

‘Rhijnvis Feith, het belang en de gevoelige lezer. Een receptie-esthetische problematiek avant la lettre’

J.J. Kloek

bron

J.J. Kloek, ‘Rhijnvis Feith, het belang en de gevoelige lezer. Een receptie-esthetische problematiek avant la lettre.’ In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 97 (1981), p. 120-145.

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/kloe003rhij01_01/colofon.htm

© 2004 dbnl / J.J. Kloek



J.J. Kloek

Rhijnvis Feith, het belang en de gevoelige lezer *Een receptie-esthetische problematiek avant la lettre**

1. Aandacht voor de lezer

‘Le plus grand tort des philologues, c'est de croire que la littérature a été faite pour des philologues’. De uitspraak is van R. Guiette, zelf filoloog, en wordt met grote bijval aangehaald door ook al een vooraanstaand filoloog: Hans Robert Jauss, in zijn roemruchte manifest *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*¹. Zoals bekend verzet Jauss zich tegen de zijns inziens verstarde literatuurwetenschap met haar traditionele waarden en gecanoniseerde meesterwerken, om een receptie-esthetische benadering te bepleiten. Dat wil zeggen: een aanpak waarin het functioneren van de literatuur voor de lezers in het middelpunt staat.

Verzet tegen een verstarde literatuuropvatting met haar gevestigde waarden en reputaties, verzet ook tegen het gezag van de vakmensen, een verschuiving van de aandacht van het literaire werk naar de beleving ervan door de lezer - het is opmerkelijk dat deze zelfde karakteristieken gebruikt kunnen worden ter aanduiding van veranderingen die zich voltrekken in de esthetische opvattingen in de loop van de achttiende eeuw².

* Dit is een uitgebreide versie van een lezing, gehouden op het 36e Filologencongres te Groningen. Ik dank dr. W. van den Berg, zeer gevoelige lezer van de oorspronkelijke versie, voor zijn commentaar en suggesties.

1 In de versie opgenomen in Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfort 1974⁵, blz. 144-207), blz. 168 noot 61.

2 Buiten beschouwing moet hier blijven de intrigerende vraag, in hoeverre er bij beide processen overeenkomstige maatschappelijke factoren in het geding zijn. Te denken valt met name aan emancipatorische verschuivingen.

Een relatie tussen de ontwikkeling van de emotionalistische kunst-theorieën en de opkomst van de middle class in de 18e eeuw wordt gelegd door Robert C. Holub, ‘The rise of aesthetics in the eighteenth century’. In: *Comparative literature studies*, XV, (1978), blz. 271-83.

Ik zal hier niet ingaan op de welbekende afbrokkeling van de autoriteit van de Klassieken en de classicistische poëtica. Van de beide dan naar voren komende tendenties in de kunstbeschouwingen van de Verlichting: enerzijds de rationalistisch georiënteerde opvattingen, anderzijds de emotionalistisch gerichte, gaat het mij om de laatste³. Kenmerk daarvan is dat de esthetische gewaarwording wordt losgemaakt van intellectualistische bevrediging, om gelocaliseerd te worden in het gevoel. De mate waarin aan het gevoel geappelleerd wordt, bepaalt in deze visie de waarde van een werk.

Deze verschuiving heeft belangrijke consequenties, zowel wat betreft het aspect van de kunstcreatie, als dat van de receptie. Met betrekking tot de creatie - het zij hier slechts aangestipt - is een gevolg de men zou bijna zeggen wildgroei van de genieconceptie. Wat de kunstreceptie aangaat, ziet men dat het gezag van de op basis van gedetailleerde regels beoordelende elite van professionele critici uitgehold wordt. Reeds in 1719 gaat de invloedrijke theoreticus J.-B. Du Bos, die met zijn in dat jaar verschenen *Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture* wel beschouwd wordt als een van de grondleggers van de gevoelsesthetica⁴, zo ver het spontaan oordelende publiek competentere te achten als kunstrechtter dan de raison-

3 Een helder overzicht van de zeer complexe ontwikkelingen in de esthetische theorievorming ten tijde van de Verlichting geeft Armand Nivellet, 'Literaturästhetik'. In: Walter Hinck u.a., *Europäische Aufklärung*, 1. Teil (Frankfurt 1974. *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, hrsg. von Klaus von See, Band 11), blz. 15-56.

4 W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme. Étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII^e siècle* (Cracovie enz. 1925), blz. 39 e.v.; A. Martino, *Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jahrhundert*, I (Tübingen 1972), blz. 45 e.v.; Robert Finch, *The sixth sense. Individualism in French poetry 1686-1760* (Toronto 1966), blz. 81-88. Sterk relativerend echter Jacques Chouillet, *L'esthétique des Lumières* (z.p. 1974), blz. 37-47. Een Nederlandse vertaling van de *Réflexions critiques* verscheen anoniem in 1740: *Oordeelkundige aanmerkingen over de poëzy, en schilderkunst*. Uit het Fransch vertaald, ten deele gevolgd, en met zommige aanmerkingen vermeerderd [door Ph. Zweerts]. Amsterdam 1740. Herdrukt 1760.

nerende vakmensen, de ‘gens du métier’. Het oordeel van het publiek namelijk komt voort uit *le sentiment*, dat van de kritiek is het resultaat van werken met passer en lineaal.

Or le sentiment enseigne bien mieux si l'ouvrage touche, & s'il fait sur nous l'impression qu'il doit faire, que toutes les dissertations composées par les Critiques, pour en expliquer le mérite, & pour en calculer les perfections & les défauts⁵.

Een tweede consequentie van het primaat van de gemoedsbeweging is dat het domein van het esthetische uitgebreid wordt. Het is immers niet alleen de aangename harmonie van het schone waardoor hart of ziel getroffen worden. Er ontstaat dan een esthetisch begrippenapparaat waarin termen als het naïeve, het hartstochtelijke, het nieuwe, het wonderbaarlijke, het interessante etc. sleutelwoorden worden⁶. Illustratief is in het bijzonder de vlucht die het verhevene neemt als esthetische categorie. Men rangschikt daaronder alles wat aanleiding geeft tot de ietwat beangstigende ervaringen die de mens zijn kleinheid doen beseffen of hem religieus inspireren: de wijidheid van de sterrenhemel en van de oceaan, de eenzaamheid van uitgestrekte bossen, de macht van vulkanen en donderende watervallen, kerkhoven bij nacht, schemerige kathedralen, overwoekerde ruïnes, *e tutti quanti*. Met name sinds Edmund Burke in zijn *Philosophical Enquiry* (1757) de *delight* van het verhevene ver boven de *pleasure* van het traditionele schone had gesteld, beschouwen velen de ervaring van het verhevene als het *nec plus ultra* van esthetische beleving⁷.

Met dat de theoretici het gezag van de regels gaan relativeren, en zich meer verlaten op de esthetische intuïtie - vaak aangeduid met de *smaak* - zadelen zij zichzelf met een probleem op dat tot het eind

5 In de door mij geraadpleegde Slatkine reprint (Genève 1967) van de editie Paris 1770: dl. 2, blz. 340.

6 Cf. Peter-Eckhard Knabe, *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung*. Düsseldorf 1972.

7 Over het verhevene, en de betekenis van Burkes *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, zie bijv. Samuel H. Monk, *The sublime. A study of critical theories in XVIII-century England*. Herdruk Ann Arbor 1960.

