zoodat allerwege spraak was van nevrose en decadentie. Inderdaad zag het daarnaar uit in talrijke gevallen, eindigend in zenuwinrichtingen of in den dood, meer of min zelf toege-

bracht. Want het is duidelijk, dat het formuleeren, het ‘van zich afschrijven’ dezer benauwingen altijd nog een verlichting beteekent, die de niet-kunstenaar mist. Deze kan zich niet buiten zich zelf plaatsen en aldus, het leven aan de kaak stellend, er zich op wreken. In zijn binnenste blijft het bederf gisten, tot hij walgt van het heden en de toekomst hem gesloten is. Dat het dan niet meestal tot zelfmoord komt, is wijl hij den dood nog meer vreest dan het leven. Wat duidelijk genoeg is, als men inzien kan, hoe de vereenzelvigde eenling evenmin aanraking heeft met het wereld-leven als met de gemeenschap der menschen. Hij heeft niets dan zijn schamel individueel bestaan, dat hem zeer zeker te weinig is, doch dan ten minste zijn eigen. Zonder contact en zonder het besef van continuïteit, voelt hij vóór en achter zich de leegte gapen. Hij is als een vuurpijl in den zwarten nacht geschoten: rondom is niets dan immense, zwijgende duisternis, hij alleen daarin een glimmend vonkje. Maar hoe gering dan ook, dit is toch leven, zoolang het duurt. Daarna is 't al gruwelijk raadsel en verschrikking. Ook omdat de dood zoo onredelijk schijnt. Immers, waartoe al 's levens moeiten en zorgen, die bezwaarlijke opgang van jeugd tot volwassenheid, dat streven, die teleurstellingen, het late bereiken of de smart van het mislukken, als op een willekeurig oogenblik de dood dat gansche vernuftig ineengezette, nauwlettend bewaakte bouwsel ineen doet storten? De dood, dat vreemde element, dat brutaal stoffelijk accident, dat van den geest niet weet en er toch alle macht over heeft.... Waarom het leven begonnen,

waarom het verdragen, dat op zulk een absurd einde is aangelegd ?

Zoo zou de individualist zijn bestaan wel zelf willen opheffen, als hij niet nog meer vrees had voor den dood dan afkeer van het leven. Het is bij hem zuiver een keuze tusschen zijn en niet-zijn, het positieve en het negatieve, de, zij 't ook schrale, vlam of de verstijvende ijskoû. En zoo is 't eigenlijk geen keuze: er is een weertzinnig aanvaarden van een te weinig en een felle angst voor het niets.

Wat uit deze benauwing zou kunnen redden is een pantheïsme, dat het eigen ik betrokken gevoelt in een algemeenen opgang en groei der dingen, die de wisselende en vergankelijke aspecten zijn van een blijvend wezen. Doch hiertoe komen deze individualisten eerst op veel lateren leeftijd, zoo zij er ooit toe komen. Aletrino heeft in elk geval de hoogte van dit begrip niet bereikt. Hij is zelfs nooit boven zijn onmiddellijk lyrische uitgestegen: de fijne, innige vertolking van zijn stemmingen.

Zijn gansche kunstenaarsleven heeft hij besteed om zijn melancholie in telkens verschillende vormen te beelden. En zelfs zijn romans behelzen niets 'objectiefs', niets episch, doch enkel Aletrino-stemmingen opeengetast en in lengte van tijd voortgezet. Het was echter een teeken des tijds, dat zoovelen in die lyrische ontboezemingen, door tamelijk vage en weinig overtuigende persoonsvormen omhuld, de eigen ziel weervonden en smartelijk genoten. Aletrino's boeken hebben velen in dien tijd 'de troost der gemeenzaamheid' gebracht, het inderdaad troostend besef, dat er



meerderen leden aan dezelfde kwaal en het eigen leed geen monsterachtige uitzondering was.

In 't algemeen mocht deze soort Aletrino-lectuur zeker niet bepaald leven-sterkend heeten voor menig bleekzuchtig jongmeisje of jonkman. Maar wie geen aanleg tot den kwaal hadden, dien zeiden zulke boeken ook niets, en het schijnt altijd dwaas aan de litteratuur het kwaad te verwijten, dat al in de lezersziel schuilt en de troost te miskennen, die zij geven kan aan wie door de ziekte is aangetast. Zij is een symptoom als een ander en verdwijnt als de individualistische phase over is. Terwijl men dan gewoonlijk vergeet op te merken, hoe levensvol zulk een protest tegen het leven zijn kan.

