

“En dat doen ook wij”: de wisselwerking tussen stemmingsdichters en naturalisten in de eerste jaren van de *Nieuwe Gids*'

J.D.F. van Halsema

bron

J.D.F. van Halsema, “En dat doen ook wij”: de wisselwerking tussen stemmingsdichters en naturalisten in de eerste jaren van de *Nieuwe Gids*.' In: *Voortgang* 8 (1987), p. 3-37.

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/hals002datd01_01/colofon.htm

© 2004 dbnl / J.D.F. van Halsema



‘En dat doen ook wij’: de wisselwerking tussen stemmingsdichters en naturalisten in de eerste jaren van de *Nieuwe Gids*1)

J.D.F. van Halsema

Begin januari 1916 bezocht de uitgever Emanuel Querido de dichter Albert Verwey op zijn Noordwijkse duintop. Vanwege het koude jaargetijde mag men hopen dat hij ontvangen is in de huiskamer van *Villa Nova* en niet in het aparte dicht- en lees-verblijf waar Verwey gestaag werkte aan de voortgang van de geestelijke kunst. Weliswaar was het centrale voorwerp van het huiselijk leven, het theeblad in de huiskamer, meestal niet in die staat van onberispelijkheid die toen als de juiste gold: Kitty Verwey-van Vloten was een moderne vrouw-en-moeder die in losse jakken van Finse stof door haar duinen liep en zich niet sterk verbonden voelde met het ideaal van het volkomen theeblad. Maar voor de bezoeker zal dit een kleinigheid geweest zijn vergeleken bij de snijdende kou die, door de afwezigheid van verwarming, in het werkvertrek van de dichter placht te heersen. Zowel het theeblad van Kitty als de kou van Albert hebben de kleine lettertjes gehaald van de Nederlandse literatuurgeschiedschrijving. Vaak zijn het dit soort non-feiten die, bij gebrek aan beter en omdat ze zo gezellig zijn, de moed erin houden bij de naar ongeziene verbanden speurende onderzoeker. En soms leveren ze eerste alinea's.

Al dan niet met zijn overjas aan heeft Querido bij deze gelegenheid Verwey gevraagd om voor zijn uitgeverij een ‘Geschiedenis van de Nederlandse letterkunde na 1880’ te schrijven. Querido dacht daarbij aan een flink boek, van minstens 320 bladzijden; dit toekomstig standaardwerk zou klaar moeten zijn voor het eind van het jaar. Literatuurgeschiedenissen

waren toen vlugger klaar dan tegenwoordig, nu ze eigenlijk nooit meer klaar zijn. Maar wat Querido vroeg lijkt wel veel, zelfs voor toen en voor Verwey. Een halve eeuw aan Verwey-opstellen laat zien dat Verwey er niet voor terugschrok de complexe processen van het nabije literaire verleden in Nederland - al snel met inbegrip van zijn eigen, jaarringsgewijs meegroeiend, aandeel daarin - samen te vatten in enkele bedachtzame formules. Maar het gaat hier om bijna vast-geworden formules, en dat levert geen boek op van 320 bladzijden. Verwey stemde niettemin, na enige bedenktijd, voorwaardelijk toe, schreef een aantal bladzijden, en gaf toen, midden 1916, de opdracht terug. Een fragment van wat hij inmiddels op papier had gezet - over Van Deysse en de vroege *Nieuwe Gids* - is tenslotte in 1950, lang na zijn dood, door zijn dochter Mea Verwey gepubliceerd in de *Nieuwe Taalgids*.²⁾ Het document lijkt de latere geschiedschrijving van de Beweging van Tachtig niet bereikt te hebben, en dat lot verdient het bepaald niet. 3) Enkele passages uit Verwey's betoog rond Van Deysse vormen het uitgangspunt van dit college.

Aanknepend bij een opmerking van Van Deysse uit 1897 - dat het hem indertijd, in de eerste jaren van de *Nieuwe Gids*, onbegrijpelijk voorkwam dat een schrijver zijn uitgangspunt kon zoeken in het ritme (Van Deysse dacht hierbij aan Verwey) en niet in 'de meest simpele waarneming'-schrijft Verwey:

De grote en klare ziener die Van Deysse soms zijn kon, zag hier werkelijk dat onderscheid waarom onze hele letterkundige voortbrenging zich sedert 1880 bewogen heeft.

Eerst waren er de kunstenaars van het vers, die in getal en maat de wet erkenden van hun scheppingen.

Daarna waren er de vernieuwers van het proza, die in woord en volzin de vondsten verwerkten van hun waarneming.

Even zeker als de eersten de kiem van de nieuwe groep waren en de stichters van haar tijdschrift, even waar is het dat ze zich onmiddellijk en van harte verbonden met de tweede.

Wie de drie eerste Nieuwe-Gidsjaargangen doorbladert, zal dan ook spoedig de wisselwerking bemerken - half liefde, half vijandschap tussen die tweeërlei opstellers.

Als teken van het overwicht van de kunst van 'getal en maat' in de eerste helft van de eerste jaargang van de *Nieuwe Gids* ziet Verwey het feit, dat twee van de auteurs die even later in de voorste gelederen van het nieuwe proza zouden staan - Van Deysse en Van Looy - in die eerste halve jaargang niet met proza, maar met sonnetten vertegenwoordigd zijn. Allebei met maar één sonnet overigens; de door Verwey gesignaleerde

wisselwerking begon bescheiden. In de tweede helft van de eerste jaargang treden beiden op als de prozaïsten die ze wezenlijk zijn: Van Deyssel schrijft over Zola, Van Looy stuurt zijn eerste schetsen uit Italië en Spanje; Aletrino, Prins en Erens komen de prozavleugel van de *Nieuwe Gids* versterken. Deze steeds krachtiger aanwezigheid van het nieuwe proza van de waarneming - Verwey laat in zijn betoog het niet zo nieuwe proza van Van Eeden links liggen - vroeg om een nieuw evenwicht tussen de twee groepen auteurs die de facto bezig waren binnen de *Nieuwe Gids* een samenwerkingsverband te ontwikkelen met het karakter van een gelegenheidscoalitie. De wil om nieuw te zijn - nieuw althans voor Nederland - hadden de stemmingsdichters en de nieuwe prozaïsten van de waarneming met elkaar gemeen; op dat punt gingen ze van harte samen, tegen de rest van Nederland. Maar het object waarop hun kunst zich richtte was -voorlopig - niet hetzelfde: de stemmingsdichters wilden de minst tastbare aandoeningen van de ziel vangen in klank en beeld; de nieuwe prozaïsten streefden naar een zo exact mogelijke weergave van de buitenwereld, zonder tussenkomst van conventioneel-literaire en morele imperatieven. Het effect dat de expansie van de nieuwe prozaïsten in de *Nieuwe Gids* had op de dichters die daar tot dan toe het rijk min of meer alleen hadden gehad, wordt door Verwey als volgt aangeduid:

en het wordt hoe langer hoe duidelijker dat het nieuwe proza de dichters tot nadenken dwingt

Als een tekst waarin het nadenken van een nieuwe dichter over het nieuwe proza vorm heeft gekregen, wijst Verwey de ‘Literaire Kroniek’ van Kloos aan uit het aprilnummer 1886 van de *Nieuwe Gids*. De meesten van u kennen dit stuk. In eerste aanleg is het een bespreking van twee juistverschenen boeken: de tiende bundel van de Vlaamse dichter Pol de Mont - die 22 dichtregels uit zijn nieuwe opus door Kloos aanvaard zag in naam van de echte poëzie - en het debuut van A. Cooplandt (pseudoniem van Arij Prins), de bundel naturalistische schetsen *Uit het leven*. Naar aanleiding van het laatste zet Kloos aan het slot van zijn kroniek zijn denkbeelden op papier over realisme-oude-stijl en realisme-nieuwe-stijl. Ik geef zijn betoog over het onderscheid tussen de ouderwetse realist en wat Kloos noemt de ‘hedendaagsche realistische artiest’ in hoofdzaak weer. De eerste geeft de werkelijkheid niet weer zoals hij die echt ziet,

maar zoals hij haar voor de literatuur 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, totdat alles druipt van zijn ideeën, en men geen voorwerp kan aanraken zonder een natten vinger te krijgen.

Anders dan deze Justus van Maurik kijkt de moderne realist in eerste instantie volstrekt blanco naar de werkelijkheid, 'met klaren, kalmen blik', zonder de gekleurde bril van conventie en vooroordeel. Kloos onderscheidt dan twee soorten proza die uit dit nieuwe kijken zijn ontstaan: het proza van de volkomen objectieve registratie - zoals dat van Prins- en het proza dat de hartstochtelijke intensiteit verraadt waarmee de echte, levende werkelijkheid haar dienstbare waarnemer heeft geïnfecteerd. De werkelijkheid heeft het hier voor het zeggen; haar ontvankelijke notulist volgt haar slechts. Het grote voorbeeld van dit type schrijver is Zola, wiens pen mee uitslaat met de koortsen van de waarneming. Abstraherend van de verschillen tussen het Prins-type en het Zola-type: de nieuwe realist anno 1886 wordt dus gekenmerkt door zijn onbevangen waarnemen van de werkelijkheid. In deze jaren - ik plaats Kloos nu in het ruimere verband waarin ook auteurs als Van Deyssel en Gorter hun plaats hebben-lijkt de verwachting te leven dat men, zo kijkend, iets te zien zal krijgen dat in die verblindende mate van werkelijkheid nog nooit gezien was: alsof er een gordijn was weggetrokken.

We zien dat de *dichter* Kloos zich hier bezig houdt met de essentie van het nieuwe *proza*; de wijze waarop hij dat doet toont een sympathiserende betrokkenheid met dat proza. Daarbij laat hij het niet. In zijn slotwoorden slaat hij een brug tussen het nieuwe waarnemingsproza, in alle openheid gericht op de buitenwerkelijkheid, en het streven van 'wij', de op de innerlijke werkelijkheid gerichte stemmingsdichters van de *Nieuwe Gids*:

En dat doen ook wij. Wij laten de werkelijkheid onzer visioenen en hartstochten, die ónze werkelijkheid is, op ons werken, zonder belemmering van traditie of modellen, en wij trachten ze te beelden en te zeggen, in de woorden, waartoe zij zich vormen, omdat wij vreugde hebben aan hunne schoonheid en het zeggen van schoone dingen óns geluk is. Hierin komen wij overeen met de naturalisten, en hierin staan wij mét hen, tegenover alle anderen. Wie het beter weet, zegge het.

Met dit bijna triomfantelijke ‘En dat doen ook wij’ is het onderwerp van dit college samengevat. Twee maanden voordat de *Nieuwe Gids*-aflevering met deze kroniek verscheen had Kloos een avond bijgewoond waarop Van Deyssel in kleine kring voorlas uit *Een Liefde*, o.m. uit het dertiende hoofdstuk. Kloos' verzuchting later op die avond ‘Alles wat *wij* doen komt mij daarbij zo ouderwetsch voor’ 4) laat zien dat hij Van Deyssel wilde overtuigen van zijn oprechte bewondering. Maar ze toont ook zijn vrees dat *wij*, de dichters, in de wedloop naar de toekomst achterop begonnen te raken bij het nieuwste nieuwe proza. De proclamatie ‘En dat doen ook wij’, van enkele weken later, is in zekere zin een tussensprint van het Kloosiaanse denken, waardoor *wij* althans in theorie weer zij aan zij komen met de naturalisten; het argument voor de moderniteit van *wij*, het kijken zonder vooroordeel, is voor de gelegenheid geleend van de naturalisten.

In een drietal, literair-historisch gezien hoogst belangrijke, publicaties - alle drie te dateren in of rond april 1886, het stuk van Kloos is er één van - zien we op beide vleugels van de *Nieuwe Gids*-coalitie pogingen om in het openbaar de opvattingen over het eigen kunststreven zo te formuleren dat ze op sommige punten die van de coalitiepartner gaan raken of er zelfs mee samenvallen. Dat ik zeg ‘in het openbaar’ heeft zijn reden: uit tot dusver ongepubliceerde brieven van Verwey blijkt, dat soms het binnenskamers gegeven oordeel van Kloos en Verwey over het naturalisme en over Van Deyssel een flinke nuance negatiever uitpakte dan wat onze dichters in het openbaar verklaarden.