van de eeuw toe onoplosbaar blijkt. Immers regels zijn te formuleren en aan te leren. De smaak daarentegen kan men niet exact omschrijven, en acht men in principe ook niet aan te leren. De vraag is dan: op welke wijze is een smaakbegrip intersubjectief te maken⁸. Sommigen veronderstellen dat in principe allen die door de natuur zijn toegerust met een orgaan voor esthetisch genot, gelijke gewaarwordingen ondergaan bij de beleving van een kunstwerk⁹; bij anderen echter is deze rationalistische idee van de *consensus gentium* verzwakt, en naarmate het inzicht terrein wint dat smaken wezenlijk verschillend kunnen zijn, groeit het probleem waar dan een criterium voor de smaak te vinden. Bestaat er een universele góede smaak? Waaraan herkent men een goede smaak en waaraan een slechte? Hoe is het theoretisch te verantwoorden dat de meeste mensen een grove smaak hebben, en slechts weinige ‘âmes sensibles’ een verfijnde? Voortdurend zoeken de theoretici het antwoord op deze en vergelijkbare vragen. In principe ligt de weg open voor een volledig afstand doen van alle absolute en objectieve esthetische grondslagen, ten gunste van een subjectivistische en individualistische kunstopvatting. De ontwikkeling in die richting verloopt echter uiterst langzaam. Wel erkent men gaandeweg een zekere relativiteit van de smaak krachtens factoren als bijvoorbeeld klimaat, ras, tijd, maatschappelijke conventies en dergelijke meer, maar de angst voor een esthetische anarchie blijft groot en voortdurend ziet men de theoretici zoeken naar een zeker minimum van algemene geldigheid voor de smaakoordelen. Deze aporie geeft veel achttiende-eeuwse esthetische verhandelingen iets tweeslachtigs, en

8 Een uitvoerige uiteenzetting van de onderscheiden opvattingen dienaangaande geeft Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, in zijn eerste hoofdstuk. Uitsluitend de Engelse theoretici behandelt Hannelore Klein, *There is no disputing about taste. Untersuchungen zum englischen Geschmacksbegriff im achtzehnten Jahrhundert*. Münster 1967.

9 Zo bijv. Du Bos, die het orgaan voor esthetisch genot localiseert in een zesde zintuig (‘le sixième sens’), dat naar zijn mening evenals de andere zintuigen de mens aangeboren is: ‘Il est aussi rare de voir des hommes nés sans le sentiment dont je parle, qu’il est rare de trouver des aveugles nés. Mais on ne sçauroit le communiquer à ceux qui en manqueroient, non plus que la vue & l’ouïe’. *Réflexions critiques* dl. 2, blz. 343.

maakt dat dezelfde theoretici vanuit een later perspectief nu eens als verdedigers van nieuwe inzichten worden gezien, en dan weer als behoeders van de traditie.

Ook Rhijnvis Feith, die als theoreticus nog niet de aandacht heeft gekregen die hij zeker verdient¹⁰, heeft geworsteld met het probleem van de verschillen in esthetische beleving. Ik wil daar wat nader op ingaan, met als uitgangspunt Feiths opvattingen over een bij uitstek emotionalistische categorie: het belang.

2. Het belang als esthetisch begrip

Ter introductie van het begrip belang keer ik nog even terug naar Du Bos. Du Bos' centraal stellen van 'le sentiment' houdt in dat het hem niet in de eerste plaats gaat om de beschouwing van het esthetische object op zichzelf, maar vooral om de relatie tussen object en beschouwer. Deze relatie berust volgens Du Bos op het vermogen van kunst om de mens te *interesseren*, dat wil zeggen: de beschouwer kan pas door een werk emotioneel geraakt worden wanneer het *intérêt* bij hem verwekt. Hij voelt zich dan in een staat van actieve betrokkenheid gebracht, hij neemt *belang* in het weergegeven gebeuren¹¹.

L'*intérêt*, het *belang*¹², wordt een van de achttiende-eeuwse kunsttheoretische sleutelwoorden¹³. De term heeft betrekking op een ge-

10 Aan Feiths theoretische geschriften is sinds de weinig diepgravende studie van H.G. ten Bruggencate, *Mr. Rhijnvis Feith. Een bijdrage tot de kennis van zijn werken en persoonlijkheid* (Wageningen 1911) ternauwernood aandacht besteed. Alleen de destijds niet gepubliceerde verhandeling *Het ideaal in de kunst* is door P.J. Buijnsters in zijn uitgave ervan van uitvoerig commentaar voorzien.

11 Du Bos, *Réflexions critiques*, dl. 1, blz. 52-83.

12 *Belang* als equivalent van *intérêt* al in Zweerts' in noot 4 genoemde vertaling van Du Bos. Overigens kan *intérêt* - evenals *belang* trouwens - ook gebruikt worden ter aanduiding van de hoedanigheid van het werk die maakt dat het belang bij de lezer gewekt wordt. Dit nuanceverschil zal mede verantwoordelijk zijn voor de uiteenlopende terminologie: Riedel bijv. spreekt over *das Interesse*, Van Alphen over het *belangrijke*, Sulzer over *das Interessante*, Garve over *das Interessirende*.

13 Cf. Knabe, *Schlüsselbegriffe*, in voce *intérêt*. J.G. Sulzer stelt onder het lemma *Interessant* in zijn *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Leipzig 1771-74) onomwonden: 'Das Interessante ist die wichtigste Eigenschaft ästhetischer Gegenstände, weil der Künstler dadurch alle Absichten der Kunst auf einmal erreicht'. (dl. 1, blz. 561) Te onzent Betje Wolff: 't Is des het *but* van een opletend Dichter, zyne Leezers belang te doen nemen in zyn werk. Als hy ons hart voor zyne beminnelyke perzonen heeft ingenomen, heeft hy een groten triomf op ons behaald'. 'Gedagten over de dichtkunde', blz. 149. Dit opstel is opgenomen in haar *Bespiegelingen over den staat der rechtheid* (Hoorn 1765), blz. 147-55.

moedsbeweging bij de lezer, en behoort dus typisch tot het emotionalistische begrippenapparaat. Overigens weerspiegelt de theoretische reflectie de zojuist geschetste problematiek: enerzijds erkent men dat het belang dat een lezer neemt in een werk afhankelijk is van allerlei meer of minder particuliere factoren, anderzijds gaan wel alle theoretici er van uit dat bepaalde zaken belang wekten, wekken en zullen wekken bij alle mensen, in welke tijd en waar ter wereld ook. De kunstenaar dient in de eerste plaats te mikken op dit *intérêt universel*; voor de in het bijzonder betrokkenen (bijvoorbeeld de landgenoten van de dichter wanneer hij nationale stof behandelt) wordt het werk dankzij hun *intérêt particulier* dan nog extra treffend¹⁴.

Evenals Du Bos zijn de meeste latere theoretici geneigd de term belang te reserveren voor die gemoedsaandoeningen die gekenmerkt worden door een actief medeleven. Esthetische emoties van een passief karakter vallen erbuiten. Belang wordt bij ons opgewekt door met name personages en hun lotgevallen¹⁵. Het begrip komt zo erg dicht in de buurt te liggen van iets als identificatie. Een dergelijke belangconceptie vinden we bij theoretici als Sulzer¹⁶,

14 Dit algemeen gebruikelijke onderscheid tussen *intérêt universel* en *intérêt particulier* wordt al gemaakt door Du Bos, *Réflexions critiques* dl. 1, blz. 75-83.

15 Aan didactische poëzie stelt Du Bos daarom de voorwaarde dat ze verrijkt is met 'tableaux pathétiques assez fréquens' (dl. 1 blz. 67). Een zelfde opvatting bij Cornelius van Engelen, 'Welke zijn de algemeene oogmerken, die een digter moet bedoelen? [...]'. In: *Werken van de Maetschappy der Nederlandsche letterkunde te Leyden*, dl. 4, 1779, blz. 67-224. Aldaar blz. 117 e.v.

16 Sulzer, *Allgemeine Theorie*, in voce *Interessant*, zegt onder meer: 'Die Vorstellungen, bey denen wir uns grösstentheils leidend verhalten, wo wir blos geniessen, die Sachen seyen gut oder böse, sind noch nicht von der interessanten Art. Man kann uns freudig, traurig, zärtlich, wollüstig machen, und uns durch dergleichen Empfindungen angenehm unterhalten, ohne uns lebhaft zu interessiren. [...] Wenn uns aber Gegenstände vorkommen, die unsre Wirkksamkeit auffodern; wobey wir uns als mitwirkende Wesen zeigen; bey denen wir Entwürfe machen; die Wünsche, Furcht und Hoffnung in uns erweken; wo uns daran gelegen ist, dass die Sachen gewisse Wendungen nehmen, und wo wir uns wenigstens in Gedanken thätig erzeigen, etwas zu dem Fortgange der Sachen beyzutragen: alsdenn werden diese Gegenstände interessant genennt'. (blz. 561).