Bij Aletrino is dit zeker zoo. In zijn duren, toegewijden zin om 's levens beroerdigheid na te speuren, beseft men onbetwifelbaar een krachtige vitaliteit, een onwrikbaren, norschen wil om het leven degelijk de waarheid te zeggen en het niet zoo maar te laten afloopen. Altijd weer valt hij op het leven aan en wordt niet moe het in zijn ellende ten toon te stellen.. altijd weer op dezelfde lyrische manier, die het eigenlijk nooit tot toonbare epiek brengt.

Aldus laat hij zich zeer goed met Hélène Swarth vergelijken. Zij geeft vaak een beeld, waar hij een moment oproept, maar de aard en de quantiteit van het gevoel zijn bij alle twee dikwijls gelijk. Of Aletrino in zijn curieusen stijl, waar het tegenwoordig deelwoord overheerscht en het substantief geregeld tot deelwoord omgevormd wordt, zich ontwikkeld heeft, zou ik niet met zekerheid

durven ontkennen, maar in zijn levensaanvoeling zie ik geen verandering dan op den duur naar het virtuose, dat aldus van zijn gevoelswaarheid inboet. En hij heeft ook nooit de behoefte gevoeld aan wijsgeerige samenvatting.

Maar het is vooral in zijn eerste schetsen, dat het eentonig klagend lied van zijn levenswee ons slaat met moedeloosheid, aldus precies het tegendeel bewerkend van hetgeen de oudere menschen in die jaren tachtig zeiden, dat de kunst doen moest. En dat zij toch evenmin ontvingen uit de kunst van Aletrino's antipode, Jac. Van Looy. Beide deze kunstenaars leven op gewaarwordingen der zinnen, meer dan op iets anders, doch bij den een is de reactie der persoonlijkheid en licht, gelukkig zich verwant-voelen, terwijl de ander zich juist vereenzaamd en gescheiden voelt, als 'een vreemd kind in een vreemd geslacht'.

En met dit citaat zijn wij aan Frederik Van Eeden toe.

Het is een feit van beteekenis - ik merkte het al op - dat de eerste jaargang van den Nieuwen Gids opende met Van Eedens sprookje van *De Kleine Johannes*, ten blijke hoe dadelijk naast den sterken levenslust, den *zinlijken* levenslust dier weer persoonlijk voelenden, de evenzoo individueele levenstwijfel en onvreê stonden.

Want het sprookje zegt veel meer dan levensonlust, die in Aletrino's *In 't Donker* bijvoorbeeld zoo sterk tot uitdrukking komt. Het zegt den *levenstwijfel*, die bijna wordt tot vertwijfeling. Wanneer eenmaal de

droomen zijner verbeeldingswereld het kind hebben verlaten, voelt het zich ontnuchterd staan in den werkelijken dag, vol vragen aan het leven. Dan schijnt het weten daarop antwoord te beloven. Maar het analyseerend verstand blijkt een valsche gids. Het verbijstert door veelheid en maakt de wereld kaal aan gevoel en verbeelding. Even on-wijs als tevoren, voelt de jonge menschenziel zich nu ook nog gedrukt en vernederd door de ontkenning en miskenning harer dierbaarste behoeften.

Tot zij zich op den duur bewust wordt, dat deze gids van kennis en rede haar taal niet verstaat en ook overigens tot een gansch andere en lagere sfeer behoort. Dan neemt zij het bevrijdingswerk in eigen hand, gevoelt het kinderlijk droomen als onherroepelijk voorbij en herkent als haar diepsten grond het meeen invoelen van *alle* leven, waar de menschenliefde dan een deel van is.