Vooraf de brøderlijke gevoelens kwamen in de etalage van de *Nieuwe Gids*; terwille van de levensvatbaarheid van de coalitie. Daar kom ik straks op terug.

April 1886

Het betoog van Kloos - van de drie stukken is dat van hem het eerst gepubliceerd - heb ik u voorgelegd. Resten twee andere artikelen waarin het streven naar poëtische toenadering van stemmingsdichters en waarnemings-prozaïsten manifest wordt. De teksten zullen u bekend zijn, veel feiten en theorieën die ik daarmee verbind ook; ik hoop ze in een patroon te schikken dat als zodanig nog niet is beschreven.

De teksten waarop ik doel zijn Van Deyssels *Over Literatuur (de heer F. Netscher)* en het tweede deel van Verwey's *Toen de Gids werd opgericht*, waarin Verwey het visioen oproept van de ‘toekomst-artisten der waarneming’. *Over Literatuur* verscheen als brochure op 28 april 1886, maar was al grotendeels voltooid op 5 april. 5) Het tweede deel van *Toen*

de Gids werd opgericht stond in de *Nieuwe Gids* van juni 1886. Op 20 april had Verwey wel plannen voor dit stuk, maar hij had waarschijnlijk nog niets op papier, in elk geval niets van de passage over de toekomst-artisten der waarneming. 6)

Formeel is *Over Literatuur* een aangenaam gehypertrofieerde bespreking van de ‘studiën’ - praktisch en theoretisch - van Frans Netscher, de Haagse naturalist die net naam begon te maken en die het na april 1886 wel vergeten kon. Maar eigenlijk hoeft men de naam Netscher nauwelijks te noemen als men dat deel van de inhoud wil samenvatten dat het literair-historisch belang van *Over Literatuur* uitmaakt. 7) Tekenend is dat Van Deyszel zo goed als klaar was met het stuk voordat een van de voorwerpen van zijn flamboyante kritiek, *Studies naar het naakt model*, verschenen was. Daarna moesten de aanvallen op *Miss Nelly* enz. nog ingewerkt en *Over Literatuur* kon de wijde wereld in. 8)

De talrijke verwijten van Van Deyszel aan Netscher zijn vooral te beschouwen als het negatief van de kunstopvatting die Van Deyszel zelf ontwikkeld had. Als Van Deyszel een beschuldigend overzicht geeft van wat er allemaal niet gebeurt ‘wanneer de Heer Netscher voor zijn schrijftafel zit’ - par. VI van *Over Literatuur*: zijn oog ‘vlamt’ niet, zijn pen ‘beeft’ niet, ‘bij hem geen scheppingsakte, die uitgaat van een kermenden geest, bij hem geen zielekoorts en geen verbijstering’ enz. -, dan laat een simpele omkering zien, welke ongehoorde eisen Van Deyszel dan wèl stelt aan de schrijver van modern waarnemingsproza. In de paragrafen V tot X - en daarbinnen vooral in V en VI - vinden we de kern van zijn nieuw-ontwikkeld schrijversideaal aangeduid. Hij ontleent daarbij aan Zola de eis van het onbevagen en onbevooroordeeld kijken naar de werkelijkheid, maar elimineert met de uitdrijving van Netscher ook het hele theoretische programma van Zola waarin de naturalistische romancier vooral werd gezien als fieldworker in dienst van de wetenschap. In Van Deyszels transformatie van Zola's inzichten resoneren de opvattingen over de stemmingspoëzie zoals Kloos die in zijn beroemde *Inleiding bij de gedichten van Jacques Perk* in 1882 had geformuleerd. Als Van Deyszel, tegen Netschers bij Zola aansluitende ideaal van de ‘proefondervindelijke roman’ in, poneert dat het enig doel van de romanschrijver is ‘kunst te maken’, dat ‘het eenige doel van de kunst is eene stemming bij den lezer op te wekken’ en dat ‘het doorleven van zulke stemming de hoogste genieting is die aan menschen gegeven kan worden’, dan moet dat Kloos het vermoeden hebben gegeven dat het met Karel de goede kant uitging. Tenslotte had Kloos in 1882 de ‘stemming’ aangewezen als het centrale fenomeen van de nieuwe lyriek; ‘stemming’ was in zijn opvatting direct

verbonden met die ‘schoonheid’ die volgens Perk het ‘hoogst genot’ vertegenwoordigt, - zoals Van Deyssel hier de lezer de ‘hoogste genieting’ belooft. 9) Er zijn andere punten waarop Van Deyssels mutatie van het naturalisme een toenadering verraadt tot het dichtelijk programma van Kloos. De hartstocht, die in de schrijfp praktijk van Zola wel een rol speelde, maar in diens theorieën aan banden gelegd was, zit bij Van Deyssel in het hart van het ideale schrijverschap. Ook in dit opzicht nadert Van Deyssel Kloos' opvattingen over poëzie. Ik wijs terloops op een derde punt van overeenkomst - bij beiden vinden we de voorstelling van een nieuwe, oppermachtige literatuur die zich tooit met de attributen van het overwonnen geachte Christendom - en concludeer dat *Over Literatuur* - opgedragen aan Kloos - gerekend mag worden tot de teksten waarin de verwantschap tussen dichters en prozaschrijvers uit de *Nieuwe Gids*-kring met positieve uitkomst wordt gepeild. En dat ten dienste van een duurzame verhouding tussen beide.

Ik constateer tenslotte dat het naturalisme in zijn *Over Literatuur*-variant niet alleen afbuigt in de richting van Kloos, maar dat ook Verwey in dit manifest van Van Deyssel goed aan zijn trekken komt. Niet alleen wordt, verrassenderwijs, de beeldspraak van ‘de Heer Verwey’ ten voorbeeld gesteld aan de proza-realist Netscher - Van Deyssel fabriceert zelfs een slechte Verwey-regel om vervolgens zijn bewijsvoering af te ronden met de mededeling dat Verwey zulke regels dus ook niet maakt 10) -, de tendens van Van Deyssels kritiek op Netscher is voor een deel dezelfde als die van een, al eerder gepubliceerde, kritiek van Verwey op Netscher. In het weekblad *De Amsterdammer* van 11 oktober 1885 had Netscher zijn artikel *Paul Margueritte: Een proeve van naturalistische kritiek* gepubliceerd. Op 12 oktober schreef Verwey, onder zijn oude pseudoniem ‘Homunculus’, een tegenstuk, *Litteraire Kritiek*, dat in het volgende nummer van het weekblad werd afgedrukt. 11) Een hoofdpunt van Van Deyssels kritiek op Netscher - dat het in het naturalisme gaat om kunst, kunst van oppermachtige persoonlijkheden, en niet om die ‘leerwijze’ waarvan het ‘schoolmeesters-temperament’ Netscher zo onder de indruk is - is al voorgeformuleerd in het stuk van Verwey, daar vooral gericht op de literaire kritiek:

De kritiek van ons land is ellendig en de kunst van ons land is ellendig, maar niet omdat er geen stelsels, alleen omdat er geen individualiteiten zijn. Multatuli is er een en hij heeft zich een kunst gemaakt, bandeloos, maar geweldig; Zola is er een en hij heeft het getoond als artist. Maar sinds Zola in Frankrijk het vergat en zoodra Frans Netscher het hem nà vergeet in Nederland, dat het naturalisme een kunst is en geen stelsel, de idee van een temperament en niet het schoollokaal met de

banken, waar men temperamenten opkweekt - lopen wij gevaar een kunst te krijgen, wier lichaam verwrongen is, omdat het geknoeid werd rond een geraamte, dat klaar was, en een kritiek, die stelselloos is tot ònkritisch-zijn toe. [...]

Er zijn meer punten van overeenkomst aan te wijzen (12), maar dit citaat kan volstaan om duidelijk te maken dat *Over Literatuur* op veel punten harmonieert met de denkbeelden van Kloos en van Verwey. Daarmee is *Over Literatuur* nog geen handleiding voor neo-naturalistisch proza uit de school van Kloos en Verwey. Misschien het meest centrale element in de nieuwe kunstopvatting van Van Deyssel is het begrip ‘sensatie’, met de wijze van werkelijkheidsbeleving die daar bij hoort. Op dat punt kan Klooslectuur ons niet wijzer maken. In de laatste alinea van par. IV, direct voor de passage waarin Van Deyssel de blauwdruk geeft van een toekomstkunst die hij ‘sensitivisme’ doopt, verwijt hij Netscher:

Gij weet niets van de hoogte der moderne sensatie, noch van de hoogte van het moderne artistiek bewustzijn.

Wat is die ‘moderne sensatie’? Van Deyssel definieert de term niet, maar het vervolg van zijn opstel maakt enkele elementen van die sensatie wel zichtbaar. De kunstenaar van deze moderne gesteldheid heeft een excessieve gevoeligheid voor de materiële kracht van de taal: de woorden zijn voor hem geladen met een oppermachtig leven dat uiteindelijk alleen met een verwijzing naar de goddelijke Logos afdoende kan worden aangeduid. De kunstenaar van deze gesteldheid heeft een oppermachtige intuïtie, waarmee hij het meest verborgen leven van mensen en dingen weet te doordringen om dat alles in zijn werk tot eenheid - ‘een levend mozaïek’ - samen te voegen. De massieve vormen van de werkelijkheid worden in zijn beleving ontbonden tot vormen, kleuren, bewegingen, geluiden, geuren; ze verbinden zich in zijn geest vervolgens tot nieuw, ‘inniger leven’; de zintuigelijke gewaarwordingen gaan in elkaar over (‘kleurenmuziek’). Hij is het middelpunt van de werkelijkheid, het belevende subject; de objectieve materie wijkt voor zijn subjectieve gewaarwording van die materie en wordt ‘onpositief’; de werkelijkheid wordt een dans van lijnconstellaties die voor zijn vervoerde oog ‘woorden [gaan] spellen dat geen letters en geen woorden waren’. In deze gesteldheid worden tot dan toe ongekende werelden zichtbaar voor de kunstenaar: ‘de teêrste waarheden, de verste verschieten, de onzichtbaarste hoogten van rede en gevoel’. De kunstenaar die zo scheidt, scheidt even glorieus als angstig; waanzin en wanhoop zijn niet ver weg:

Bij hem [Netscher] geen scheppingsakte die uitgaat van een kermenden geest, bij hem geen zielekoorts en geen verbijstering. Zijn kamer zinkt en stijgt niet om hem heen, geen wanden die verschuiven en splijten, geen dobberen over de smartenzee der kleuren- en vormen-oneindigheid. Bij hem niet het leven dat daalt in de ziel; bij hem niet het verwoestend angst-proces van de kunst, die ontstaat.

Men kan zich voorstellen dat althans dit verwijt van Van Deyssel Netscher niet erg zal hebben aangesproken. De nerveuze tourmentaties waarop Van Deyssel zijn artistieke hoop gevestigd had lijken niet praktisch voor iemand die dagelijks met onontroerde hand het in de Tweede Kamer gesprokene stenografisch moest vastleggen. Op de vraag naar de mogelijke herkomst van Van Deyssels ‘moderne sensatie’ ga ik straks in.