Garve¹⁷, Riedel¹⁸, Diderot¹⁹, om een paar bekende namen te noemen. Heel expliciet is Séran de la Tour, die het belang laat voortkomen uit de intrige²⁰. Séran noem ik hier overigens niet omdat hij tot de toonaangevende theoretici zou behoren, maar omdat Feith zijn omschrijving van het belangbegrip aan hem ontleent.

3. *Rhijnvis Feith over het belang*

In 1781 debuteert Feith als literair-theoreticus met een *Verhandeling over het heldendicht*²¹. Gegeven de feiten dat het opstel over een specifiek genre gaat, dat het door een dichtgenootschap met goud werd bekroond, en dat dit genootschap de programmatische naam voerde *Kunst wordt door arbeid verkregen*, mogen we verwachten dat de traditie van een op regels gefundeerde kunstopvatting in deze ‘handleiding voor jonge Dichters’ (blz. 18) nog sterk zal doorwer-

- 17 [Christian Garve], ‘Einige Gedanken über das Interessirende’. In: *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* XII (1771) 1 blz. 1-42, XIII (1772) 1 blz. 5-50. Een - eveneens anonieme - vertaling verscheen onder de titel ‘Gedachten over het interesseerende in 't schryven’ in *De rhapsodist* III (1778), blz. 19-58, 250-92, VI (1783), blz. 452-92.
- 18 F.J. Riedel, *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* (Neue Auflage, Wien enz. 1774) hoofdstuk XVI ‘Ueber das Interesse’. Van Alphen geeft in zijn *Theorie der schoone kunsten en wetenschappen* het betreffende 15^e hoofdstuk de titel ‘Over het belangrijke’ (dl. 2, blz. 179-204). Hij heeft aan Riedels tekst passages uit Garve toegevoegd.
- 19 Diderot, *De la poésie dramatique* (1758) hoofdstuk XI ‘De l'intérêt’. In de *Oeuvres esthétiques*, ed. Paul Vernière (Paris z.j.), blz. 226-32. Opmerkelijk is Diderots stelling dat het belang van de toeschouwer vergroot wordt als hij meer omtrent de personages weet dan zichzelf.
- 20 Séran de la Tour, *L'art de sentir et de juger en matière de goût* (Paris 1762) dl. 2, 4^e boek, hoofdstuk II ‘Sur l'Intérêt’.
- 21 Ik citeer uit de uitgave in dl. 6 van de *Dicht- en prozaische werken van Mr. R. Feith*, 11 dln., Rotterdam 1824.

ken. Inderdaad betoont Feith zich over het geheel genomen zeker geen revolutionair, maar uitgesproken conservatief is de *Verhandeling* evenmin. Enerzijds is Feith van mening dat de essentiële regels in de praktijk hun geldigheid bewezen hebben; ze zijn ‘niet willekeurig uitgevonden, maar uit de Theorie van onze aangename en onaangename bevindingen, en derhalve uit de natuur zelve genomen’²². Het voortdurende beroep op de universele natuur als feilloos criterium getuigt van een rationalistische esthetische oriëntatie. Aan de andere kant evenwel waarschuwt Feith er telkens weer voor dat mechanische toepassing van de regels tot niets leidt, en dat alleen een goede smaak het juiste gebruik ervan mogelijk maakt. De ontoereikendheid van de regels is, zo stelt hij, te wijten aan het uitsluitend verstandelijke karakter ervan; de smaak is een zaak van verstand en gevoel beide²³. Dit primaat van de zijns inziens principieel niet in theoretische beschouwingen vast te leggen smaak geeft blijk van een duidelijke emotionalistische tendentie in Feiths opvattingen. Men zou de *Verhandeling* kunnen karakteriseren met de namen van twee vaak erin aangehaalde theoretici: het is Batteux gekruid met Mendelssohn²⁴.

Aan de tien hoofdstukken die gewijd zijn aan de respectieve regels voor het epos gaat echter een algemene beschouwing vooraf over de indruk die de dichter op zijn lezers kan maken, en hierin manifesteert zich wel heel markant een puur emotionalistische kunstvisie. Om dit eerste hoofdstuk, getiteld ‘Algemeene aanmerkingen over het belang’, is het mij te doen.

Het belang is volgens Feith hetgeen waar het in de dichtkunst wezenlijk om gaat. Het hoofdstuk begint aldus:

- 22 *Verh.* blz. 39. Feith verwijst hier naar Sulzers *Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen* (1762).
- 23 Met name in het laatste hoofdstuk, ‘Eenige aanmerkingen over de navolging der Ouden’, gaat Feith op de verhouding regels - smaak in. De smaak onttrekt zich, zo betoogt hij daar, aan een adekwate beschrijving; men kan hem echter oefenen en verfijnen, vooral door bestudering van de werken van de Ouden.
- 24 Zie voor de esthetische opvattingen van Batteux bijv. Finch, *The sixth sense* blz. 93-100; voor die van Mendelssohn: Armand Nivelle, *Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik* (Berlin 1960), blz. 56-64.

Alle de verschillende soorten van schoonheden, zullen ze een Dichtstuk waarlijk versieren, moeten op het Belang, als op een vast eindpunt, uitloopen. Het Belang is het wezenlijke voorwerp [= doel] van het schoone in alle Kunsten en Wetenschappen, en naarmate dit sterker in een voortbrengsel van smaak heerscht, naarmate is het volkomener. Het verwekt in ons dat streevend gevoel, dat ons zoo hevig roert, dat wij niet alleen gewillig ons aan het vermaak, dat het ons verschaft, overgeven, maar dat het ons zelfs onwederstaanbaar tot zich trekt, zoodat wij niet meer in staat zijn er ons aan te onttrekken. *Het is eene zoo innige beweging van de ziel*, zegt Serran de la Tour, *dat de hartstogt van liefde of haat, die er uit ontspruit, ons even zoo dierbaar wordt, als datgeen, dat eigen en onafscheidelijk aan ons wezen is*²⁵. En inderdaad, wat mensch leeft er, die van de natuur een gevoelig hart, een van hare voortreffelijkste geschenken, ontvangen heeft, die het vermaak, dat het belang geeft, dat verrukkelijk, dat tastbaar wonder der kunst, daar geen wellust bij halen kan, niet dikwerf gesmaakt heeft? voor wien niet menigmaal de gewone uitvloeisels der treurigheid, de tranen, beken van onuitsprekelijke geneugte zijn geworden?²⁶

Het behoeft geen betoog dat in deze passage affectwerking bij de lezer voorop wordt gesteld. Het gaat om de beweging van het gemoed, en alle esthetische hoedanigheden van een werk moeten er daarom op gericht zijn het belang zo groot mogelijk te doen zijn. Overigens hanteert Feith het belangconcept op een eigenzinnige manier, en dat is te merkwaardiger omdat hij zich op Séran de la Tour beroept. Séran immers laat - zoals ik daarstraks heb gezegd - het belang voortkomen uit de intrige, maar bij Feith is van die connectie niets terug te vinden. Dit is een heel bewuste ingreep geweest. Feith wekt weliswaar de indruk alleen in de gecursiveerde woorden Séran aan te halen, maar in feite is de hele door mij aangehaalde passage samengeflanst uit het begin van het hoofdstuk 'Sur l'intérêt' in *L'art de sentir et de juger en matière de goût*. Zorgvuldig is daarbij alles wat betrekking heeft op intrige-elementen wegge-

25 *l'Art de sentir et de juger en matière de goût*, Tom. 2. C. 4. [noot van Feith].

26 *Verh.* blz. 20. Men ziet dat Feith belang in beide in noot 12 aangegeven betekenisaspecten gebruikt.

werkt, met het gevolg dat Feiths belangbegrip zeer wezenlijk verschilt met dat van zijn zegsman²⁷.