Aan de menschheid zal - op 't eind van het verhaal - de Kleine Johannes zich voortaan wijden, echter niet zonder het onderscheid gevoeld en gemaakt te hebben van Dichter en Werkelijkheidsmensch, of wel Practischen Weldoener, gelijk ook andere Tachtigers dit ondervonden. En hier is al tastbaar de breuk, die weldra tusschen Van Eeden en de andere N.G. woordvoerders ontstaan zou. Maar voorloopig trokken zij nog tezamen op en werd het sprookje van den smartelijken groei eener kinderziel veel genoten, ook door hen, die er de beteekenis nauwelijks van beseften. Want hier is inderdaad het drama van het leven zelf: de mensch, die lijdt door de tegenstrijdige machten

in eigen ziel en bijna ten onder gaat, het kind, dat uit de hoogten van het onbegrensd vertrouwen wordt neergesmaakt in diepten van twijfel aan den grondslag van zijn bestaan. Dat was erger dan levensonlust. Het was beredeneerde, gesynthetiseerde onlust, die het geheele leven omvatte en waaruit geen opheffing mogelijk scheen, waar alles ontoereikend en voos was bevonden. Zooals weldra blijken zou in Van Eedens volgend werk *Johannes Viator*.

Voorloopig ging het nog zoover niet. De Kleine Johannes stelt het ethische voelen tegenover en boven het weten en verbeelden, en de werkelijkheid boven den droom. Altemaal stellingen en problemen, waar de andere N. Gidsers geen weet van hadden, of, zoo al, zich heftig verzetten tegen het stellen. De gistende jonge wijn van den nieuwen levenslust had niets van doen met ethisch gevoel en onderscheidde nauw tusschen droom en leven. Van dien onvrede en twijfel in Johannes' ziel wisten zij eigenlijk maar theoretisch, van hooren zeggen. Het boek was naar en uit hun ziel niet geschreven en zij geloofden ook niet, dat het genoten zou worden door de zoekende zielen, door 'degenen die met zichzelf overhoop liggen', en wel omdat.... 'rust de groote indruk (was), die het werk achterlaat'!

Misschien kwam die 'indruk' daarvan, dat het verhaal èn van plastiek èn van taal werkelijk vrij zwak is en zeker niet naar het begeeren en op de hoogte van hen, die in proza en poëzie de litteraire kunstvernieuwers stonden te worden. Van Eeden had het geschreven als een noodkreet, in een vorm hem

niet altijd vertrouwd en nog maar half bewust van eigen kunstenaarschap. Het leven ging hem ter harte en niet de kunst. Die waren voor hem twee en vrijwel onverzoenlijk, zoodat hij kiezen moest en het met de kunst maar niet te nauw nemen. De artistieke verdiensten van het werk vonden de confraters dan ook uiterst twijfelachtig. Hier was geen kunst, die bestond alleen om haar zelfs wil, 'maar ook om het ethische gedachteleven' .... en dat was vrijwel het ergste, dat men toen van een kunstuiting zeggen kon.

Dat in die per slot nogal slappe verbeelding het verhaal toch zoo veel indruk maakt, beteekent desondanks zijn artistieke waarde. Het ligt aan de diepte en wijdheid der gedachten, dat dit verbeeldingspel, ook in dezen nauwelijks omtrokken vorm, het zelfs bijna tot Drama brengt en zijn dichter stempelt tot een gansch aparte figuur in de Tachtiger Beweging, een innig voelende droomer temidden dier andere wilde zinnekinderen, desniettemin allen tezamen uitkomst en belichaming van het versterkt en verjongd individueele leven.

Want ook Frederik van Eeden geeft hier, in deze toch nog zoo betrekkelijk gewone en bekende taalexpressie, een nieuw gevoel. Noch bij Multatuli, noch bij Huet, nog minder bij de Gidsmannen, vindt men dit fijn onderscheiden en geformuleerd pessimisme, deze algemeene aanklacht tegen het rationalisme, tegen de wetenschap, tenslotte ook tegen de verbeelding, die bloot zichzelf ten doel heeft. De romantici hadden ook de rede gesmaad en het gevoel verheerlijkt. Doch zij deden dit gewoonlijk op een eenigszins

wolkige manier, uit een gevoel van onvrede, dat zij zelf maar ten deele verstonden. De wereld was hun te verstandig en te nuchter. Zij meenden haar onberekenbaar en veel wijder. Zoo zochten zij ijverig naar het onredelijke, toevallige, grillige, matelooze, exalteerden zich, overdreven toestanden, daden en gedachten, en waren niet tevreden, eer het meest gewone zich monsterachtig verwrongen voordeed. Zij waren opstandigen van hun aanvang af en wilden niets gemeen hebben met de kale wereld der gewone zielen.