De correlaties van *Over Literatuur* met Kloos' *Inleiding op Perk* en met Verwey's *Litteraire Kritiek* vormen, als ze als toenaderingspoging van Van Deyssel tot het dichterskamp zijn op te vatten, geen expliciete maar impliciete verwijzingen naar wat onder de dichters leefde. De meest expliciete verwijzing is nog de opdracht aan Kloos. De overeenkomst tussen dichters en prozaïsten die Kloos in zijn stuk over De Mont en Cooplandt signaleert, komt daar wel met zoveel woorden ter sprake. Dat gebeurt ook in het derde stuk uit 1886 dat ik u wil voorleggen, *Toen de Gids werd opgericht* 13). Ik vat het stuk samen voor zover dat voor mijn betoog van belang is. Verwey stelt vast dat er sinds lang een fundamenteel verschil is tussen enerzijds de stemmingsdichters en anderzijds de prozaschrijvers van de waarneming. De eerste groep, die van de stemmingsdichters, erkent alleen het eigen gevoel als kenbron en acht geen objectieve kennis van de werkelijkheid mogelijk, alleen subjectieve. Ik citeer: ‘wij weten wat wij zien en weten wat wij gevoelen, maar wij kunnen niet weten wat is’. Via de grote leermeester van de stemmingsdichters van Tachtig, Shelley, legt Verwey - al te zwaar zal men dat niet moeten nemen, tenminste niet wat Kant betreft - verband met de idealistische filosofie van Berkeley en Kant; de twintigjarige beperkt zich wijselijk tot een ernstige vermelding van deze filosofische grootheden. 14) De naturalistische prozaschrijvers daarentegen geloven in het reële bestaan en de kenbaarheid van de buitenwereld; hun kunst is gericht op het verwerven en uitbreiden van de kennis daarvan. Een fundamenteel verschil dus tussen de richtingen die in de *Nieuwe Gids* vertegenwoordigd waren, en bij verder doordenken mogelijk gevaarlijk voor de hechtheid van de coalitie. Maar Verwey weet een schikking te vinden: aan het eind van de cursus bewustzijnsontwikkeling van prozaïsten-van-de-18e-eeuw-

tot-nu waaruit zijn artikel voor een groot deel bestaat, zijn de nieuwe stemmingsdichters en de nieuwe prozaïsten alsnog stevig aan elkaar vastgeschreven. De 18e-eeuwers waren in deze voorstelling kalme waarnemers van een wereld die ordelijk en solide voor hun ogen oprees; dat er in die wereld soms een mooie kleur of een prettig geluid te genieten viel, was een aardige bijkomstigheid. Dan voltrekt zich, van Flaubert over Zola tot de gebroeders De Goncourt, een proces waarin de verstandelijke waarneming verhevigd wordt tot die vorm van ‘gevoelde zintuiglijke aandoening’ die Verwey aanduidt met de termen ‘sensatie’ en ‘gewaarwording’. In de beschrijving van de uiterlijke werkelijkheid en haar samenhang - dat is het doel dat men formeel blijft nastreven - dringt steeds meer door van de subjectieve gevoelens die de werkelijkheid oproept bij haar toeschouwer. Evenredig met die ontwikkeling verliest de beschreven werkelijkheid haar objectieve samenhang. Flaubert wist zijn ‘gewaarwordingen’ op papier nog kalm bijeen te arrangeren, ‘nauwlijks verbonden dan door fijne redeneeringen van gevoel’; Zola streefde er nog wel naar onpersoonlijke documenten te geven, maar werd, als het op schrijven aankwam, overweldigd door onwetenschappelijke hartstocht; met de gebroeders De Goncourt tenslotte begint een nieuw stadium: de intensiteit van de sensaties die zij ondergingen van de werkelijkheid deed hen die werkelijkheid zelf vergeten voor hun gewaarwordingen ervan. Samengevat: de werkelijkheid verloor elke objectieve ordening en werd voor schrijvers van deze nieuwe sensitiviteit tot een eindeloze reeks zintuiglijke en nerveuze kicks. Het pathologisch element hierin komt naar voren in Verwey's karakteristiek van hun kunstenaarsactiviteit: ‘bespiedende en grijpende in geluid de teere rillingen der hersenen, de rasvliepende sidderingen van hun arme, zenuw-zieke organismen’. In dit stadium - zegt Verwey - zijn de prozarealist, tegen hun oorspronkelijke overtuiging in, vlakbij het inzicht gekomen dat de stemmingsdichters al hadden en dat de dichters tot dan juist onderscheidde van de schrijvers van het proza van de waarneming: ‘Wat wij zien weten wij, wat wij voelen weten wij, maar wat is weten wij niet.’ De prozaïsten van de waarneming zijn de dichters geworden van hun eigen zintuigen en zenuwen.

Tenslotte creëert Verwey in de peroratie van zijn betoog de ‘toekomstkunstenaar der sensatie’. Die leeft met al zijn zintuigen, maar is vooral gericht op wat de door de zintuigen van buiten af opgevangen prikkels aanrichten in het binnen-netwerk van zintuigen en zenuwen. De waarneming verliest haar plaats aan de gewaarwording:

Mij, als ik loop over straat, als ik zit in mijn kamer, is iedere kleur die ik zie, ieder geluid dat ik hoor, voldoende om me te doen bewust

worden honderden en duizenden rafelige rillingen mijner hersenen, honderden en duizenden nauw bespeurbare bevingen van mijn zintuigen en mijn heele organisme: het leven voel ik niet anders dan als een eindeloos feest van sensaties.

Het verschil tussen deze kunstenaar van de nabije toekomst en het geval van de Goncourts is vooral, dat Verwey's toekomst-kunstenaar niet een zielig wrak is. De 'rasvliedende sidderingen van [de] arme, zenuw-zieke organismen' van de Franse gebroeders worden in deze evocatie van de aanstaande sensatiekunstenaar geregenereerd tot genietende sensaties van een feestganger. En diè zal voortaan zij aan zij gaan met de stemmingsdichter - het motief van dit college -: bèiden weten voortaan immers het zwaartepunt van de werkelijkheid in hun eigen gevoel. Voor alle zekerheid legt Verwey nog een tweede punt van overeenkomst vast: ze wedijveren met elkaar in royaliteit ten opzichte van de lezer. In zijn werk deelt de stemmingsdichter gul uit van zijn overvloedige - Verwey's redenering rechtvaardigt hier bijna het woord 'overtollige' - zielepassies, zoals de kunstenaar der sensatie dat doet uit de overstromende veelheid van zijn sensaties. En als de prozaïsten zòver gekomen zijn - het is nog toekomstmuziek, zoals ook het sensitivisme in *Over Literatuur* nog als toekomstmuziek wordt voorgesteld - dan 'zullen hunne werken visioenen van moderne poëten genoemd worden'. Zo zijn in de nabije toekomst, met een kleine filosofische ingreep, de naturalistische documentaristen alsnog geadeeld tot dichters.

Ik maak enkele kanttekeningen bij dit opstel van Verwey. In de eerste plaats: in het stuk van Verwey uit 1916 waarmee ik dit college begon, kent Verwey zelf - terecht - aan *Toen de Gids* een belangrijke plaats toe in het proces van wisselwerking tussen dichters en prozaïsten in de kring van de *Nieuwe Gids*. Naar eigen zeggen wilde hij met *Toen de Gids* reageren op de kroniek van Kloos uit het aprilnummer. Tegenover Kloos, die de overeenkomst tussen beide groepen daarin zag, dat beide uitgaan van onbevooroordeelde waarneming - de ene groep kijkend naar de buitenwereld, de andere groep naar de binnenwereld - stelt Verwey in 1916, dat hij in *Toen de Gids* wilde aantonen dat de naturalist-nieuwste-lichting juist daarin overeenkwam met de stemmingsdichter dat

indien de naturalisten in de sensatie en de dichters in een andere gevoels sfeer de wereld trachtten te doorgronden, zij dan toch gemeen hadden dat zij beide haar in hun gevoel zochten en niet erbuiten. Deze overweging gaf me enkele opmerkingen over waarneming en

gewaarwording in, die in het tweede gedeelte van mijn studie ‘Toen de Gids werd opgericht’ voorkomen. Zonder hem te noemen dacht ik aan hem en idealiseerde hem, toen ik mij een kunstenaar van de gewaarwordingen verbeeldde tegenover een dichter van de hartstochten. Kort daarop verscheen de brochure ‘Over Literatuur’ (de heer F. Netscher), waarmee Van Deyssel als vertegenwoordiger van het naturalistisch proza in Nederland de leiding nam.

De conclusie - de fundamentele overeenkomst tussen beide groepen auteurs bij alle verschil - lijkt vooraf vast te staan; de bewijsvoering die tot die gewenste conclusie moet leiden is vrij. Ik wijs er verder op dat Verwey hier meedeelt dat Van Deyssel in 1886 model stond voor Verwey's sensatiekunstenaar van de toekomst. Daarmee raken we een probleem. Verwey noemt in zijn postuum gepubliceerde stuk over Van Deyssel diens beschouwingen in de *Nieuwe Gids* over Zola en Lemonnier als voorbeeld van het serieuze naturalistenproza dat de *Nieuwe Gids*-dichters dwong na te denken over hun verhouding tot dit nieuwe proza. Als uitkomst daarvan wijst Verwey de april-kroniek van Kloos aan en verder zijn eigen *Toen de Gids werd opgericht* uit het juninummer. Nu is de enige tekst van Van Deyssel die vóór juni 1886 in de *Nieuwe Gids* verscheen een sonnet geweest. Van Deyssels eerste bijdragen in proza - en die gaan inderdaad over Zola en Lemonnier - zijn te vinden in het juninummer dat ook *Toen de Gids* bevat. Begin mei 1886 had Van Deyssel deze stukken toegezonden aan de redactie van de *Nieuwe Gids* 15); het is dus wel mogelijk dat Verwey, werkend aan of althans denkend over *Toen de Gids*, er kennis van heeft genomen via het handschrift. Maar dat Kloos' kroniek van april iets met Van Deyssels stukken over Zola en Lemonnier te maken zou kunnen hebben is uitgesloten.

Verwey en Kloos kenden in april 1886 wel ànder werk van Van Deyssel: nog niet gepubliceerd, wel voorgelezen in kleine vriendenkring. Het betreft hier grote stukken uit *Een Liefde*, o.a. uit het dertiende hoofdstuk, dat in februari 1886 grotendeels voltooid was, al kwam het boek pas eind 1887 uit. De voorleesavond in februari die Kloos zo had aangegrepen noemde ik al. 16) Ook Verwey was toen ten overstaan van Van Deyssel onder de indruk geraakt van het voorgelezene, al had hij in zijn onwetendheid de verkeerde hoofdstukken mooi gevonden - aldus Van Deyssel in een gekwetste terugblik van jaren later. 17) Waarschijnlijk heeft Van Deyssel aan Kloos half april 1886 *Over Literatuur* voorgelezen, minus die passages die nog moesten worden ingevoegd na de verschijning van Netschers bundel. In deze serie voorlees-seances (er waren er meer in de eerste maanden van 1886) en in het goede gesprek dat de voorlezingen omlijst zal hebben,

moet men naar mijn mening de incubatieperiode zien van wat april te zien gaf: een reeks essays waarin stemmingspoëzie en waarnemingsproza tot harmonie aaneengedacht werden. Ik constateer terzijde dat zowel bij Kloos als bij Verwey in deze stukken het woord ‘sensatie’ opduikt - bij Kloos zelfs voor het eerst - en interpreteer dat als een poging van de dichters tot meedenken met wat Van Deysssel bezighield. Als Verwey zegt, dat hij bij zijn portret van de sensatiekunstenaar van de toekomst gedacht heeft aan Van Deysssel, dan moet dat te maken hebben met de sensaties die Mathilde ondergaat in *Een Liefde*. Sterker: als Verwey in 1916 schrijft dat ‘kort daarop’ - kort nadat *Toen de Gids* geschreven werd - *Over Literatuur* verscheen, dan hoeft dat wat de kalender betreft niet helemaal onwaar te zijn: Verwey kan al met *Toen de Gids* bezig zijn geweest voordat Van Deysssels brochure in de openbaarheid kwam. Maar *Toen de Gids* vertoont zoveel overeenkomst met *Over Literatuur* buiten de algemene teneur van beide stukken om - overeenkomst op dat niveau kan haar verklaring vinden in de discussies in de vriendenkring 18) -, dat men mag aannemen dat Verwey op zijn minst van Kloos heeft gehoord wat er zoal in *Over Literatuur* de revue passeerde. Van Deysssel las Kloos vermoedelijk vlak na 11 april zijn stuk voor; blijkens een brief van Verwey aan Martha van Vloten van waarschijnlijk 20 april - op deze brief kom ik terug 19)- moest Verwey op die datum het gedeelte over het naturalisme nog schrijven. Ik noem enkele overeenkomsten die erop lijken te wijzen dat Verwey zijn concurrerende ‘Over literatuur’ heeft willen schrijven naast Van Deysssels *Over Literatuur*. 20) De ‘kleuren’ en ‘lijnenspelen’ waarvoor Netscher volgens Van Deysssel geen oog had, vinden we in *Toen de Gids* terug; hetzelfde geldt voor de bewegende vormen. 21) Van Deysssel roept uit: ‘Joelen de woorden U niet op uit de ziel’ en spreekt van ‘juichende beeldspraak’; bij Verwey ‘joelden en joegen’ de aandoeningen op in Flauberts ziel bij het schrijven en vielen op het papier voor Flaubert neer als ‘juichende woorden’. Net als Van Deysssel verbindt Verwey zijn nieuwe poëtica van het sensitivistisch proza met de komst van een kunstenaar die al wel onderweg is, maar nog niet gearriveerd. Ik denk dat Verwey, lang na dato de geschiedenis schrijvend van zijn vrienden en zichzelf, in zijn chronologie een kleine verschrijving heeft gemaakt: dat het ontstaan van *Toen de Gids* veel te maken heeft met *Over Literatuur* lijkt waarschijnlijker dan dat beide stukken in glanzende autonomie naast elkaar tevoorschijn zijn gekomen uit het lopend kunstenaarsoverleg. - Ik teken hierbij aan, dat Van Deysssel na februari 1886 niet meer voorlas uit het manuscript van *Een Liefde*, omdat hij bang was dat anderen, en wel speciaal Verwey, iets van zijn fantasieën zouden kunnen overnemen. 22)