In de rest van het hoofdstuk geeft Feith geen nadere ontleding van het belang als zodanig, maar hij levert een aantal voorbeelden hoe het belang vergroot, en daarmee de gemoedsaandoening van de lezer geïntensiveerd kan worden. Ook dan besteedt hij geen enkele aandacht aan iets als intrige of lotgevallen. Waar hij zich geheel op concentreert, is het decor waartegen het gebeuren zich afspeelt. Het zijn namelijk, zo stelt hij, deze ‘uitwendige omstandigheden’

die het belang oneindig kunnen vermeerderen, die het tot eene hoogte kunnen brengen, daar het buiten dat nooit toe zou geklommen zijn, in één woord, die het gemoed voorbereiden om dien indruk te ontvangen, dien de Dichter verwekken wil, en dien hij buiten deze voorbereiding nooit zeker is, dat hij verwekken zal. (blz. 22).

Feith illustreert deze stelling met een paar persoonlijke ervaringen. Allereerst verhaalt hij uitvoerig hoe hij in een kerk getroffen werd door het ‘aandoenlijk opschrift’ op een zerk. Op een andere plaats, zo veronderstelt hij, zou hij er mogelijk onverschillig zijn langs gelopen, maar nu was het de grootse, wat huiveringwekkende ambiance van het kerkgebouw die zijn hart bij uitstek ontvankelijk maakte voor die inscriptie, en zo het belangwekkende ervan oneindig vermeerderde. Welnu:

Het is juist hetzelfde in het Heldendicht en Treurspel; de tooneelen, die de Dichter kiest, daar hij zijne persoonaadjes plaatst, moeten juist geschikt zijn naar, en juist overeenkomen met de gevoelens, daar hij wil, dat zijne persoonaadjes ons in brengen zullen; hij moet ons voorbereiden. Dit is het eerste middel om belang te verwekken, en door dit te verwaarloozen wordt menigwerf zijne geheele kunst vruchteloos. (blz. 22-23).

Van de andere illustraties die Feith geeft van de belang-verhogende werking van de entourage, noem ik alleen nog zijn ondervinding dat een boek veel meer indruk maakt wanneer het in een passende

27 Zie de Bijlage achter dit artikel.

ambiance wordt gelezen; Youngs *Night Thoughts* bijvoorbeeld het liefst ‘om middernacht bij eene flauwe lamp, die een ruim ouwerwets vertrek naauwlijks half verlicht’²⁸.

Naast deze persoonlijke ervaringen haalt Feith een paar voorbeelden uit de literatuur aan, waar het decor het belang maximaal intensiveert. Allereerst geeft hij een omstandige beschrijving van de macaber-barokke kloostergrafkelder waarin Baculard d'Arnauds *Comte de Comminge* zich afspeelt. Alleen al deze zetstukken, zo is zijn overtuiging, wekken zo veel belang op voor Comminge, dat deze maar weinig van zijn rampen hoeft te vertellen ‘om duizend tranen te zien vloeijen’ (blz. 25). Hetzelfde geldt in Lucretia van Merkens *Germanicus* voor de beschrijving van het geheimzinnig-nachtelijke berglandschap waarin Arminius op weg gaat naar het graf van Kattenwald:

Indien men onder het lezen van deze verzen zijn gevoel nagaat, zal men ontdekken dat het gedurig meer en meer geneigd wordt om nog aandoenlijker getroffen te worden. Het wenscht om nog treuriger voorwerpen, en in die gemoedsgestalte komt men bij het graf van Kattenwald, het punt, daar al het voorgaande op zamenloopt, en daar onze geheele begeerte voldaan wordt. (blz. 27).

Klaarblijkelijk is Feith zich bewust van de eenzijdigheid van de gegeven voorbeelden, hij wijst er tenminste op dat ook andersoortige gemoedsaandoeningen kunnen worden gewekt dan ‘deze bekoorlijke droefgeestigheid’. Karakteristiek is evenwel dat hij dit nauwelijks uitwerkt: de mogelijkheid wordt geopperd, met een bijna opvallende terloopsheid²⁹.

28 *Verh.* blz. 29. Een vergelijkbaar voorbeeld hoezeer een corresponderende omgeving de beleving van een werk kan intensiveren, geeft Herder in zijn (door Feith bewonderde) ‘Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Volker’, wanneer hij uiteenzet hoe hij Ossian onder optimale omstandigheden - op een scheepsreis - genoten heeft. In: Herder u.a., *Von deutscher Art und Kunst*. Hrsg. von Hans Dietrich Irmscher. Stuttgart 1968. Aldaar blz. 17-18.

29 *Nl.* in een korte alinea op blz. 27, waarbij hij als voorbeeld de beschrijving van de Tempel der Liefde in de 9e zang van de *Henriade* noemt, die bewerkstelligt dat ‘onze ziel geheel teederheid’ wordt.

Schildering van de ‘uitwendige omstandigheden’ verhoogt overigens niet alleen het belang dat de lezer neemt in het hele werk of in essentiële stukken daarvan, het is tevens hét middel om détails belangwekkend te maken, en zo verslapping van de betrokkenheid te voorkomen. De dichter kan hierbij profijt trekken van de ervaring dat bepaalde natuurverschijnselen onveranderlijk een directe diepe indruk maken:

Zoo wordt mijne ziel geheel gevoel als ik eenzaam de volle maan aan een' ruimen en zuiveren hemel beschouw. Ik staar er gedachteloos op; mijne aandoeningen overstelpen mij; tranen biggelen langs mijne wangen; ik kom weder tot mij, en de gedachtenis van alle mijne overleden vrienden zweeft voor mijne oogen; ik bepeins mijne vergankelijkheid, ik gevoel mijne onsterfelijkheid. (blz. 31).

Vergelijkbare metafysische aandoeningen roept ‘een donker uitgebreid bosch, vooral van denneboomen’ bij hem op. Als literaire voorbeelden geeft hij het in de verre maneschijn oplichten van Lottes kled na het dramatische afscheid van Werther, en het sombere eenzame bos als decor voor eeuwigheidsbespiegelingen in Van Winters *Jaargetijden*.

Feiths eerste hoofdstuk van de *Verhandeling over het heldendicht* is één grote uitwerking van het emotionalistische principe dat de kunst het gemoed dient te roeren, hoe meer hoe beter. De schrijver moet daarom, zo zegt hij met nadruk, het menselijk hart leren kennen en het eigen gevoel naspeuren (blz. 30 en 33). Zelf illustreert hij dan ook zijn betoog met eigen intens-beleefde emotionele ervaringen.

Ik hoef niet toe te lichten dat deze belevingen - en hetzelfde geldt de literaire voorbeelden die hij geeft - allemaal in dezelfde wat somber-pathetische sfeer liggen. Ze behoren typisch tot wat in de achttiende eeuw als het domein van het verhevene werd beschouwd. In wezen reduceert Feith de esthetische beleving van een werk tot een reeks emoties, opgeroepen door een opeenstapeling van paraferalia van het verhevene: stemmige grootse kerkgebouwen, sombere dennenbossen, maneschijn, nachtelijke bergland-

schappen... Wat hij hier doet is het aanreiken van een aantal suggestieve zetstukken die verondersteld worden onder alle omstandigheden bij de lezer het gewenste effect op te roepen. Dit geschiedt weliswaar om de lezer in de juiste stemming te brengen om belang te nemen in de personages, maar dit eigenlijke doel blijft in het hele betoog zozeer op de achtergrond, dat het er haast op lijkt dat deze decors essentiëler zijn voor de beleving van het werk dan het gebeuren zelf, en dat Feith het belang dat een kunstwerk moet wekken niet zoekt in een meeleven met de personages, maar in één permanente gemoedsaandoening die wordt opgeroepen door een reeks verheven tableaux³⁰. Karakteristiek is een polemiekie tegen Van Alphen dat Feith halverwege het hoofdstuk invlecht. Van Alphen had in een toevoeging aan Riedels hoofdstuk 'Over het belangrijke' betoogd dat in een langer werk het belang niet uitsluitend afhankelijk mag zijn van incidentele aangrijpende taferelen; naar zijn overtuiging moet het denken en handelen van de personages er op gericht zijn ook onze geest bezig te houden. Dat houdt de belangstelling voor de ontwikkeling van het gebeuren gaande, en zet het hart des te wijder open voor die passages die het sterkst appelleren aan de emoties³¹. Van zo'n verstandelijke betrokkenheid moet Feith niets hebben. Dan interesseert het werk niet meer, zo protesteert hij, en wordt het slaapverwekkend. Immers: 'wij willen niet altijd denken, wij willen zeer dikwijls gevoelen'. (blz. 27).