Maar *deze* opstandige, Frederik van Eeden, is zoo niet. Hij begint met de wereld te aanvaarden en er ernstig in te gelooven. Hij heeft er ook allerlei mee gemeen: het redelijke, het nauwgezette, ordelijke, en als hij er tenslotte toe komt zich tegen haar te keeren, is het niet, omdat hij rede en orde, wetenschap en studie minacht. Maar zij pretendeeren hem te veel en leiden, hoogmoedig en geborneerd, op wegen, die tenslotte dwaalwegen blijken. Zij zijn goed in hun soort en op hun wijze, maar hij wil iets anders en 't benauwt hem, dat zij dit niet begrijpen. En dat over 't algemeen de menschen hem niet schijnen te begrijpen. Voorzoover zij nadenken, meenen zij juist in verstand en wetenschap de instrumenten te bezitten om 's levens raadselen tot den grond te peilen, of wel zij vergeten de raadselen en de peiling en vergenoegen zich met het hanteeren der instrumenten.

Dat maakt hem vooral zoo radeloos, dat men doel en middel verwacht en het groote leven verengt voor één enkele beschouwingwijze, terwijl hij zijn onmeetbare wijde ziet, die hem met eerbied vervult, zoodat

hij het leven zelfs 'heilig' noemt. Hier en daar tenminste is het hem heilig. Hij trekt een scherpe lijn tusschen wat hij wil en niet wil, het levende en doode, het reine en vuile, edele en zondige; hij is een sterk ethische natuur, zijn nieuwe persoonlijkheid is niet allereerst zinlijk of verstandelijk, maar moreel. Hetgeen beteekent, dat hij veel fijner dan het voorgaande geslacht gevoelde, waar in het sociale leven de vooze plekken van onrecht en onwaarheid lagen, dat hij weer een *eigen* orgaan voor deze dingen bezat, en vaak van het gemeene oordeel verschilde. Dat leek dan overdreven of onjuist voor wie anders voelden, maar wie kan het zoo noemen in deze wereld van betrekkelikheden?

Dat ook het zintuiglijk leven hem sterker aansprak dan de oudere generatie, - zoo het al niet door zijn verzen gebleken was, - werd bewezen door het boek, dat op De Kleine Johannes volgde: *Johannes Viator*.

In dit boek, een soort van dagboek, geeft zich Frederik van Eeden wel gansch en al gelijk hij toen, in het begin der negentig jaren, was. Hier staat de eerst onderdrukte individualist van zich zelve bewust geworden en gegroeid tot Apostel van een nieuw zedelijk leven. En tegelijk staat hier de Dichter-van-Tachtig, de mensch met de vernieuwde en verjongde zinnen, aan wien het leven zich als wonder openbaart op velerhande wijzen. Dat Van Eeden tot de Tachtigers behoorde, werd hier wel zeer duidelijk. Hij is ook in dit opzicht aan zichzelf bewust geworden; zijn proza is niet meer het gemakkelijke, maar nog banale vervlieten van *De Kleine Johannes*, maar een zeer sterk,

zeer zuiver en ongemaakt verwoorden van zijn duidelijk bewuste visies. Verwoorden... men moet eigenlijk *ver-zinnen* zeggen, want waar de sterkste Tachtigers zich vooral toelegden, zich uitleefden in het *woord* voor hun beeldend proza, met soms volkomen verwaarloozing van den volzin, daar vernieuwt Van Eeden zich zonder eenige nieuwigheid en schrijft suggestief proza met aanwending van het oude, schijnbaar verbruikte materiaal, simpel door zijn weer levende aanvoeling van den klank en beteekenis der gewone woorden en zijn gansch persoonlijk rythmeeren van den volzin.

Er staan verwonderlijk mooie stukjes beeldend proza in *Johannes Viator*. Ik heb er al eenige geciteerd, die zoo treffend een stemming van melancholie verzinlijken. Doch eigenlijk voortdurend wordt in die korte, sterke zinnestjes een innerlijk gezicht voor ons onthuld, als een dichterlijke samenvatting van plaatsen en momenten. Ik wil nog één plaats afschrijven:

‘... Maar hier rees de morgen sonoor en helder, en droegen de bergen lichtende wolk-kransen om 't donkergroene hoofd, - en de tuin was zonnig en dierbaar beneden, liggend vol rozen, kleurfonkelend gebedde bloemen, schitterend blauw en warm rood, in dampige, warme morgenzon...’