Een laatste kanttekening bij *Toen de Gids*. In dit stuk, waarin Verwey vol inlevingsvermogen de ontwikkelingen binnen het naturalistisch proza schetst een uniek exposé van de nieuwe sensitiviteit, misschien juist omdat het kwam van iemand die tot op zekere hoogte zelf buiten de wereld stond die hij hier opriep -, zet hij het mooie van het naturalisme in de etalage van de *Nieuwe Gids*: zo wordt het perspectief zichtbaar van een broederlijk samengaan met de stemmingspoëzie. Dat hij ook wat anders had kunnen zeggen, en dat hij dat niet opportuun vond, daarvan getuigt het slot (23) van de brief aan Martha van Vloten waarin hij aankondigt het tweede deel van *Toen de Gids* te gaan schrijven:

Weet je dat Netscher zijn bundel heeft uitgegeven? Hij is vrij dik maar dunnetjes en goedkoop - f 1,90. Ik had verwacht dat hij beter zou zijn dan die van Cooplandt, maar dat is hij niet. Uit het werk van zulke mindere artisten blijkt vreeselijk duidelijk het gevaarlijke van een *methode* in de kunst. Al die naturalisten gelooven dat het doel van de kunst moet zijn: het naar waarheid weergeven van een mensch in een milieu. Hoe interessanter het geval hoe beter en hoe nauwkeuriger hoe mooier. Zola kon het niet helpen dat hij ondanks die methode dingen schreef die ook *schoon* zijn. Maar de minderen maken werk dat gewoonlijk *interessant* en als 't kan ook *waar* is, meer niet. Het klinkt dan ook vreeselijk mooi dat de waarheid meer is dan de schoonheid. Maar een artist, die eraan begint te gelooven begaat een soortgelijke dwaasheid als wanneer hij de tafel van vermenigvuldiging als kunstwerk stelde boven Adonais of Epipsychidion. Twee maal twee is vier *is* waar! Ik uit hier mijn boosheid over het leelijke van het Naturalisme, het gevaarlijke ervan. In de N.G. zal ik wel over het mooie schrijven. Dan kan ik in een noot zeggen, dat het Naturalisme ook nog een methode heeft.

In zijn kritiek op de 'methode' herhaalt Verwey hier wat hij in zijn aanval op Netscher van oktober 1885 had geschreven; Van Deysse zal ongeveer een week voor deze brief geschreven werd Kloos hebben voorgelezen over Netscher en diens fatale behoefte aan een 'leerwijze'. De standpunten lijken elkaar dicht genaderd, en als het naturalisme dan toch 'mooi' moet zijn, dan is Van Deysse de man. Want dat het beter is om in de *Nieuwe Gids* maar over 'het mooie' van het naturalisme te schrijven, is duidelijk: dat vroeg de goede zaak.

Na 1886

Het pressure-cooker-effect van het inschikken van prozarealist en

stemmingsdichters in het kleine werkverband van de vroege *Nieuwe Gids* heeft geleid tot literaire experimenten die niet zonder deze voorgeschiedenis te verklaren zijn. Het is een specifiek-Nederlands proces geweest, en het liep uit op een aantal meesterwerken. Daaronder wil ik niet die Zola-kritieken van Van Deyssel rekenen waarin hij, als het over hem kwam, van betrekkelijk normaal proza overging op een soort van zingen, al hoort ook dat - evenals Van Deyssels latere prozagedichten - bij de wisselwerking tussen proza en poëzie waarop Verwey in 1916 doelde. Toen eind 1887 Van Deyssels *Een Liefde* verscheen, schreef Kloos daarover een Kroniek in de *Nieuwe Gids*, Verwey zelfs een hele brochure. Zij schetsen daarin het nieuwe kunstenaarschap van de sensatie: de werkelijkheidsbeleving van de hypersensitieve kunstenaar die, koortsig soms en overvallen door onberedeneerde angsten, de dode werkelijkheid in beweging ziet komen. Wie het dertiende hoofdstuk van *Een Liefde* kent hoeft hierop geen toelichting. Binnen onze studierichting is uitvoerig onderzoek gedaan naar de wortels van Gorters kunstenaarschap in de laatste fase van *Mei* en in de tijd van *Verzen 1890*. Het is duidelijk dat de stukken van Kloos en Verwey over *Een Liefde* -en later het werk van Van Deyssel zelf, waarvoor Gorter zich een leesverbod had opgelegd totdat *Mei* af zou zijn - diep zijn doorgedrongen in de voorstellingswereld van Gorter. Uiteindelijk heeft Gorter zelf zijn *Verzen 1890* herleid tot het theoretisch en beschrijvend proza van Van Deyssel: zo kwam uit het fusieproces binnen de *Nieuwe Gids* de naturalistische lyriek tevoorschijn die - naar de uitspraak van Van Deyssel zelf - de vervulling was van wat hij in 1886 in *Over Literatuur* had geproclameerd. Ik verwijs hiervoor naar publicaties van mevrouw Schenkeveld en mijzelf. 24) Dat uit dit proces weer de poëzie van Leopold en Boutens tevoorschijn is gekomen, ligt voorbij de horizon van dit college. 25) Wel is het kenmerkend voor het kruip-door-sluip-door van stemmingsdichters en naturalisten, dat aan de in hoofdzaak overweldigend positieve stukken van Kloos en Verwey over *Een Liefde* - de stukken die Gorter zo'n shock gaven dat hij daardoor de richting van zijn dichterschap radicaal wijzigde - een heel ander gevoel over de kwaliteiten van *Een Liefde* voorafging. Ik citeer uit een ongepubliceerde brief van Verwey aan Veth 26) van 20 december 1887, een paar weken voordat Verwey zijn brochure schrijft:

Thijm zijn roman is uitgekomen, en die is Kloos en mij niet meêgevallen, wat maakt dat we iederen ochtend, ieder voor zich, bepeinzen wat we hem er over zullen schrijven. Als ik zeg dat hij niet is meegevallen bedoel ik niet dat hij een slecht boek zou zijn. Integendeel. Het is een leesbaar en aardig en waar boek: maar het is niet, wat we gehoopt

hadden, een tot kunst gekristaliseerd stuk leven; - tot wat wij onder kunst verstaan. Het is [..?..] aardig. Dat denken erover, waarom Tennyson's verhalen in verzen dan wel kunst zijn en Karel's vertelling niet, of waarom die bladzij van Karel's boek het niet en die ander wèl is,-[dat?] denken heeft me weer heelemaal gemaakt zooals ik vroeger was, een jaar of vijf geleden; [...]

Uiteindelijk hebben Kloos en Verwey dus toch maar over 'het mooie' geschreven. 27) Met het oog op de uitwerking die hun teksten gehad hebben op Gorter kunnen we dankbaar zijn dat ze de waarheid een beetje gelogen hebben.

Voor 1886

Ik heb iets laten zien van de wisselwerking van het nieuwe proza en de nieuwe poëzie, althans van de theorieën daarover, na 1886. Ik wil tot slot hetzelfde doen met de voorgeschiedenis van 1886. In 1886 spreken veel Nieuwe Gidsers plotseling over 'sensatie'; het is het toverwoord voor wie de wezensgelijkheid van prozaïsten en dichters wil demonstreren, want het is maar nauwelijks gedefinieerd en het lijkt verraderlijk op die 'stemming' waarop de dichters zo gespist waren. Over de weg waarlangs de term in het literaire circuit van '80 verscheen is niet veel bekend. 'Sensation' is een term uit de Engelse empiristische psychologie, een 'sensationalist' iemand die de waargenomen wereld herleidt tot een wereld van voorstellingen van geheel persoonlijke waarde. De verwijzing van Verwey naar Berkeley, in een betoog waarin een kunstenaarschap wordt opgeroepen dat de realiteit van de wereld buiten de eigen voorstellingen en gewaarwordingen negeert, doet denken dat de filosofische kleuring van het begrip 'sensatie' bij de Tachtigers niet helemaal was verbleekt. Ik citeer Allard Pierson - gewaardeerd docent van verschillende Nieuwe Gidsers - over de beschouwingwijze van de 'sensationalisten': 'de hoedanigheid der dingen kent men niet aan de dingen zelf toe: het is een wijziging in de toestand van ons bewustzijn.' En omdat bij geen twee mensen de gewaarwordingen gelijk zijn, kan men, doorredenerend, tot de conclusie komen dat er evenzoveel werelden zijn als waarnemende bewustzijnen. 28) Het onderscheid dat Bellaar Spruyt - een andere Amsterdamse hoogleraar wiens gedachten niet onbekend waren in tachtiger kring - naar aanleiding van Berkeley maakt tussen 'gewaarwording' en 'waarneming', wordt ook door Verwey gemaakt in zijn *Toen de Gids*; de smalle marge tussen gewaarwording en hallucinatie waarop Spruyt 29) wijst, is in sommige sensitivistische teksten duidelijk overschreden - dat

zien we al bij Mathilde, vóór haar uiteindelijke genezing tot de dodelijk kalme waarneming. 30) Maar niet alleen Verwey's sensitivist uit *Toen de Gids*, ook Van Deysse's sensitivist uit *Over Literatuur* is verbonden met deze denkwereld. Als Netscher te horen krijgt dat 'hij nooit de gewaarwording heeft gehad van dat slechts datgene bestond, wat hij zag, en alleen op het oogenblik, dat hij 't zag', dan kunnen we constateren dat Van Deysse's sensitivist misschien wel een verfijnder Zola was, maar dan vooral een die zijn Berkeley gelezen had.

Maar we moeten nog een andere kant uitkijken als we de capriolen van het sensitievirus in 1886 willen begrijpen. En daarmee sluit zich de kring van mijn betoog. *Over Literatuur*, een tekst die volop deel heeft aan de door Verwey bedoelde wisselwerking tussen prozaïsten en stemmingsdichters, lijkt voor een deel zelf weer terug te gaan op een uiteenzetting over poëzie, zo goed als aan de andere kant van dit proces Van Deysse's variant van het naturalisme culmineerde in de *Verzen 1890* van Gorter.