Op zichzelf is het goed te verdedigen een verhandeling over de regels van het epos te openen met een meer algemene beschouwing over de vraag hoe belang bij de lezer kan worden gewekt, maar juist als algemene beschouwing is Feiths eerste hoofdstuk wel erg eenzijdig. In de rest van de *Verhandeling* klinkt het overigens nauwelijks door. Feith spreekt daar vaak, zij het steeds tamelijk terloops, over het belang, maar hij gebruikt de term dan in de meer conventionele

30 Uiteraard geldt dit niet voor Feith alleen. Monk geeft in de tweede helft van *The sublime* vele voorbeelden van de neiging om de waarde van het kunstwerk bepaald te achten door de cumulatie van verheven elementen.

31 Van Alphen, *Theorie* dl. 2 blz. 203-04. Van Alphen heeft deze toevoeging ontleend aan de in noot 17 genoemde beschouwing van Garve.

betekenis van dynamisch meeleven³². In de *Verhandeling* als geheel is het eerste hoofdstuk enigszins een *corpus alienum*, een eerste manifestatie van de latere Feith. Het is immers evident dat door een verheven entourage aan te prijzen als het voornaamste, zo niet enige middel om belang bij een werk op te wekken, waarbij het middel van de gemoedsvoorbereiding een doel op zichzelf lijkt te worden, hij het belangbegrip ontkracht, en toesnijdt op zijn sentimentele kunstopvattingen³³.

4. *Feith en de gevoelige lezer*

Een vraag die nog beantwoord moet worden is: in hoeverre neemt Feith een algemene geldigheid van dergelijke gewaarwordingen aan. Evenmin als bij de meeste andere theoretici van zijn tijd krijgen we daar volstrekte duidelijkheid over. Vooropgesteld moet worden dat de bedoeling van het hoofdstuk, nl. om dichters te leren hoe zij *het* belang bij *de* lezers moeten opwekken, impliceert dat in principe iedereen die enig gevoel voor kunst heeft, verondersteld wordt de beschreven aandoeningen te kunnen delen. Inderdaad generaliseert Feith zijn eigen gewaarwordingen telkens: hij gaat dan over op ‘ons’, ‘men’, ‘het gemoed’, ‘het menselijk hart’

32 Met name in het hoofdstuk ‘Over de zamenstelling’. Verg. ook blz. 51, waar het belang dat de lezer in de handeling neemt als volgt wordt omschreven: ‘het gaat ons zoodanig ter harte, dat wij ons gedurig verbeelden er zelve de uitvoerders van te zijn’.

33 In het zesde deel van zijn *Brieven over verscheidene onderwerpen* (1793) geeft Feith een beschouwing ‘Over het bijzonder en algemeen belang in de werken van smaak en kunst’ (*Werken* dl. 4 blz. 256-95). Aan het eind van deze voornamelijk aan de verschillende soorten van bijzonder belang gewijde brief, keert Feith zich expliciet tegen Sulzers opvatting dat kunst alleen interessant is indien actief medeleven wordt opgewekt (zie hiervoor noot 16). Feith geeft nu toe dat dit de hoogste vorm van belang is, en dat een dergelijke belangopwekking onmisbaar is in alle epische en dramatische kunst. Maar natuurschilderingen, zo vervolgt hij, kunnen evengoed ten sterkste interesseren: zij geven ons ‘die zachte roering, welke wij zoo zeer beminnen, en die de dichters van dezelve ons juist geven wilden’ (blz. 292). Feith handhaaft daarmee het concept van het intérêt als basis van alle kunstbeleving, maar hij kan dit slechts doen door er een verruiming aan te geven die de meeste theoretici impliciet of expliciet verwierpen.

etc. Opvallend is echter dat hij even iets aarzelender lijkt, wanneer hij het over de belang-wekkende functie van détails gaat hebben. Klaarblijkelijk zijn dit ingrediënten voor de literaire fijnproevers:

[Vervolgens] wilde ik nog voor het gros van menschen, eenige geringe, maar voor gevoelige harten treffende bijzonderheden opgeven, die, door een' fijnen smaak wel gebruikt, vuur en leven, en dat beminnelijk belang, dat door eene teedere ziel zoo hoog geschat wordt, over het geheele Heldendicht verspreiden. (blz. 30).

Gezien de oppositie met 'het gros van menschen' is het de vraag of 'gevoelige harten' en 'teedere ziel' hier niet een exclusievere categorie aanduiden dan alleen die van de kunstgenieters in het algemeen³⁴. Niettemin volgt er onmiddellijk een generalisatie: 'Als wij ons gevoel ontleden [...] dan ontdekken wij' dat er natuurverschijnselen zijn die op 'onze ziel' altijd en onmiddellijk een bijzondere indruk maken. De correspondentie van dergelijke gevoelsassociaties wordt zelfs expliciet, haast wat apologetisch geponeerd:

Er is eene grootere overeenkomst tusschen ons gevoel dan men in den eersten opslag wel denken zou. Deze indrukken, die des oceaans, eener echo, en een verbazend getal, die ik er zou kunnen bijvoegen, zijn vrij algemeen. (blz. 32).

Dit wordt geïllustreerd door de eenstemmige reactie van 'een gezelschap van smaak' bij het voorlezen van *Werther*, op de passage waar Lotte verklaart dat de maneschijs haar altijd tot bespiegelingen omtrent dood en toekomstigheid inspireert: 'met ééne mond vielen wij den Lezer in, om te betuigen, dat wij in dezelfde gelegenheid juist hetzelfde gevoel hadden'. (blz. 32).

Van een differentiëring van het kunstminnende publiek blijkt dus toch geen sprake te zijn. In het vervolg spreekt Feith dan ook weer zonder restricties over 'men', 'het gevoel' van de lezers, 'de geheele ziel des Lezers', en hij besluit zijn hoofdstuk met een simpele tweedeling in esthetisch gevoeligen en ongevoeligen:

34 In het daarstraks aangehaalde begin van het hoofdstuk spreekt Feith overigens ook van 'gevoelig hart', maar daar lijkt het me min of meer synoniem met iets als vatbaarheid voor aandoeningen, zonder een specifieke toespitsing.

Ik zal hier thans niets meer bijvoegen. Voor hen, die vatbaar zijn om van deze soort van aanmerkingen gebruik te maken, heb ik genoeg gezegd: zij zullen mijne voorbeelden van de maan en het bosch op ontelbare andere aandoeningen van zelve toepassen. Voor hen, die geen gevoel hebben voor het schoone, zou ik alles kunnen zeggen, zonder dat zij er meer nut van hadden. (blz. 36).

Enkele jaren later ziet hij dit onderscheid iets minder eenvoudig. Intussen is dan in 1783 de *Julia* verschenen.

Het zou me sterk verbazen indien men bij mijn bespreking van de ‘Algemeene aanmerkingen over het belang’ niet aan de *Julia* heeft gedacht. Het grafschrift in de kerk, de werking van sombere dennebossen, het herdenken van de overledenen in het maanlicht, zelfs het opschemeren van Lottes kleed in de avond - al deze belangverhogende ingrediënten vinden we in de *Julia* terug, uitgebreid met nog een reeks andere van vergelijkbaar karakter. Wat Feith in het eerste hoofdstuk van de *Verhandeling* zo nadrukkelijk theoretisch bepleit, brengt hij in zijn twee jaar later verschenen romandebuut even nadrukkelijk in praktijk. Steeds tracht hij de suggestieve kracht van de uitwendige omstandigheden maximaal op te voeren, opdat de lezer door de beleving van de verheven entourage voortdurend is voorbereid belang te nemen in de verheven intentie van het boek³⁵. Daarbij verbindt slechts een vage intrige de reeks sterk gekleurde gevoelsmomenten met elkaar. De *Julia* is de consequente toepassing van Feiths belangconceptie - men zou bijna zeggen de test-case voor zijn opvattingen.