‘En de avond was steeds, elken dag, elken dag, een feestelijke glorie. Een groot rood-verlicht feest was het elken avond; daaraan deed alles mee. De avondstond vlamde zijn mooist, de rotsen antwoordden met somber-rossen vrede het hoge hemelrood, de vloeiende rivier wist het en was licht, de huizen der menschen



overal, wit-gelukkig in het groen. En dus mochten de kleine menschen blij zijn en zich in lachen bewegen.

Zij deden muziek door 't heele dal.'

In zijn eenvoudige, geconcentreerde directheid is zulk een schildering zeker zoo goed, als de meest bewerkte woordkunst van welken der Tachtiger prozaïsten ook. De stemming en het leven zijn hier en alle woorden op hun juiste plaatsen doen er aan mee.

Men heeft er in den tijd der verschijning van *Johannes Viator*, geloof ik, nauwelijks op gelet, hoeveel zuiver schoon dichterlijks hier gegeven werd, eensdeels wijl dat dichterlijke toen geen uitzondering was onder de nieuwe kunstenaars. Zij schreven allen gevoelig beeldende taal in vers of proza en er waren er zeker, die hun beelden nog veel sterker en tot ontstellens toe levend vermochten te maken.

Maar het was daarom toch niet alleen, dat Van Eedens fijne en zuivere plastiek in dit boek zoo weinig werd opgemerkt. Men vergat gelijkelijk beelding, taal en geest, om de diepe ergernis, die de centrale gedachte, de geheele geesteshouding van het boek veroorzaakte, allereerst bij de Tachtiger geestverwanten zelf, die meerendeels de sterken en levens-lustigen waren.

Het ging hier om een fundamenteel verschil van levensaanvoeling. Gelijk men zeggen kan, dat ééne Renaissance zoowel de weelderige, levensbegeerige Zuiderlingen als de ingetogen, levenverwerpende Hervormden voortbracht, zoo waren ook hier, in deze

kleine Hollandsche Renaissance, de brutale, onbekommerde levensgenieters en de ascetische, fanatieke ijveraars loten van ééne boom. En evenals vroeger, verdroegen zij elkaar niet. De eersten waren als onstuimige kinders, voor wie alle levensbezinning nog verre ligt, maar de anderen *begonnen* met levensbezinning, wier zinnen minder sterk op de uiterlijke prikkels reageerden, terwijl daartegen hun gevoel fijner onderscheidde in de zuiver geestelijke gebieden.

Voor de nieuwe zinne-dichters bestonden er aanvankelijk geen tegenstellingen als droom en werkelijkheid, verbeeldingsleven en dadenleven. Verbeelden en droomen was hun daad en werkelijkheid al te zamen. Zij voelden zich apostels van den vernieuwden eeredienst der aarde, daadwerkelijke predikers van de heerlijkheid en het geluk der zinnen, gelijk vele vorige geslachten het niet gekend hadden en de menschen van hun land over 't algemeen vergeten waren, dat bestond. Zij gevoelden inderdaad hun geluk als deugd en volgden hun roeping de verdorde aarde en het versaaide leven weer schoon en heerlijk te maken, door de oogen en ooren te openen van die pas begonnen of nog niet verleerd hadden te hooren en te zien. En in den roes hunner sterke vreugde verachtten en hoonden zij al die zelf gemaakte beletselen ten leven van het vorig geslacht, de ethische, sociale, aesthetische hindernissen, die het individueel uitleven onmogelijk maakten of verboden. Zelfs het denken over het leven leek hun overbodig en belachelijk, een dorheid, een pose, een pedanterie, iets *naast* het leven, dat tenslotte de levende ziel versmoorde.

En daar zij krachtig en overtuigd waren, deze jongeren, kregen zij op den duur gemakkelijk gelijk tegenover een geslacht, dat noch zinlijk, noch intellectueel sterk stond en nauwelijks zijn meening en levensopvatting te verdedigen wist.

Binnen weinige jaren waren die ouderen feitelijk weggeredeneerd, zoo niet weggespot en weggelachen. De jongeren hadden zoo klaarlijk, zoo stralend gelijk bij hun tijdgenooten tegenover dien duffen, machtloozen, geestloozen sleur, die al te lang het leven verschaald en verschraald had.

Maar nu kwam de oppositie uit het eigen kamp, van een der eigen bentgenooten, een erkend talentvollen en gevierden jongen man....