In het eerste nummer van de *Nieuwe Gids* staat een franstalig artikel over de nieuwe suggestieve kunst, *L'esthétique de demain: l'art suggestif*. Het is van de hand van een toen nog vrijwel onbekende Franse auteur, Maurice Barrès, en het had de *Nieuwe Gids* bereikt door bemiddeling van Barrès' vriend François Erens. 31) Het is een mooi stuk, maar veel heeft het niet aangericht in Nederland. Dat het weekblad *De Amsterdammer* bij zijn bespreking van het eerste nummer van de *Nieuwe Gids* naast de bijdragen van Verwey vooral het stuk van Barrès preeft, is bij mijn weten het voornaamste wapenfeit in de receptiegeschiedenis van dit stuk in Nederland. 32) Men kan zich voorstellen dat de inheemse coryfeeën Kloos en Van Eeden met deze uitkomst niet onverdeeld gelukkig zijn geweest. Van Looy, uitlandig lezer van de *Nieuwe Gids*, was nogal content met het nieuwe blad, 'alleen dat Fransche artikel komt me een beetje gezocht voor'; Kloos stelde een aantal maanden later over het stuk van Barrès wat korzelig vast: 'van dat stuk hebben we ook niet veel plezier beleefd'. 33) In feite komt Barrès in zijn *Nieuwe Gids*-artikel heel dicht bij het officiële programma van het symbolisme zoals dat in 1886 gepresenteerd zou worden in *Le Figaro*; en het symbolisme was een literaire richting waarvoor de meeste Tachtigers - wars van 'intellectualisme' in de literatuur-ook later maar weinig geduld konden opbrengen. 34)

De teleurstelling van Kloos laat zich verklaren als men weet dat eerder in 1885 enkele artikelen van Barrès veel bewondering hadden gewekt bij de jonge Amsterdamse literatoren. Ik doel hier op het eenmanstijdschriftje van Barrès *Les taches d'encre*, waarvan slechts vier nummers verschenen,

van november 1884 tot februari 1885. Van de vele ‘petites revues’ van Franse decadenten en symbolisten wordt *Les taches d'encre* in een recente studie over het Franse literaire decadentisme genoemd als de ‘petite revue’ bij uitstek. 35) Het bestaan van het blad werd in Nederland bekend door bemoeienis van, alweer, Erens, die eind 1884 in een tweetal artikelen in het weekblad *De Amsterdammer*, na lectuur van de eerste twee nummers van *Les taches d'encre*, hier een nieuw schrijverschap van mogelijk groot belang signaleerde. 36) Naast Erens hadden in elk geval Van Deysssel-veel later nog herinnerde deze zich *Les taches d'encre* als ‘een vreeselijk aardig tijdschriftje’ - en waarschijnlijk ook Verwey bewondering voor dit vroege werk van Barrès; Van Deysssel leende in 1885 het tijdschrift van Erens. 37) Maar voor mijn betoog kan ik ermee volstaan, u een mededeling van Verwey voor te leggen - uit het artikel over Van Deysssel van 1916-die ik u tot nu toe, uit effectbejag, heb onthouden:

Hij [Van Deysssel] sprak en schreef in deze maanden van de gewaarwording of sensatie (zie het stukje over L'Oeuvre) en zijn gedachte was dat de kunstenaar in deze sensatie een vermogen bezat waardoor de wereld dieper en inniger te kennen was dan door de waarneming. Over deze sensatie werd veel geredetwist, temeer 38) daar ook Barrès in zijn ‘Taches d'encre’ erover geschreven had

Het gaat hier klaarblijkelijk om Barrès' artikel ‘La sensation en littérature’. Dit artikel, met de ondertitel ‘La folie de Charles Baudelaire’, maakte deel uit van een groter geheel, getiteld ‘Psychologie contemporaine’. 39) Op drie punten wilde Barrès in deze reeks de psychologie van de moderne schrijver peilen: naast ‘la sensation’ stonden ‘le sentiment en littérature’ en ‘l'idée en littérature’ op het programma. Aan de idee is Barrès niet meer toegekomen: het tijdschrift verdween, even onverwacht als het gekomen was. ‘La sensation en littérature - La Folie de Charles Baudelaire’ is verreweg het langste stuk; het beslaat het grootste deel van de eerste aflevering. Het heeft ook de meeste weerklank gevonden, zowel in Frankrijk 40) als in zijn geheime ronde door Nederland. Erens, die zich in zijn stukken over *Les taches d'encre* in *De Amsterdammer* niet kritiekloos toonde tegenover Barrès, prijst het stuk over Baudelaire onvoorwaardelijk: ‘Over Baudelaire is niets beters geschreven dan Barrès heeft gedaan. Zelfs Bourget heeft het er niet beter afgebracht.’ Dat is grote lof: op dat moment was Bourget de standaard van de nieuwe Baudelaire-beschouwing. 41)

In *La sensation en littérature - La Folie de Charles Baudelaire* - het wat opzet betreft nogal ondoorzichtige stuk heeft zelfs nog een tweede

ondertitel: *Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rollinat, des Esseintes* - behandelt Barrès de psychologische dispositie van de moderne, nerveuze, decadente kunstenaar. 42) Baudelaire is hun aller vader; zijn erfgenamen vallen in twee groepen uiteen. Aan de ene kant de ‘Sublimes Poètes’: de dichters van de ‘Parnasse Contemporain’, door Barrès getypeerd als ‘des jeunes hommes d'ambitions énergiques, mais limitées -; aan de andere kant de ware opvolgers van Baudelaire, de ‘Décadents’: Verlaine, Rimbaud, Rollinat en Mallarmé. Hun werk - ‘ils poussent l'amour de l'unique jusqu'au culte du décadent’ - wordt nog nauwelijks genoten, maar ‘le flot qui les porte avance chaque jour’.

‘Barrès' invloed op Thijm verdient een afzonderlijk onderzoek’, aldus Prick. 43) Hij doelt daarbij vooral op het werk van Barrès rond 1890-voor Verwey zou men, voor een iets latere periode, dezelfde stelling kunnen verdedigen -, maar het geldt ook al voor de jaren 1884-1886. In *La sensation en littérature* schrijft Barrès aan de, uit Baudelaire voortgekomen, moderne decadente kunstenaar een groot aantal van juist die hoedanigheden toe, waaraan het volgens *Over Literatuur* onze Netscher maar node ontbrak. De overeenkomsten zijn geconcentreerd op een beperkt aantal bladzijden, zowel bij Barrès als bij Van Deysse. Barrès wijst op de grote zintuiglijke ontvankelijkheid van de moderne kunstenaar; eindelijk heeft ook de reukzin haar rechten gekregen in de poëzie. Hij wijst verder op de neiging tot synesthesieën van de moderne kunstenaar van de sensatie en citeert in dat verband de laatste tien regels van Baudelaire's ‘Correspondances’ en de eerste regel van Rimbauds ‘Voyelles’: ‘A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles’; die sacrale teksten van het literaire modernisme zijn hier dus al vroeg, misschien wel te vroeg, in de aanbidding geweest. Bij Van Deysse was de eerste aanzet tot een synesthetische visie op een in beweging geraakte werkelijkheid - nog zonder de latere opwinding over ook de ‘geuren’ - al te vinden in zijn stuk over ‘H. van den Berg’ 44) uit 1884; de verheving die *Over Literatuur* op allerlei punten te zien geeft ten opzichte van dat oudere stuktussenbeide ligt de doodsoorzaak van Netscher -, kan mede een verklaring vinden in het feit dat Van Deysse's ontwikkeling hem inmiddels door ‘La folie de Charles Baudelaire’ heeft heengeleid. In *Over Literatuur* vinden we het hele synesthetisch arsenaal van Barrès' decadenten terug: niet alleen in de inhoudsopgave van de brochure, waar hij de ‘stemmingskleuren’ van een aantal ‘hoofdstukjes’ boekstaft 45), maar ook in het verwijt aan Netscher dat hij nooit gestaard heeft in ‘de diepten der kleurenmuziek’ en geen aandacht heeft voor de ‘geuren der werkelijkheid’. Zowel Barrès' sensatiekunstenaar als Van Deysse's anti-Netscher ontbinden de werkelijkheid

tot een werveling van bewustzijnsinhouden die slechts door het Ik van de kunstenaar tot eenheid worden gebracht. 46) In Baudelaire's *Correspondances*, behorend tot Barrès' materiaal, wordt de natuur verbeeld als een tempel met levende zuilen waaruit zich duistere woorden losmaken; de sensitivist van Van Deyssel ontbindt de werkelijkheid tot bewegende lijnenconfiguraties die zich tot woorden schikken 'die geen woorden waren'. 47) Baudelaire's geheime 'parfums' leiden in tot ongekende werelden ('ayant l'expansion des choses infinies'); Van Deyssels tot lijnen ontbonden werkelijkheid openbaart 'de teerste waarheden, de verste verschieten'. De sensatiekunstenaar van Barrès kent het woord een sensualistische kracht toe, buiten de gewone betekenis om. Hij kent 'l'angoisse des adverbies' die midden in de volzin de loop daarvan moeten tegenhouden. De schrijver, achter zijn bureau gezeten, gesticuleert de strijd van de woorden en de volzinnen; het wordt een gevecht waarbij de zwaarden kletteren, de volzin zich weer opricht met het staal recht omhoog, 'tournoie', terugvalt met geraas, weer opspringt, afweert en de dodelijke slag toebrengt. 48) Het is bijna onmogelijk om niet in dit gedroomd gevecht van woorden de kiem te zien van Van Deyssels beroemde regels over het 'heerlijk ambacht' van de schrijver die, met een wit papier voor zich, aan tafel gaat zitten om nieuw 'krijgvoerend proza' te schrijven. De zwaarden van Barrès zijn bij Van Deyssel bajonetten; er zijn veel helmen en pluimen bijgekomen; de angstige adverbia van Barrès hebben het veld moeten ruimen, maar niet zonder inmiddels 'jeugdige adjectieven', 'stoute substantieven' en 'wilde werkwoorden' te hebben gegenereerd. De taalaanbidding van Barrès' sensatiedichter heeft zijn directe pendant bij Van Deyssel: 'la griserie [bedwelming] des phrases rythmées et la toute-puissance du verbe', een geloofsstuk van Barrès' sensatiedichter, vinden we bij Van Deyssel terug in de uitroep 'Gij mist de macht van het koninklijk woord' en, wat verder in het stuk, 'O hoge bedwelming van de goddelijke taal'. Van Deyssels sidderingen en bevingen vinden we terug bij Barrès; alleen zijn ze daar zenuwachtiger en minder vitaal. Tenslotte het ontbreken van een 'kermenden geest' waarvan Van Deyssel Netscher beticht, en de afwezigheid bij Netscher van het 'verwoestend angst-proces van de kunst die ontstaat.' Dit Fremdkörper in Van Deyssels stuk - waarin de 'angst' verder geen rol van betekenis speelt - lijkt regelrecht terug te gaan op Barrès' portret van Baudelaire. Baudelaire is voor Barrès de dichter die leed aan 'des terreurs métaphysiques' en die vermoord werd 49) door 'les angoisses de la production'. Van Deyssels visie op de kunstschepping als een 'verwoestend angstproces' èn ('toch') een 'heerlijk ambacht', spiegelt zich in de conclusie die Barrès trekt uit Baudelaire's dichterschap: 'Peu de travaux sont plus délicieux, plus meurtriers aussi'.

Het lijkt me onontkoombaar: *Over Literatuur* zou een ander stuk zijn geweest als Van Deyssel niet Barrès had gelezen. 50) Met Barrès op de achtergrond kan men zien, dat Van Deyssel aan Netscher vooral verwijt dat hij geen Baudelaire is maar een Netscher. Een verdere conclusie is, dat het eerste manifest van het sensitivistisch *proza* in Nederland voor een niet onaanzienlijk deel is gevoed met voorstellingen van de moderne kunstenaarspsyche die ontleend waren aan de decadente Franse *poëzie* vanaf het midden van de vorige eeuw. Daar lagen de ‘hoogten’ van de ‘moderne sensatie’ en van het ‘moderne artistiek bewustzijn’ die Netscher niet had bestegen. Er zijn natuurlijk aanzienlijke verschillen tussen de decadente kunstenaar uit de analyse van Barrès en Van Deyssels komende ‘sensitivist’. De theorie van het symbool speelt, anders dan bij Barrès, bij Van Deyssel geen enkele rol; het universele vraag- en antwoordspel van de ‘correspondances’ is bij Van Deyssel niet gethematiserd. Koketterie met ‘le vice.’, ‘de wetenschap der “débauche”’ 51) komt in *Over Literatuur* op geen enkele manier naar voren. De drang om de gewaarwording te provoceren tot een uiterste graad van verfijning - in Frankrijk leverde dat o.a. de poëzie van de ‘déliquescences’ op -, is bij Van Deyssel wel aanwezig, maar wordt bij hem gecompenseerd door een behoefte aan kracht, een sterke literaire ‘Wille zur Macht’. Juist het feit dat Van Deyssels tekst zo duidelijk is verbonden met die van Barrès maakt de verschillen interessant. Het meest sprekende verschil is misschien, dat Barrès' decadent weet, aan het *eind* van iets te staan. Bourget had van de literaire decadentie al gezegd, dat die leeft in de wetenschap geen ‘lendemain’ te hebben; Erens zegt het hem, in zijn opstel over Baudelaire, na. In de spiegel van Barrès verschijnt Verlaine als ‘le dernier degré de l'énervement dans une race épuisée’. Des te scherper komt uit, dat Van Deyssels toekomstkunstenaar, wiens portret deels schuil gaat in de aanvallen op Netscher, juist met heel zijn wil en kracht gericht is op de Nederlandse ‘lendemain’: over het fin-de-siècle heen ziet hij ‘de kunst van de twintigste eeuw’ al liggen. De overeenkomsten en de verschillen tussen Van Deyssel en Barrès kunnen ons helpen, de plaats van het Nederlandse sensitivisme ten opzichte van het internationale literaire decadentisme nader te bepalen. En dan laat ik er nu buiten dat ook de auteur van *Toen de Gids* flink moet hebben gestudeerd in *La folie de Charles Baudelaire*. Maar dat heb ik hem zelf al laten zeggen.