Ofschoon bij een aantal lezers de beoogde emotionele deelneming ook stellig bereikt werd, stuitte de *Julia* van meet af aan tevens op ernstige kritiek. De essentie daarvan was dat men de gevoelstoespitsing overdreven vond, ‘geoutreerd’³⁶. In zijn volgen-

35 De *Julia* is immers de uitwerking in romanvorm van een *verheven* opvatting inzake de liefde. Zie de opdracht ‘Aan Mevrouw***’.

36 Al in het voorwoord van de tweede druk van de *Julia* (eveneens 1783) maakt Feith gewag van het verwijt van geoutreerdheid. Overigens wil ik natuurlijk niet de suggestie wekken dat dit verwijt voornamelijk betrekking had op de decoratie; het betrof veelal de gehele belevingswereld van de personages. Dat neemt echter niet weg dat hetgeen Feith in de *Verhandeling* had gepropageerd als *het* middel om belang bij de lezer op te wekken, in de praktijk bij een aanzienlijk deel van het publiek bleek te falen, en zelfs averechts uitwerkte.

de roman, *Ferdinand en Constantia* (1785), zal Feith in zoverre aan de bezwaren tegemoet komen dat hij de emotionele momenten opneemt in een meer geprononceerde intrige:

Zij is in den eigen smaak van *Julia* geschreven [...]. Alleen heb ik er eene meer ingewikkelde geschiedenis doorgevluchten, om, zoo veel ik kon, de aanmerking voor te komen, die men op *Julia* gemaakt heeft, dat ze namelijk te louter *sentimenteel* was³⁷.

Het verwijt van ‘geoutreerdheid’ van de emotionele belevingen heeft Feith echter steeds van de hand gewezen. Het eerst komt hij daartegen in het geweer in 1784, een jaar na het verschijnen van de *Julia*, in een opstel ‘Over het onnatuurlijke, geoutreerde, onwaarschijnlijke, enz.’³⁸. Overigens wordt hierin de *Julia* niet met name genoemd.

De aanleiding tot deze beschouwing is een brief van ‘Louise’, waarin deze er haar verbazing over uitspreekt dat de reacties op een niet nader aangeduide Nederlandse roman - ‘de kleine roman van den Heer***’ - zo uiteenlopen. Zijzelf heeft ‘op iedere bladzijde de teederheid en kieschheid van gevoel in dien schrijver bewonderd’, en was getroffen door de ‘ongekunstelde tooverkracht, die onmiddellijk tot het hart van al zijne lezers doordringt, en er zich te eenenmaal onwederstaanbaar meester van maakt’. In werkelijkheid bleken echter níet ‘al zijne lezers’ zo onder de indruk te zijn. Een groot aantal vindt, volgens Louise nog steeds, veel in het werkje te prijzen, maar betreurt het ‘dat al de sentimenten boven de natuur, de hartstogten geoutreerd, en een groot gedeelte der tooneelen romanesk zijn’. Hoe komt het, zo vraagt Louise aan Feith, dat dergelijke bezwaren dikwijls juist jegens de grootste genieën geuit worden? (blz. 49-50).

37 *Ferdinand en Constantia*, Voorberigt (*Werken* dl. 5, blz. 113).

38 *Brieven over versch. ond.* eerste deel, derde brief (*Werken* dl. 2, blz. 49-67). In zijn bekende verweer tegen de aanval op het sentimentele van De Perponcher verwijst Feith naar deze brief (*Werken* dl. 3, blz. 140).

Het is, zo legt Feith in zijn antwoord uit, met het gevoel voor het schone gesteld als met de smaak voor wijn³⁹: alle mensen hebben enige smaak, van sommigen is de smaak ‘teederer’, en slechts bij enkelen is zij ‘zoo kiesch als het mogelijk is’. Welnu: zoals bij het proeven van uitgelezen wijnen, zullen ook bij het genot van meesterwerken van de genie de delicate gewaarwordingen van de laatste categorie altijd ‘geoutreerd’ voorkomen aan de minder fijn bewerkte (om maar te zwijgen van degenen die menen kunst te moeten beoordelen op grond van puur verstandelijke overwegingen - de ‘eigen gewaande kunstregters’ krijgen er hier bij Feith even hard van langs als destijds bij Du Bos). Toch zijn het uiteraard de fijnproevers die de belevingswereld van de zelf zo fijngevoelige genie het beste kunnen begrijpen en meevoelen.

In de *Verhandeling over het heldendicht* onderscheidde Feith slechts kunstgevoeligen en kunstongevoeligen, en zijn bevindingen aldaar golden alle kunstgevoeligen. Op één plaats echter leek hij binnen die categorie nog weer een keur aan te nemen. Hier in de brief ‘Over het onnatuurlijke, geoutreerde, onwaarschijnlijke, enz.’ kiest Feith definitief voor zo'n gradatie in drieën. In principe wordt met een dergelijke verdergaande differentiatie van het publiek de weg vrijgemaakt voor een relativering van de universele geldigheid van esthetische normen. Zover komt het bij Feith echter zeker niet; immers de hiërarchie waarin hij de smaakverschillen ordent veronderstelt absolute waarden, waarover slechts een kleine, adequaat bewerkte elite bevoegd is te oordelen⁴⁰. In de onmiddellijk volgende brief ‘Over de navolging der natuur en der schoone natuur’ oppert hij even de mogelijkheid van een totale relativering van de smaak, om die meteen categorisch te verwerpen:

Mogelijk zult gij mij hier vragen, of er dan wel een ware smaak zij, en of alles niet van de gewoonte afhange? Ik antwoorde volmondig: neen! er is een eenige goede smaak, en alles wat daarvan verschilt, is wansmaak [...] (blz. 85).

39 De vergelijking van de esthetische smaak met de fysiologische smaak is in de theorievorming zeer gebruikelijk. Cf. Knabe, *Schlüsselbegriffe* in voce *goût*.

40 In de *Brieven* verklaart Feith herhaaldelijk dat de smaak te verfijnen is. In hoeverre hij het echter mogelijk acht aldus de aangeboren verschillen op te heffen, wordt nergens duidelijk.

Criterium is (en blijft tot en met Feiths laatste theoretische geschrift *Het ideaal in de kunst*) de natuur, die onafhankelijk is van ‘gewoonte en vooroordeel’⁴¹. Enerzijds bepleit Feith een sentimenteel elitarisme, anderzijds hangt hij met zijn refereren aan de onveranderlijke natuur een rationeel universalisme aan, en het is geen wonder dat dit in zijn beschouwingen dikwijls tot een zekere frictie leidt. Om me tot één voorbeeld te beperken, en wel een dat het belang betreft: wanneer Feith in de laatste van de *Brieven over verscheidene onderwerpen* nog eens over het belang reflecteert, stelt hij, geheel in de geest van Du Bos en Batteux, het algemeen belang - het belang dat ieder in een werk neemt, ‘tot welk eene natie of eeuw hij dan ook behooren moge’ - ver boven de verschillende vormen van bijzonder belang, en onbekommerd gebruikt hij in dit verband weer terminologieën als ‘het menselijk hart’, ‘den mensch in het algemeen’ etc. Een werk dat slechts in beperkte kring belang verwekt, zo stelt hij hier, heeft dan ook maar weinig waarde⁴². Deze op een *consensus gentium* gebaseerde redenering had hij echter in de brief aan Louise juist verlaten, omdat het feit dat meesterwerken soms maar weinig bewonderaars vonden er mee in strijd was. Feiths oplossing was toen geweest een kwalitatief gedifferentieerde publieksreactie aan te nemen. Overigens zal hijzelf hierin geen tegenspraak gezien hebben: de kleine groep van fijngevoeligen was voor hem ongetwijfeld geen beperkte kring als zojuist bedoeld, maar vertegenwoordigde juist de menselijke natuur in haar zuiverste, minst gecorrumpeerde gedaante⁴³. Wat aan deze fine fleur belang inboezemde was dus niet een beperkt *intérêt particulier*, maar juist bij uitstek *l'intérêt universel*.