Hoe was dit mogelijk, hoe kon 't zijn? En was dit niet een verfoeilijk verraad? Al wat sinds eenige jaren nu weer behoorlijk vast stond, haalde hij omver; al wat in heerlijk bewustzijn van goed recht als in joligen overmoed onder een hoera'tje de deur was uitgeschopt, haalde deze dwarskop door het raam weer binnen en hij deed er zalvend en meewarig tegen als een echte dominee. En toen men het hem verweet, werd hij fel en fanatiek, stelde nu als eisch, dat het moreele gevoelen altijd en overal den voorrang had op alle gebieden des levens, en beweerde, dat het leven veel meer bevatte dan zinne-schoon en belangrijker was dan de enkele zinneverbeelder begrijpen kon.

Want dit en nog veel anders bevatte dat ergerlijke en compromittante boek, *Johannes Viator*. Naar vorm en bedoeling een soort van pelgrimsreize door de mistige en modderige dalen des dagelijkschen levens

naar diverse lichtende toppen der liefde, was het naar het wezen eer een ongeregeld dagboek, gehouden over de jaren 1890-'92.

Het zijn stemmingsverbeeldingen, lierzangen, verhandelingen, predikaties, vervloekingen en zaligsprekingen, men zou zeggen naar den luim des oogenblik, gemoedelijk, ernstig, bitter, zacht-weemoedig of hevig geëxalteerd.

De Kleine Johannes is zich van den eigen aard bewust geworden en nu geen *kleine* Johannes meer. Hij weet zich nu een *gedrevene*, een *bezielde* door wat hij niet anders dan den Goddelijken Geest kan noemen, al openbaart zich die geest niet altijd even duidelijk. Naar buiten echter is het meest tastbaar blijk van dien hooger drift, dat Johannes heel veel *niet* wil van hetgeen alle andere menschen als geoorloofd en noodzakelijk beschouwen. In De kleine Johannes begon dat met den onberedeneerden, doch onoverwinlijken afschuw van de sectie op zijns vaders lijk. Die sectie was iets vrij gewoons en volgens gangbare begrippen gepasts, maar voor Johannes werd het tot een gruwbare schending van wat hem heilig was, zijns vaders 'stoffelijk overschot'.

In dit nieuwe boek accentueert zich nu al sterker Johannes' individualiteit, die geen genoegen en geen vrede vindt in het algemeene en conventioneele, en zich vermengt met zijn diepgaanden levensonlust tot een smartelijke isolatie. Zijn individualiteit, zijn zich afscheidend, onderscheidend bewustzijn blijkt nu allereerst een moreel voelen, dat de ethische waarden opnieuw schatten wil. En dan is het wel haast onver-

mijdelijk, dat hij, de contrôle der rede verachtend, het onderscheid geestelijk en zinnelijk als den grondslag des levens bevindt, als een fundamenteel Goed en Kwaad. Zijn goddelijk gedreven zijn is vanzelf het goede, edele, levenwekkende, dat echter, vóór men het wel beseft, kan omslaan in het booze zinlijke, het vunzig lichamelijke, gelijk in de middeleeuwen ook voor de reinste ziel eensklaps de Booze verscheen, waar een oogenblik te voren de gedaante des Heeren gestraald had. En dit nu verzwaart bitterlijk den last zijns toch al niet blijden levens.

Want gelijk bij Aletrino, is het leven hem vanzelf eerder een benauwenis. De dingen van allen dag doen hem scherp aan, maar zonder blijde verwondering en zonder dat hij noemenswaard gewent aan hun eindeloozen wederkeer.

‘... En zoo afschuwelijk dan weer alles, de kamers met al die ellendig bekende dingen, en de kleeren, die uit en aan gaan elken dag, en de straten en het banale burgerleven, en het saaie middagmalen, en het bed, alleen goed om 't vergeten....

En de Dood aan 't einde, die poogt bang te maken....’

Ziedaar Johannes' gewone stemming en aanvoeling van het leven. Om dit te dragen zijn er dan ook verhoogde prikkels noodig, lichtpunten in de toekomst, om naar uit te zien; en die verheffingen, die tenslotte alleen het bestaan mogelijk maken, vindt hij in de Liefde, in telkens een nieuwe liefde, die hem de wereld harmonisch-gelukkig maakt.