Noten

1. Dit artikel is een uitgebreide versie van de tekst van het openingscollege van de studierichting Nederlands aan de Vrije Universiteit, gegeven op 31 augustus 1987.
2. Zie: Mea Verwey 1950.
3. Prick citeert eruit in Corr. Van Deyszel-Verwey I, noot 41.
4. Zie het *Nawoord* van Prick (p. 4) bij Van Deyszel 1974.
5. Op 5 april vraagt Van Deyszel aan Kloos toestemming hem *Over Literatuur* op te dragen en stelt voor het hem voor te lezen. Op 11 april schrijft Van Deyszel aan Kloos dat het stuk af is op enkele passages over Netscher na, waarvoor hij nog de nieuwe bundel van Netscher moet raadplegen. Op 28 april verzendt Van Deyszel presentexemplaren aan zijn vrienden. [Zie 's-Gravesande p. 93-95 en corr. Van Deyszel-Prins noot 3 (Prick)]
6. In het Verwey-archief in de U.B.A. bevindt zich een ongedateerde brief van Verwey aan Martha van Eeden-van Vloten, die op dat moment op huwelijksreis is in Parijs. Verderop in dit artikel citeer ik hieruit; Verwey deelt haar o.a. mee binnenkort iets positiefs te gaan schrijven over het naturalisme. Dat kan alleen maar het tweede deel van *Toen de Gids* zijn. Op een datering op ca. 20 april wijst, dat Verwey in deze brief reageert op een briefkaart van Van Eeden van 18 april en dat Free en Martha Verwey's brief beantwoordden op 22 april. Op 30 mei was het stuk gedrukt en lagen de overdrukjes klaar, blijkens een brief van Verwey aan Van Eeden. (Netscher bedankt Verwey op 4 juni voor het overdrukje met 'zulk heerlijk proza').
7. Deze bundel verscheen op 11 april 1886 [zie 's-Gravesande p. 94]. Natuurlijk kende Van Deyszel al wel een deel van de inhoud uit voorafgaande tijdschriftpublicaties.
8. Van Deyszel had bij een eerdere gelegenheid ('H. van den Berg'-pseud. van Netscher - in *De Amsterdammer [.] Weekblad* nr. 381, 17 okt. 1884; herdr. in: Van Deyszel 1897) lovende woorden overgehad voor Netschers schets *Studiën in onze Tweede Kamer*, gepubliceerd in het septembernr. 1884 van *Nederland* en later opgenomen in de door Van Deyszel gewraakte bundel. In *Over Literatuur* (Van Deyszel 1894 p. 42-43) verwijst hij zelf naar deze vroegere beoordeling: maar toen

was Netscher vooral veelbelovend; nu hij inmiddels zoveel geschreven heeft, is het tijd tegemoetkomendheid te vervangen door strengheid. Voorzover het Van Deyssels oordeel over Netscher betreft lijkt *Over Literatuur* beschouwd te kunnen worden als een akte van herroeping van *H. van den Berg*. De vermogens die Van Deysseel Netscher toekent in het oudste stuk correleren negatief met de opsomming van artistieke vermogens waarover Netscher volgens Van Deysseel in *Over Literatuur* nièt beschikt, een opsomming die tevens het signalement verschaft van de sensitivistische kunstenaar van de toekomst. *H. van den Berg*: het kunstenaars-oog van Netscher straalt over de dode stof, om er warm te leven in te wekken; hij weet onze Hollandse taal ‘in de tallooze door hem gewilde lijnen en kronkelingen te buigen tot het heerlijke voertuig der aandoeningen van den modernen kunstenaar’; geheel anders over het gebrek aan elasticiteit en gevoel van Netschers taal in *Over Literatuur*. *H. van den Berg*: Alles wat hij ziet raakt in beweging en wordt met een zeker bewustzijn bedeed. ‘De omgeving, door zijn vlamvend oog opgevangen weërspiegelt zich in de ziel van de kunstenaar, die juicht in het leven’; *Over Literatuur*. ‘Hij heeft het leven nog niet gezien, want zijn oog is zonder vlam en zijn hand onontroerd’; hij heeft de fenomenen van de werkelijkheid ‘niet in zich opgenomen en ze weêr uitgestort in den gloed van inniger leven, die een kunstenaarsziel hun mededeelt’; ‘Hij heeft nooit in zich zelf dien wonderen spiegel ontdekt, die de geziene stukken waereld weërkaatst als met paarlemoerglansen overgoten’. *H. van den Berg*: ‘voor elke waarneming weet hij een kleur, een melodie, een verzameling lijnen te vinden’; *Over Literatuur*: ‘Zijn talent is nooit gegaan op den zoeten maatgang der lijnenspielen; zijn pen heeft nooit gebeefd als hij staarde in de diepten der kleurenmuziek’. De negatieve correlatie is frappant, zij het dat de vermogens die Van Deysseel Netscher in *Over Literatuur* ontzegt, qua intensiteit van aanduiding het kwadraat zijn van de vermogens die Van Deysseel Netscher eerst wel toekende.

9. Enkele maanden eerder, in het december-nummer 1885 van de *Nieuwe Gids*, had ook Verwey op deze voor de Tachtigers sacrale woordgroep van Perk gezinspeeld. Van de drie Christus-sonnetten die hij in dat nummer publiceerde, lijkt het eerste, *Engelenzang*, een eenvoudige parafrase-in-sonnetvorm van de engelenzang bij de geboorte van Christus, zonder 80-er bijbedoelingen. Het beroemde sonnet dat daarop volgt - ‘O man van Smarten met de doornenkroon!’ - staat daarentegen ver af van de gangbaar-christelijke voorstelling van het lijden van Christus; het sonnet is terecht altijd beschouwd als de evocatie van

de ‘passie’ van de moderne dichter, inzonderheid van Willem Kloos. Verwey heeft *Engelenzang* nooit gebundeld, maar in de reeks van drie sonnetten in de *NG* heeft het een duidelijke functie. De ene regel waarin het - nogal insipide - gedicht afwijkt van de gangbare voorstelling luidt: ‘Zij zullen allen smaken 't hoogst genot’. Deze regel moet voor de goed geïnformeerde lezer een signaalfunctie hebben gehad: hij verwijst naar de slotregel van Perks gebed aan de Schoonheid (zoals *Engelenzang* ook voor het overige talrijke parallellen vertoont met Perks sonnet). De enige taak van dit inleidend gedicht lijkt dat het, met die ene uit de toon vallende regel, moet aangeven dat de volgende twee sonnetten binnen de kring van specifiek-Tachtiger voorstellingen geplaatst moeten worden.

10. Van Deyssel 1894 p. 51.

11. Dit stuk is nooit gebundeld.

12. De passage *Over Literatuur* p. 68 over de twee functies van de literaire kritiek vertoont inhoudelijk grote overeenkomst met wat Verwey daarover zegt; in beide gevallen is Netschers proeve van literaire kritiek over Paul Margueritte het lijdend voorwerp. Verwey bepleit verder dat de criticus een grote persoonlijkheid moet zijn en tevens een kunstenaar. De criticus van de toekomst die aan deze eis zal voldoen, zal de mensen wakker schudden en nieuwe beweging brengen, goed voor een hele eeuw. Verwey: ‘Wie zelf zijn indrukken scherp ziet en in groote, maar duidelijk waarneembare associatie met eigen ideeën ze weet weer te geven als kunstenaar, die zal zijn oordeel slaan in het brein der menschen en de conventie van zijn vaderland zal er een eeuw lang mooi mee zijn.’ Vergelijk hiermee Van Deyssel, *Over Literatuur* p.70: ‘Het eenige wat men in deze sfeer [n.l. die van de literaire polemie] voor Nederland kan doen is brandende stukken proza schrijven, die de oogen der menschen plotseling wakker schitteren’; p. 77: ‘Gij mist de macht van het koninklijk woord, dat menschen en volken lam slaat van bewondering’; direct daarop volgt in par. V de aankondiging van de kunst van de 20e eeuw.

13. *De Nieuwe Gids* jr. I bd. 2, juni 1886, p. 171-178.

14. Kennis van Berkeley heeft Verwey mogelijk opgedaan in zijn leertijd bij Kloos. Jeanne Kloos [Jeanne Kloos z.j., p. 60] deelt mee dat ‘de jonge Kloos’ al bij Berkeley had gelezen dat ‘de stof niet bestond’

en deze woorden brachten hem ‘tot ernstig nadenken’.

15. Zie 's-Gravesande p. 95v.

16. De - tijdelijke - nederigheid van Kloos tegenover Van Deyszel, hem ingegeven door het inzicht dat Van Deyszel in *Een Liefde* en *Over Literatuur* iets heel bijzonders had gepresteerd, blijkt ook uit een brief van Van Deyszel van 8 sept. 1888, gepubliceerd in Prick 1964 p. 46. Dat - althans in Van Deyszels beleving - Kloos' nederigheid in deze onverklaarde strijd tussen argwanende ‘hommes forts’ maar tijdelijk was, blijkt er al evenzeer uit: ‘Als ik nu weêr zoo lijd door Kloos' omgang [V.D. reageert hier op een langdurig en drukkend bezoek van Kloos in Houffalize] begrijp ik weêr zoo goed waarom ik hem vroeger in Amsterdam ben gaan mijden in de laatste jaren. Alles is hetzelfde gebleven. Kloos is alleen, dunkt mij, nóg pretensieuser in zijn toon geworden, als hij over literatuur enz. spreekt namelijk. Eêrst was hij ook zoo tegen mij, in 't begin van onzen omgang te Amsterdam. Toen, toen ik door mijn XIIIe hoofdstuk van *Een Liefde* en door mijn brochure over Netscher een ontdekking voor hem was geworden, werd hij bescheidener en beleefder in zijn toon, ik herinner mij dat nog zeer duidelijk, en nú, nu is hij weêr heel-en-al in den toon van het begin van onzen omgang.’

17. Notitie van Van Deyszel 15 dec. 1898: [corr. Verwey-Van Deyszel III nr. 54, p. 66v]: ‘Eer-gisteren aan Verwey *Caesar* voorgelezen. Het was weêr als in 1885 of 1886 met het 13e hoofdstuk van *Een Liefde*, en hij heeft er *niets* van begrepen. Het is heelemaal glad langs hem heen gegaan. Even als hij toen ter tijd met de hoofdstukken van *Een Liefde* minder ingenomen bleek naarmate zij beter waren (hij gaf de voorkeur aan het 1e hoofdstuk boven de schemeringbeschrijving van het 13e), bleek nu weder dat hij *Thijs Maris* mooyer dan *Caesar* vond [.....]’. Dat Verwey toch echt wel zijn best had gedaan, zie daarvoor Prick in zijn nawoord bij Van Deyszel 1974, p. 4.

18. Verder kan de overeenkomst mogelijk ten dele verklaard worden uit het feit dat Van Deyszel en Verwey beiden uit de Franse bron putten die ik aan het slot van dit artikel behandel.