In wezen blijft Feith derhalve toch universalistische concepties aanhangen, maar het is duidelijk dat de vanzelfsprekendheid daarvan ondergraven is. Om terug te keren tot de brief aan Louise: met

41 *Werken* dl. 2 blz. 88. Verg. Rhijnvis Feith, *Het ideaal in de kunst*, ed. P.J. Buijnsters (Zwolle 1967), blz. 102 noot 3.

42 *Brieven* zesde deel, zesde brief, ‘Over het bijzonder en algemeen belang in de werken van smaak en kunst’ (*Werken* dl. 4, blz. 256-95), blz. 271-72.

43 Niet voor niets geeft Feith als voorbeeld van zo'n beperkte kring: ‘de eerste kringen der groote wereld’.

de exclusivistische smaakopvatting die hij daarin voor het eerst ontwikkelt zet hij ondanks alles toch een belangrijke stap in de richting van de individualisering van de kunst. Het gaat hem voortaan - in principe - niet meer om de algemene geldigheid van esthetische bevindingen, maar om de geldigheid voor de elite van lezers met de fijnste smaak. Illustratief is de passage waarin hij Louise uitlegt dat het aan het verschil in kunstgevoeligheid, vaak gepaard nog aan een verschil in kennis, te wijten is dat literatuur die door sommigen als subliem wordt ervaren, dikwijls tevens zoveel negatieve reacties oproept:

De vernuften, die in de renbaan der fraaije Letteren als starren van de eerste grootte uitgeblonken hebben, bezaten eenen hoogen trap van gevoel, eene sterke en vruchtbare verbeeldingskracht, die elk voorwerp, dat hen omringde, het kleinste niet uitgezonderd, gretig ontving en met verdubbeling te rug kaatste. [...] Kan het nu anders zijn, of de met minder gevoel en kunde begaafde lezers hunner schriften moeten dezelve over het algemeen geoutreerd en romanesk vinden, en vooral op die plaatsen, die aan gevoelige harten en geoefende hoofden het meeste behagen moeten, omdat ze er hunne eigene gewaarwordingen in ontmoeten, en de Dichter daar, om zoo te spreken, zijn geheel gevoel in uitgeput heeft? (blz. 59).

In feite worden hier de onafhankelijk van regels scheppende genie en de onafhankelijk van rationele overwegingen oordelende gevoelige lezer als ideale partners aan elkaar gerelateerd. Enkele jaren later zegt Feith precies hetzelfde in een andere terminologie, als hij betoogt dat de sentimentele schrijver slechts door een sentimentele lezer naar waarde geschat kan worden⁴⁴.

De tendentie tot een meer individualistische kunstopvatting heerste alom, en er is alle kans dat Feith, die behoorlijk belezen was in de buitenlandse esthetische theorievorming, hoe dan ook wel de ontwikkeling had doorgemaakt die waar te nemen is tussen de *Verhandeling* en het eerste deel van de *Brieven over verscheidene onderwerpen*. Het is de ontwikkeling van een min of meer universalistische naar

44 *Werken* dl. 3 blz. 35.

een zeer elitaristische conceptie betreffende de esthetisch gevoelige lezer⁴⁵. Het lijkt echter niet al te gewaagd aan te nemen dat de verdeelde reacties op *Julia* dit proces bespoedigd hebben. Verleidelijk is de veronderstelling dat de brief aan Louise een verhulde poging van Feith inhoudt de kritiek op zijn eigen roman te neutraliseren. Men kan zich bij de karakteristiek van het werkje in kwestie, hoe summier ook, in 1784 nauwelijks een andere roman voorstellen dan de het jaar tevoren verschenen *Julia*. Hoe dit ook zij, in ieder geval was het na de kritiek op de *Julia* duidelijk dat Feiths pretentie van een zekere algemene geldigheid van zijn esthetische opvattingen onhoudbaar was. De praktijk bewees dat zijn emotionele cumulatie bij veel lezers een averechtse uitwerking had: in plaats van een gevoel van betrokkenheid, van belang, ervoeren zij juist, getuige het verwijt van geoutreerdheid, een afstand tot het beschrevene.

De theoretische uitweg voor Feith lag voor de hand: hij maakt van de nood een deugd, en neemt aan dat het gevoelsvermogen van zijn critici klaarblijkelijk minder verfijnd is dan dat van hemzelf en zijn bewonderaars. Hij postuleert derhalve een elite van kunstgevoeligen. Bovendien kon hij daarvoor aansluiten bij reeds vigerende opvattingen. Met name wat de artistieke creatie betreft lag de populair geworden idee van de meer dan normaal begaafde genie bij wijze van spreken voor Feith gereed om er zijn eigen idee van de sentimentele kunstenaar overheen te schuiven. Complementair kon op dezelfde wijze de sentimentele lezer gelijkgesteld worden aan de schaarse uitzondering die de genie in zijn grootheid erkende.

De emotionalistische kunstleer had haar uitgangspunt gevonden in verzet tegen de artistieke elite van reglementerende kunstbeoordelaars. Zij vond bij Feith in zekere zin een hoogtepunt met de creatie van een nieuwe elite: de sentimentele kunstgevoeligen.

45 Wat Feiths opvattingen inzake de literaire creatie (met name aangaande de genie) betreft, traceert Buijnsters een gelijksoortige niet-consequente ontwikkeling als ik hier voor zijn gedachten omtrent de literaire receptie heb geschetst. *Het ideaal in de kunst*, blz. 54 e.v.

5. De lezer en de norm. Een receptie-esthetische problematiek

In de eerste paragraaf van mijn betoog heb ik een parallel getrokken tussen de achttiende-eeuwse emotionalistische kunstopvattingen en de huidige receptie-esthetica. Beide verzetten zich tegen de huns inziens steriele literatuurbenadering van het literaire establishment, en beide richten hun blik op de lezersreacties. In weerwil van fundamentele verschillen⁴⁶ zou men de emotionalistische theoretici met enig recht receptie-esthetici *avant la lettre* kunnen noemen.

Met het verzet in de achttiende eeuw tegen de kunstregels doemt het probleem op van het vinden van een nieuwe esthetische norm. De aanvankelijke oplossing: de waarde van een werk wordt bepaald door de smaak van het kunstgevoelige publiek, voldoet niet, op grond van de zich in de praktijk manifesterende verscheidenheid. Bij de erkenning van een zekere pluraliteit is het echter voor wel alle theoretici evident dat sommige lezers een betere smaak hebben dan andere, of sterker: dat weinige lezers een véél betere smaak hebben dan het merendeel. Dat impliceert dat deze minderheid meer stemrecht dient te hebben dan de meerderheid als het aankomt op het vellen van een esthetisch oordeel. Alleen: men ziet geen kans het onderscheid tussen een goede en een slechte smaak te objectiveren.

Deze hele problematiek zien we weerspiegeld in de ontwikkeling, binnen een paar jaar, van Feiths esthetische opvattingen. De *Verhandeling over het heldendicht* staat als zodanig nog in de traditie van de normatieve poëtica's. Het eerste hoofdstuk echter brengt een zeer sterke emotionalistische component aan, maar daaraan lijkt nog wel een geloof in de gelijkheid van de esthetische gewaarwordingen ten grondslag te liggen. In de brief over het geoutreerde heeft Feith dit uniformiteitsconcept verlaten; hij erkent het probleem van de verscheidenheid, en kiest radicaal als oplossing het verabsolueren van zijn eigen smaak. Dat die slechts door een beperkt aantal gevoelige lezers gedeeld wordt, pleit er nu eerder voor dan ertegen.