Eerst was het, in zijn prille jeugd, de be-

koring van twee kleine Engelsche meisjes, die het leven voor hem omtoverden en vervulden met heerlijkheid. Maar Marjon II of Marjons Zuster, de booze lijfelijkheid, bemoeide zich met het geval, toen het nieuwtje er af was en Johannes' zenuwen vermoeid werden. En toen was ook voor Johannes het mooi er af en de troost weg.

Volgde in latere jaren de sterke aanbidding van een waarschijnlijk eenvoudig-lief meisje. Johannes studeerde toen al medicijnen, en anatomie, helaas! Op een dag, een wakken avond, dat zijn zenuwer weer sterk gespannen stonden, ontdekte hij eensklaps, dat zijn meisje maar een *gewone vrouw*, en hij zoo waar een begeerend manspersoon was. En dat hij zich gedroeg als ieder ander. Voor zijn toen al op de spits gedreven individualiteit deed dit laatste nog de deur dicht. Hij wilde *niet* zijn als ieder ander, en daar hij niet van haar scheiden kon, besloot hij dan tenminste geen gewone man te zijn en niet te begeeren. Dat gaf toen een harden strijd en zware levensversombering, met per slot dit schamel resultaat, dat hij wel niet meer bewust begeerde, doch bemerken moest, dat hij ook niet duldde, dat een ander haar begeerde. Dat hij dus eigenlijk toch begeerde en bovendien zoo razend jaloersch was, dat hij dien medeminnaar beslist dooden wilde, naar hij zichzelf wijs maakte, opdat ook deze het 'heilige' niet zou schenden. Zijn Hooge Daad zou dan meteen een wraak zijn op het sloome, abjecte Leven. Van die moordplannen komt hij dan enkel vrij, door zich op een hoogen toren van wereldverachting terug te trekken en het leven cynisch te nemen,

als het zich aan elkeen geeft, met de gewone verdrietjes en bezwaartjes en pleiziertjes. Tot hem Marjon I, de zielsverheffende Adem Gods, weer begenadigt op een mooien morgen en zijn harde hart verweeken doet.

Wat vervolgens komt, is een vreemd Parijsch tusschenspel met een doodonschuldig cocottetje, een Mimi Pinson up to date, die sterft aan tering en morfine. Johannes speelt bij haar de rol van een onbaatzuchtig Apostel der Vertrouwing, die haar het sterven gemakkelijk maakt, zonder zich nochtans langer bij haar te laten ophouden, dan zijn werk te Parijs noodzakelijk maakt. En hij pleegt sectie op haar in het hospitaal, als zij gestorven is. En acht dit, berouwvol, natuurlijk weer heiligschennis. Men komt nu eenmaal tot zulke bevindingen, als men sommige aspecten van het leven heilig en andere on-heilig verklaart, zonder naspeurbare redelijke reden. Maar intusschen verzwaart dit alles zijn leven tot bittere melancholie, die dan weer aanvechtingen van Marjon II ten gevolge heeft.

Gelukkig is echter de *Derde* liefde nabij, weer aanvangende met een extase, die de wereld verguldt. Tot op den duur zich opnieuw de 'lijfelijkheid' doet gelden en er weer een catastrophe dreigt. Die thans echter door de vrouw wordt afgewend met de eenvoudige openbaring, dat men in plaats van de liefde door den lust te doen bezoedelen, veel beter den lust door de liefde kan sublimeeren. Het is als het Ei van Columbus en Johannes in de wolken. Op deze wijze toch bestaat er geen scheiding tusschen laag en hoog,

lijf en ziel, en wordt het lichaam als 't ware commanditair vennoot in een rythmisch voortbewegen, dat de firma der Ziel kan blijven voeren. Zijn niet muziek en het gracelijk bewegen van den dans evenzeer zinlijk als lichamelijk en is ook niet de liefde, en tenslotte Godzelf, een onscheidbare eenheid dier beide elementen, die de mensch slechts tot zijn ongeluk en verderf scheidt?

Maar intusschen eischt dit nieuw gewonnen inzicht dan ook een zeer bijzondere zinlijkheid, een liefdesexaltatie van den hoogsten, sterksten graad, die als 't ware onder haar edelmoedige vleugelen de 'lijfelijkheid' ongemerkt en van zelf meedraagt. Men zondige dan, doch in heiligheid.... dat is het laatste levenswoord, het 'Zachte, Witte Bericht', de Gods-Boodschap, die Johannes Viator den menschen geeft, zonder iets weerom te vragen, ja, er op gespannen (bijna zeide ik *gespits*) dat er heibel van zal komen en hij veel smaadheid zal moeten verdragen.