19. Voor de datering van deze brief zie noot 6.

20. Het zou de moeite waard zijn een korte geschiedenis te schrijven

van de jaloezie in de *Nieuwe Gids*-kring (en van het complement daarvan: het pijnlijke gevoel niet genoeg bewonderd te worden door de vrienden). In een brief aan Kloos [zie 's-Gravesande p. 99-101] schrijft Van Eeden aan Verwey een jaloezie op Van Deysse's succes met *Over Literatuur* toe waarvan Verwey zelf zich niet bewust is. Van Eeden ziet hierin de werkelijke reden van Verwey's verzet tegen een redacteurschap van Van Deysse: '[...] Albertjes hart zit hoog en kunstenaarszwakheden zijn hem niet geheel vreemd. Gisterenmiddag pas hoorde ik dat Karels werk was opgehemeld ten koste van jelui. Ook is het niet aangenaam als er gezegd wordt dat er nu eindelijk een goed prozaïst is opgestaan, als je zelf al zooveel werk hebt geleverd dat niet alleen niet minder is, maar misschien juist de ooren voor goed proza heeft geopend. Karel profiteert feitelijk van hetgeen jelui gedaan hebt. Het publiek durft niet zeggen, dat zijn smaak veranderd is en dat het nu jelui werk mooi vindt - maar nu er een nieuwe komt die ook goed schrijft, wordt hij ineens algemeen toegejuicht. Dat zijn beroerde dingen - en als de zaak werkelijk is zoals ik haar begrijp - dan heeft Albert wel reden om wat wrevelig te zijn. De vraag is of hij het zelf ook zoo inziet. Kunstenaarszwakheden zijn lastige dingen - voor een ander want zelf zie je ze niet. Ten minste zoo gaat het bij mij.' Dat Van Eeden zelf al evenzeer last heeft van de gevoelens die hij aan Verwey toeschrijft, blijkt uit het directe vervolg: 'Het grootste bezwaar tegen Alberts opinie vind ik hierin, dat Karel ons stellig niet hoe langer hoe meer, maar zeker hoe langer hoe minder nodig zal hebben. Er is veel kans dat Karel voortaan mooi gevonden zal worden. Het publiek kan dat doen omdat het nog nooit iets moois van hem heeft afgekeurd. Op die manier zal hij het eerst oogsten van wat wij gezaaid hebben.' - Als enkele jaren later Gorters *Mei* uitkomt, zien we bij veel Nieuwe Gidsers dezelfde melange van bewondering en van vrees dat Gorter nu zal oogsten wat zij gezaaid hebben.

21. *Toen de Gids* p. 38: 'lijnen, kleuren en geluiden, geluiden, kleuren en lijnen'; p. 40: 'de vormen bewogen zich en hieven zich omhoog'.

22. Zie het nawoord van Prick, p. 5, bij Van Deysse 1974.

23. De brief is aanwezig in het Verwey-archief in de U.B.A. Het echte slot van de brief is niet bewaard gebleven; op de hier geciteerde passage volgen nog enkele woorden (over een ander onderwerp), en het volgende velletje ontbreekt.

24. Zie Van Halsema 1978 en Van Halsema/Schenkeveld 1982.

25. Hierover o.a. Verwey in zijn *In Memoriam Gorter* [N.R.Ct. 24 sept. 1927; herdrukt in Verwey 1956 p. 220-225]. Ik citeer hem hier, omdat in zijn bespreking van Gorters *Verzen 1890* opnieuw de wisselwerking, ‘half liefde, half vijandschap’, tussen dichters en prozaïsten tot uiting komt. ‘Het zijn in die dagen niet de dichters, maar de naturalistische, de sensitivistische prozaschrijvers geweest, die de Verzen het meest bewonderden. De jonge dichters die hun invloed het hevigst ondergingen zij waren niet de geringste: ik noem Leopold, Boutens, Van de Woestyne - hebben de strijd moeten aanbinden tegen dat deel van zichzelf, waardoor ze het diepst en het innigst met Gorter verbonden waren, [...]’. Men kan de vraag stellen of het wel juist is wat Verwey zegt over de waardering die de *Verzen 1890* ondervonden. Naast de verklaring van Van Deyssel, dat Gorter de vervulling was van wat Van Deyssel in *Over Literatuur* geproclameerd had, kan men het opstel van Kloos plaatsen, wiens lof een vergelijkbare hoogte bereikt. En blijkens de bundel *De Dingen* is Verwey zelf een tijdlang niet ongevoelig geweest voor het sensitivisme van Gorter. Het is in elk geval een gegeven voor ons onderzoek, dat de latere Verwey - die het sensitivisme fel was gaan afwijzen - in retrospectie de scheur tussen naturalisten en dichters ziet doorlopen tot in 1890. (Zie ook Verwey 1965 p. 256).

26. Aanwezig in het Verwey-archief, U.B.A.

27. Verwey vond de reddende formule in het ‘dwepen met het leven’ - zoals men kan dwepen met een vrouw - dat hij aan Van Deyssel toedacht. Hij lijkt zich in zijn brochure langs deze interpretatie te hebben toegeschreven naar een positieve waardering. Op dit punt is het betoog van Verwey in zijn brochure al voorbereid in de brief die hij op 28 dec. 1887 schreef aan Van Deyssel. Verwey heeft er kennelijk tegen opgezien Van Deyssel zijn mening over het boek te geven. Een eerste brief is niet voltooid en niet verzonden [zie Corr. Van Deyssel-Verwey, brief 16]. Pas 8 dagen na zijn, toch vooral negatieve, brief aan Veth heeft Verwey zijn literaire normenstelsel voldoende herzien om een positieve reactie te kunnen voltooien en verzenden: ‘Nu ik je boek gelezen heb, denk ik zoo bij mezelf dat jij toch een geweldige dweper bent. Jij hebt het leven lief, maar niet énkél - vergun me- “met een forsche en jaloersche liefde”: - jij *dweept* met het leven. /Ik zeg niet dat het zoo is, maar ik zeg dat ik dat zoo denk. /Als ik

jou lees, dan denk ik: ja juist, als Het Leven een vrouw was, dan zou hij liggen snikken vóór haar of haar aan haar hals hangen. En als Zij lief deê tegen hem, dan geloof ik dat hij vergaan zou van vervoering.’ [Zie Corr. Van Deysse-Verwey I, brief 17]. In zijn annotatie bij deze brief merkt Prick op, dat Verwey met het citaat ‘met een forsche en jaloersche liefde’ verwijst naar *Over Literatuur* p. 42: *Zijn kunst, dat is de kunst, de kunst, die hij bemint met een forsche en jaloersche liefde.*’

28. Zie Pierson over: F.A. Lange, *Geschiedenis van het materialisme*, in: *De Gids* 1875, gebundeld in: *Verspreide Geschriften* 2e reeks III; het citaat aldaar p. 29. Zie ook: Zijderveld, *De poëzie der Tachtigers in het licht van het symbolisme* [Zijderveld z.j., p. 287].

29. N.a.v. Berkeley merkt Spruyt op: ‘[...] en zijn Tweede Boek zou geheel anders luiden als hij in 't oog gehouden had, dat waarneming geheel wat anders is dan gewaarwording. Bij sensaties zal de geest passief zijn, wat waar kan zijn, als *gewaarwording* bedoeld wordt, maar onwaar is, als *waarneming* bedoeld is. Daarbij is de geest actief, en maakt uit de gewaarwording van rood de voorstelling van een rood ding.’ Even verderop, n.a.v. Berkeley's theorie dat een voorwerp alleen bestaat *omdat* het waargenomen wordt en *zolang* het waargenomen wordt, en dus zijn bestaan ‘dankt aan een ziel (mind), die sensaties en herinneringsbeelden heeft’: ‘Berkeley heeft niet opgemerkt, dat het verschil tusschen ware denkbeelden eenerzijds en onware denkbeelden anderszijds wegvalt, als ieder ondersteld wordt alleen zijn eigen zielstoestanden te kennen’. [Spruyt 1905, p. 447-450; het boek van Spruyt is een postume bundeling van vaak veel eerder gegeven colleges.]

30. Natuurlijk is Verwey's voorstelling van de ‘sensaties’ niet allèen uit deze hoek afkomstig; in de noten bij *Toen de Gids* citeert hij verschillende passages van Zola met het woord ‘sensation’ erin.

31. De bemiddeling van Erens lijkt tamelijk actief te zijn geweest. Erens had niet alleen al een tijd lang gepoogd stukken van Barrès te plaatsen in Nederlandse periodieken - met weinig succes, zoals ook de tegenpoging van Barrès om Erens te slijten in diverse Mediterrane landen zonder succes bleef [zie Davanture 1975 p. 328] -, blijkens 's-Gravesande p. 37 is hij ook in de redactievergadering van de *Nieuwe Gids* van 16 september 1885 verschenen om het stuk van Barrès voor te lezen en ‘eenigszins’ toe te lichten.

32. *De Amsterdammer* [.] *Weekblad* nr. 434, 18 oktober 1885.

33. Voor de reactie van Van Looy zie 's-Gravesande p. 66; de reactie van Kloos is te vinden in een brief van Kloos aan Prins d.d. 16 juli 1886 [zie Prick noot 270 bij: corr. Van Deysse-Prins].

34. Zie o.a. Van Halsema 1979 (interne VU-publicatie). Mijn interpretatie van Barrès' *Nieuwe Gids*-artikel als een proto-symbolistisch betoog vind ik bevestigd door de constatering van Maurice Davanture [Davanture 1975 p. 315] dat Barrès zich voor dit artikel heeft gedocumenteerd 'sur les tendances de l'école symboliste' in de *Revue contemporaine*. Interessant is een beschouwing van Verwey uit 1915 (*C.G.N. de Vooy's: Wording en verwording van letterkundige taal*, in: Verwey 1923 p. 45-51), waarin Verwey vaststelt dat het Franse symbolisme bij '80 geen voet aan de grond kreeg, hoewel Barrès het in het eerste nummer van de *Nieuwe Gids* al had aangekondigd. Ik geef een stuk van Verwey's betoog, omdat daarin opnieuw - niet helemaal helder - aan het naturalisme een rol wordt toegedacht in de ontwikkeling van onze poëzie na '80: 'Symbolisten noemden zich de dichters die, in tegenstelling tot de naturalisten, niet door beschrijving op het voorstellingsvermogen, maar door ritmische aanduiding (evocatie en suggestie) op de verbeelding werkten. [...] De zoo opgeroepen beelden behoeften niet verfijnd of individueel te zijn: integendeel waren zij dikwijls van zeer algemeene aard, natuurlijk of historisch, en - bij De Régnier b.v. - in zeer breede behandeling. In Nederland zijn wij er eerst laat mee bekend geraakt. Wel verscheen al in de eerste jaargang van de *Nieuwe Gids* een opstel van Maurice Barrès waarin deze poëzie werd aangekondigd, maar wij kenden ze niet eerder dan toen de oude beweging op haar einde liep. [...]'

35. Zie Marquèze-Pouey 1986, p. 107.

36. Er zijn vele anekdotes in omloop over de joyeuze overmoed waarmee Barrès zijn ongevraagde tijdschrift presenteerde aan het Parijse publiek. Prick deelt over Van Deysse en Barrès mee: 'In de *Nieuwe Rotterdamse Courant*, avondblad A, van 16 juli 1927 waardeerde Van Deysse *Les Taches d'Encre* als 'een vreeselijk aardig tijdschriftje'. Nog in zijn laatste levensjaren onthaalde hij zijn bezoekers graag op 't historische verhaal over de originele, zij 't ook weinig kiese, wijze waarop Barrès zijn blad gelanceerd had. Juist ten tijde van de

verschijning ervan werd Morin, een bekende Parijse figuur, neergeschoten door een in hem teleurgestelde vrouw. Barrès greep deze gebeurtenis aan door sandwichmannetjes de boulevards te laten aflopen met een opvallend affiche dat aan de Parijzenaars meedeelde ‘Morin ne lira plus les Taches d'Encre.’ [Prick, noot 73 in: Corr. Van Deysse-Prins]. Iets van die effectieve overmoed van de jonge Barrès is ook terug te vinden in het eerste van Erens' artikelen in *De Amsterdammer* [gedateerd 8 dec., gepubliceerd 21 en 28 dec. 1884]: ‘5 November verscheen te Parijs het eerste nummer van een maandschrift getiteld “Les taches d'encre” door Maurice Barrès. Zij, welke dien naam nog niet kenden, en er waren er nog, waren ten hoogste verwonderd toen ze vernamen dat die atlas, welke den werldebol van een tijdschrift alleen durfde tillen, welke elke medewerking onverbiddelijk afwees, een jongmensch was van nauwelijks 25 jaren. Niet zonder een glimlach namen ze onder de galerie van het Odeon hun 20 sous uit hun zak om gedurende den rit Odeon-Batignolles een blik in het boekje te werpen; doch zij bemerkten niet dat zij St. Sulpice passeerden, zij zagen niet op naar de elegante equipages van den Boulevard St. Germain, zij ontwaakten pas uit hun droom toen de conducteur riep “Clichy”. Zij hadden gelezen het artikel: La folie de Charles Baudelaire. Hun glimlach had plaats gemaakt voor diepen ernst: de wetenschap der “débauche” was hun duidelijker geworden.’