'Ik voorzag de vlucht der woorden mijner innigheid en hun droevig lot. Ik voorzag het nare gaan, de kruisgang mijner innigheid.'

En dit had Johannes zeker niet misgezien; er kwam herrie van, woede en verontwaardiging. Want, en passant, had hij ook nog Wetenschap en Kunst gevloekt, als zij, uit de schoone harmonie des levens tredende, voor zich alleen de wereld zouden opeischen.

'O zij armen, die hun kinderen ziek zouen maken, om te kennen den aard der ziekte.

O armen, afgodendienaars der zinnen, die schoon-



heid zouden zoeken in de rijke kleuren van bloed en etter.

In des Duivels handen zijn zij, want zij hebben de liefde verlaten, de eenige sterkte des levens.'

Deze eerste on-zaligspreking gold de medische wetenschap, die zich niet om familiebanden en de 'heiligheid des doods' bekommeren wil. Ik geloof niet, dat de geleerden het zich aantrokken. Zij lazen het boek waarschijnlijk niet.

Maar de kunstenaars werden drie-dubbel nijdig, eerst om die blasphemie tegen de gloed-nieuwe realistische en naturalistische kunst, dan, ganschelijk onbaatzuchtig, vanwege den blaam op de wetenschap. Maar dan nog eens over de heele linie, om die bedenkelijke sublimatie van den hartstocht en den geheelen aposteltoon van het boek, die hen werkelijk half dol maakte.

Deze man, dien zij aan hun boezem gekoesterd hadden, bleek eensklaps niet een adder, maar, wat veel erger was, een blikken dominee, alleen in talent en zeggingskracht van de vroegeren verschillend. Onmiskenaar ook een dichter van de goede, door hen zelven gewaarmerkte, soort, betoonde hij zich plotseling wat zij fundamenteel niet begrepen en dus haatten: een moreel man, een berisper van de kunst en schoonheid, die hun leven zelf waren. Zij konden niet ontkennen, dat hij hen begreep, dat hij een der hunnen was, en toch keerde hij zich tegen hen en op de oude, verfoeide wijze, alleen met grooter macht van overtuiging.

Zoo waren hun afkeer en verontwaardiging begrijpelijk: deze Johannes tastte de grondslagen aan van hun wezen en zij moesten zich wel verzetten om op de been te blijven.

Een volkomen breuk is dan ook spoedig gevolgd. Van Eeden ging zijn eigen weg, die ook hem, als de anderen, tot al volkomener isolatie leidde. Hij is, als Johannes, inderdaad uit het dichterlijke droomleven tot het praktische wel-doen overgegaan en heeft ook de maatschappij in staat van beschuldiging gesteld. En na hem deden het Gorter en mevr. Roland-Holst, beiden eigenlijk even individualistisch, al bedoelden zij het socialisme. Wat Van Eeden juist *niet* deed. Zijn zwakker en gevoeliger individualisme wilde zich, zelfs niet in schijn, onderschikken aan een richting, die met al haar edelmoedig bedoelen, er zoo ongevoelig en rationalistisch uitzag. En hij wilde ook apart staan, in alles.

Maar intusschen bleef hij zich bezinnen op zijn plaats in de wereld en trachtte den aard van dien innerlijken goddelijken drift te benaderen in *De Broeders* en vooral in het *Lied van Schijn en Wezen*, waar hij tot de vrijheid van den wil concludeert, als een soort afschijn van een grooten wereldwil, die het al in balans houdt.

Later komt dan het drama *IJsbrand* nog eens den Kleinen Johannes herhalen, en als hij anno 1905 in een tweede en derde deel *De Kleine Johannes* telkens weer over schrijft, is het wel duidelijk, dat zijns geestesgroei tot staan is gekomen en

alleen de zinlijke dichter in hem nog leeft. Die dan ook wel is blijven leven. Doch de essentie van Van Eedens persoonlijkheid lag niet daar, maar in het ethische, dat zich sedert wel bewoog, maar, geloof ik, niet vooruit kwam. Ook deze Tachtiger heeft een kortstondigen bloei gehad, en de ethische opvolging dezer Renaissance had een even snel verloop als de zintuiglijke.

Met het begin der 20e eeuw is alles voorbij.