37. Voor Van Deysse: zie Prick 1964 noot 105, p. 189. Naast de bij name genoemden kan de onbekende auteur genoemd worden die in het weekblad *De Amsterdammer* de eerste aflevering van de *Nieuwe Gids* besprak [18 okt. 1885]. Zijn prijzende opmerking over de bijdrage van Barrès verbindt hij met lof voor het verdwenen *Les taches d'encre*: ‘Maurice Barrès, wiens tijdschrift *Les taches d'encre*, zeer tot onzen spijt kort na de eerste aflevering ophield te bestaan, [...]’. Is dit artikeltje misschien van de hand van Erens?

38. In het hs. (Verwey-archief, U.B.A.) heeft hier eerst ‘terwijl’ gestaan.

39. Hiermee verwees Barrès naar Paul Bourget's *Essais de psychologie contemporaine*. Daarvan maakt het in 1881 geschreven opstel over Baudelaire deel uit, waarin Bourget zijn psychologische studie van Baudelaire verbindt met een ‘Théorie de la décadence’. Vanaf dat moment is Baudelaire geassocieerd geweest met de term ‘décadence’. In zijn artikel over Baudelaire in het weekblad *De Amsterdammer* van 28 april en 5 mei 1884 [gebundeld in: Erens 1906, p. 46-61] verwijst

Erens naar deze theorie van Bourget over Baudelaire. Prick [corr. Van Deyssel-Prins noot 88] deelt mee, dat Van Deyssel door dit artikel van Erens het werk van Baudelaire leerde kennen.

40. Marquèze-Pouey [p. 109] stelt vast dat Barrès in dit opstel de term ‘décadent’ gebruikt in de oorspronkelijke, dubbele betekenis - zoals die ook bij Bourget te vinden was -: ‘dans l'expression qualitative de la société en déchéance mais aussi dans la désignation de l'écrivain professant et cultivant à outrance le goût de ce *décadent*.’ Hij constateert vervolgens dat het gebruik dat Barrès hier maakt van de term in de tweede, literaire betekenis in die tijd in Frankrijk medebepalend is geweest voor het inzicht dat er zoiets als een decadente richting was ontstaan. ‘Ce deuxième emploi, substitué à l'emploi éminemment péjoratif des critiques, est libre de toute notation subjective et sert désormais à l'identification objective d'une tendance, sinon d'une école nouvelle; aussi a-t-on parfois attribué à Barrès la paternité du terme même.’ Niettemin zou het nog lang duren voor deze inzichten het grote publiek bereikten; daarvoor zou het werk van Verlaine en Mallarmé - door Barrès' hier bestudeerd in afleiding van het werk van Baudelaire - een gesloten boek blijven. ‘L'article de Barrès restait un fait d'intelligence critique isolé.’ [Marquèze-Pouey p. 139].

41. Nog in 1915 klinkt bij ons iets door van bewondering voor Barrès' jeugdopstel over Baudelaire. P.N. van Eyck schrijft in zijn *Charles Baudelaire* (hs. uit 1915, pas gepubliceerd in Van Eyck 1959)a: ‘Een nerveus aanvoeler [nl. van de poëzie van Baudelaire] als Barrès sprak in zijn jeugd reeds van de als gefloersde, verre klank der stem, waarmede de dichter tot ons spreekt.’ Ik houd het voor niet onmogelijk dat Van Eyck op het spoor van dit vroege stuk van Barrès is gezet door Verwey: in diens schriften ziet men juist in 1915-1916 een aantal malen de naam van Barrès verschijnen, waarbij ook zijn vroeger werk een rol speelt.

42. Ik citeer naar de tekst van *Les taches d'encre* zoals die wordt gegeven in Barrès z.j.

43. Prick 1962, p. 189 (noot 105).

44. Zie noot 8.

45. ‘Stemmingskleuren der hoofdstukjens’: I. ‘licht-paarsch’, II. ‘bruingeel’

etc. De hoofdstukken waarnaar ik het vaakst verwijs hebben de volgende kleuren gekregen: V. 'grijs-zwart'; VI. 'donker-rood, zwaar-zilver', VII. 'licht-zwart, licht-rood' etc. De Epiloog is 'licht-purper'.

46. Die 'eenheid' die de kunstenaar verleent aan zijn gewaarwordingen wordt bij Van Deyszel, anders dan bij Barrès, niet met zoveel woorden genoemd. Maar het geheel van hoofdstuk V van *Over Literatuur*, m.n. p. 80, laat zien dat Van Deyszel wel een dergelijke voorstelling op het oog heeft. Barrès' 'intuition qui relie les objets les plus éloignées', de 'intuition secrète' van de dichter die door 'correspondances' 'de[s] rapports invisibles à d'autres' scheidt, correleert met de combinatie bij Van Deyszel van 'de oppermacht van de intuïtie' en het 'hooge intellect' - kennelijk een soort superieure intuïtie - dat de afzonderlijke sensaties 'samendringt' tot 'een levend mozaïek'.

47. Juist deze eerste strofe wordt bij Barrès niet geciteerd, maar men mag Van Deyszel - die Baudelaire was gaan lezen na het stuk van Erens over deze dichter, zie noot 39 - het vermogen toeschrijven die strofe er zelf bij te denken.

48. Barrès p. 397: 'Quel fin lettré un peu artiste ne sentira les évocations enfantines des mots primitifs, la muette somptuosité des liturgiques, l'angoisse des adverbes très longs qui suspendent la phrase! /Et la place qu'occupent les mots de race parmi la racaille dans la période! /Puis la phrase elle-même gesticule. Le geste de l'avocat aide à sa parole: l'écrivain, à son bureau, mime ses émotions pour trouver leur formule. Deux héros luttent, leurs apostrophes lutteront; les coups de glaive rythment la prose de l'orateur, la période se dresse avec le fer, tournoie, retombe avec fracas, rebondit, pare et tue.' Een verwante voorstelling van de tot persoonlijk leven gekomen woordsoorten vinden we al in het brein van Baudelaire's haschisch-gebruiker in *Les paradis artificiels*: 'La grammaire, l'aride grammaire elle-même, devient quelque chose comme une sorcellerie évocatoire; les mots ressuscitent revêtus de chair et d'os, le substantif, dans sa majesté substantielle, l'adjectif, vêtement transparent qui l'habille et le colore comme un glacié, et le verbe, ange du mouvement, qui donne le branle à la phrase.' [Baudelaire 1961, p. 376].

49. Barrès p. 400: 'Ce n'est pas seulement à chercher de sensations en sensations des frissons nouveaux que Baudelaire brisa son tempérament. Il connut les angoisses de la production, la lutte contre le mot qui

se dérobe, la sensation qui vous effleure sans se fixer, la griserie des phrases rythmées et la toute-puissance du verbe. Peu de travaux sont plus délicieux, plus *meurtriers* aussi.’

50. Ik acht het zelfs niet uitgesloten dat Van Deyszel iets van de visie waarvan het dertiende hoofdstuk van *Een Liefde* getuigt, gevonden heeft in het verhaal waarmee Barrès het eerste nummer afsluit. Het verhaal lijkt verder van geen kant op *Een Liefde*, maar de volgende passage doet sterk denken aan Mathilde die, aan het venster zittend, de bezielde natuur op zich voelt afkomen. Net zoals dat vaak in *Een Liefde* het geval is, worden de sensaties van de vrouwelijke hoofdpersoon afgebroken door de komst van de dienstbode. Ik citeer [naar het eerste nummer van *Les taches d'encre* in de U.B.A., p. 47]: ‘Accoudée à sa fenêtre, devant les vagues frissonnantes et embaumées que roulent les âmes des arbres dans la nuit, elle penchait son corps et son âme sur l'obscurité quand la vieille demoiselle, lourdement s'avança sur la pointe des pieds et, s'étant assise auprès d'elle, lui prit la main.’

51. Citaat uit Erens over *Les taches d'encre*.

Bibliografie

Barrès z.j.:

L'Oeuvre de Maurice Barrès, annotée par Philippe Barrès, t.I. Paris z.j.

Baudelaire 1961:

Ch. Baudelaire, *Oeuvres complètes*. Pléiade 1961.

Corr. v. Deyszel-Prins:

De briefwisseling tussen Arij Prins en Lodewijk van PrinsDeyszel [uitg., ingel. en van aant. voorzien door Harry G.M. Prick]. 2 dln., 's-Gravenhage 1971.

Corr. v. Deyszel-Verwey:

De briefwisseling tussen Lodewijk van Deyszel en Albert Prins: Verwey [Met een woord vooraf en voorzien van aantekeningen, bezorgd door Harry G.M. Prick]. DI I: april 1884-september 1894, 's-Gravenhage 1981.

DI III: april 1898-jan. 1905, 's-Gravenhage 1986.

Davanture 1975:

- Maurice Davanture, *La jeunesse de Maurice Barrès*. 2 t., Lille-Paris 1975 (thèse universitaire).
- Van Deyssel 1894:
Lodewijk van Deyssel, *Verzamelde Opstellen*. Amsterdam 1894.
- Van Deyssel 1897:
Lodewijk van Deyssel, *Tweede Bundel Verzamelde Opstellen*. Amsterdam 1897.
- Van Deyssel 1974:
Lodewijk van Deyssel, *Een Liefde*. [fotogr. herdr. van de 1e druk 1887; met een Nawoord van Harry G.M. Prick] 's-Gravenhage 1974.
- Erens 1906:
Frans Erens, *Litteraire Wandelingen*. Amsterdam 1906.
- Van Eyck 1959:
P.N. van Eyck, *Verzameld werk 3*. Amsterdam 1959.
- 's-Gravesande 1955:
G.H. 's-Gravesande, *De geschiedenis van De Nieuwe Gids; Brieven en documenten bijeengebracht door -*. Arnhem 1955.
- Van Halsema 1978:
J.D.F. van Halsema, 'Gorter na Mei'. In: *De Revisor* V, afl. 4 en 5 (1978).
- Van Halsema 1979:
J.D.F. van Halsema, Syllabus 'symbolisme', interne VU-publicatie, cursus 1979-1980.
- Van Halsema/M.H. Schenkeveld, 1982:
J.D.F. van Halsema en M.H. Schenkeveld, 'Nieuwe Zinnen; Over Gorters *Mei*, derde zang'. In: *Voortgang* III (1982), p. 83-97.
- Kloos, Jeanne z.j.:
Jeanne Kloos-Reyneke van Stuwe, *Het menscheijk Beeld van Willem Kloos*. Lochem z.j. [nawoord gedat. 1947].

Marquèze-Pouey 1986:

Louis Marquèze-Pouey, *Le mouvement décadent en France*. Paris 1986.

Prick 1964:

Harry G.M. Prick, *Lodewijk van Deijssel; Dertien close-ups*. Amsterdam 1964.

Spruyt 1905:

Geschiedenis der wijsbegeerte, naar de dictaten van wijlen prof. C.B. Spruyt bewerkt door Dr. Ph. Kohnstamm (e.a.). Haarlem 1905.

Verwey, Alb. 1923:

Albert Verwey, *Proza deel X*. Amsterdam 1923.

Verwey, Alb. 1956:

Albert Verwey, *Keuze uit het proza van zijn hoogleraarstijd (1925-1935)*, verzameld en verzorgd door Dr. M. Nijland-Verwey. Zwolle 1956.

Verwey, Alb. 1965:

Albert Verwey en Stefan George; De documenten van hun vriendschap. Bijeengebracht en toegelicht door Mea Nijland-Verwey. Amsterdam 1965.

Verwey, Mea 1950:

Mea Verwey, 'Albert Verwey over Lodewijk van Deijssel', in: *De nieuwe taalgids*, dl. 43 (1950), p. 193-202.

Zijderveld z.j.:

Keur uit het werk van Dr. A. Zijderveld, verz. en uitg. door A.G. Zijderveld-Menalda, vrienden en oud-leerlingen. [De 'verantwoording' is getekend 'Amsterdam, 1953'].