46 Waarvan het belangrijkste wel is dat de receptie-esthetica zich - in tegenstelling tot alle achttiende-eeuwse theorieën - in het geheel niet met het aspect van de creatie bezighoudt.

Het grote receptie-esthetische probleem in de achttiende eeuw was het vinden van een norm bij de toekenning van waarde aan een werk. Dit is een essentieel verschil met de huidige receptie-esthetica: deze neemt door juist uit te gaan van de relativiteit van de smaak, een tegenovergesteld standpunt in. Als het echter gaat om het toekennen van betekenis stellen sommige receptie-esthetici zich minder relativerend op. De receptie-esthetica verzet zich, zoals bekend, tegen het zoeken naar één algemeen-geldige betekenisgeving aan een werk, en wijst daarom concepties als de adequate interpretatie in principe van de hand. Sommige onderzoekers houden zich dan ook consequent uitsluitend bezig met betekenisgevingen door lezers, en achten de vraag naar de juistheid of onjuistheid daarvan irrelevant⁴⁷. Anderen zijn evenwel van mening dat de receptie-esthetica wel degelijk ook tot taak heeft de juistheid van interpretaties te toetsen. In het spoor van Vodi ka wordt dan meestal als criterium aangehouden dat de interpretatie door de werkstructuur gedekt moet zijn⁴⁸. - Accoord, maar de vraag blijft dan: wie bepaalt de grenzen van wat op grond van de werkstructuur (op zichzelf al een problematisch begrip) al dan niet kan worden verantwoord. Wanneer daarom bijv. Rainer Warning van oordeel is dat bij het loslaten van de norm van *de* adequate interpretatie het vaststellen van de adequaatheid van *een* interpretatie een van de kernproblemen van de receptie-esthetica wordt⁴⁹, dan spreekt daar-

47 De namen van bijv. Groeben, Barthes, Wienold, Trabant kunnen hier genoemd worden. In ons land is een zuiver op de lezer gerichte aanpak bepleit door Jos Hoogeveen, *Funktionalistische Rezeptionstheorie*. Leiden 1978.

48 Felix Vodi ka, *Die Struktur der literarischen Entwicklung* (München 1976), blz. 106. Verder onder (vele) anderen Elrud Kunne-Ibsch, 'Rezeptionsforschung: Konstanten und Varianten eines literaturwissenschaftlichen Konzepts in Theorie und Praxis'. In: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*. Hrsg. von Gerd Labrousse. Bnd. 3, 1974, blz. 1-36. Aldaar blz. 34. Jäger stelt voor om een kader aan te geven van door de tekst toegelaten interpretatiemogelijkheden, de zgn. 'rezeptionsästhetische Adäquananalyse'. Georg Jäger, 'Die Wertherwirkung. Ein rezeptionsästhetischer Modellfall'. In: Walter Müller-Seidel u.a. (Hrsg.), *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft* (München 1974), blz. 389-409. Aldaar blz. 390-91.

49 Rainer Warning (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis* (München 1975), blz. 12.

uit een vergelijkbaar verzet tegen een totale relativering en subjectivisme als zich in de achttiende eeuw uitte ten aanzien van de smaak.

De consequentie lijkt onherroepelijk te zijn dat men toch weer autoriteit moet toekennen aan een beperkte groep van - ik zou haast zeggen: 'gevoelige lezers', al zal men zich daarbij een ander soort elite voorstellen dan Feith.

Zeer verschillende historische processen kunnen soms treffende overeenkomsten bezitten, en het kan aardig, en soms zelfs verhelderend zijn die aan het licht te brengen. Meer heb ik niet beoogd, en tot voorspellingen zal ik me zeker niet laten verlokken. Daarvoor zijn de bijbehorende verschillen te groot, en bovendien: de geschiedenis herhaalt zich nooit. Er zijn vele redenen te bedenken om daarover niet al te ongelukkig te zijn.

Adres van de auteur:

Nieuw-Loosdrechtsedijk 281

1231 KW Loosdrecht

Bijlage:

Het begin van het hoofdstuk 'Sur l'intérêt' van Séran de la Tour

Aangezien Séran de la Tour, *L'art de sentir et de juger en matière de goût* (2 dln., Paris 1762) niet geregistreerd staat in de C.C., volgt hier het begin van zijn hoofdstuk 'Sur l'Intérêt' waaraan Feith refereert⁵⁰. Het is het vierde hoofdstuk van het vierde boek in deel II; weergegeven zijn de bladzijden 203-206. De passages die Feith in zijn eigen omschrijving van het belang heeft verwerkt, heb ik gecursiveerd.

Invention, Enthousiasme, Sublime, élégance d'expression, vérité des pensées, noblesse & varité de tours & de figures, *autant de sources du Beau de toutes les espèces. Toutes en embellissant un ouvrage, doivent aboutir à l'intérêt*, comme on voit les Ruisseaux, les Fleuves & les Rivieres
se

50 Drs. Suzan van Dijk was zo vriendelijk een fotocopy van dit hoofdstuk voor mij te maken in de Bibliothèque Nationale te Parijs.

perdre dans l'Océan, après avoir fait la richesse & l'ornement de la Terre. Voilà l'objet essentiel du Goût.

Tout sujet que l'on traite dans la Poësie, la Peinture, la Sculpture ou la Prose, a sa Fable, son Roman, & son intrigue. La Fable est le trait que l'Auteur choisit, le Roman est la disposition des faits principaux, & l'intrigue l'enchaînement de ces faits; c'est de l'embarras, de leur développement, que doit sortir le dénouement après qu'ils l'ont suspendu quelque temps. Si les obstacles qui sembloient détruire celui qui s'annonçoit le produisent, l'intrigue est parfaite. S'il résulte des incidents, qui ont un rapport essentiel avec l'action principale qui fait le fonds de l'Ouvrage, elle a encore la même perfection.

C'est donc, comme l'on voit, de cette contrainte du jeu des ressorts, que l'on nomme l'intrigue, que résulte *l'intérêt, objet essentiel du Beau, dans tous les Arts & dans toutes les Sciences*; c'est aussi celui du Goût dont il fait les délices.

Dans tous les sujets de Poësie Epique, Pittoresque & Dramatique, l'intérêt est un *sentiment qui nous touche si vivement, que non-seulement nous nous livrons de nous-mêmes au plaisir qu'il nous donne, mais que nous ne saurions nous y refuser. C'est un mouvement de l'ame si intime, que l'affection de haine ou d'amour qui en résulte, nous devient aussi chère, que ce qui est propre & personnel à notre Etre.*

C'est l'intérêt qui tient l'ame attachée sur le Patétique d'une peinture, tandis qu'elle n'accorde qu'une admiration stérile à l'expression d'un tableau qui ne l'excite pas, quoiqu'il soit peut-être plus parfait pour l'ordonnance & l'exécution, mais n'ayant qu'un sujet froid & inanimé.

C'est l'intérêt qui fait verser ces larmes délicieuses que l'on répand avec un si grand plaisir. *Miracle sensible de l'art; le signe ordinaire de la douleur devient celui du plaisir. C'est lui qui porte l'ame avec une impatience si vive & si curieuse à la connoissance du dénouement; c'est le souvenir de l'inquiétude délicate qu'il a excitée, qui feroit payer aussi cher le plaisir de l'ignorer lorsqu'on le sçait, que l'on auroit acheté celui de le connoître, lorsqu'on l'ignoroit.*

Vrijwel de gehele, daarstraks aangehaalde, eerste alinea van het hoofdstuk 'Algemeene aanmerkingen over het belang' blijkt Feith woordelijk aan Séran te hebben ontleend, maar hij is daarbij wel zéér eclectisch te werk gegaan. Karakteristiek is overigens dat de enige passages die niet tot Séran te herleiden zijn, een duidelijke

sentimentele inslag hebben: *‘wat mensch leeft er, die van de natuur een gevoelig hart, een van hare voortreffelijkste geschenken, ontvangen heeft’, ‘wonder der kunst, daar geen wellust bij halen kan’, ‘beken van onuitsprekelijke geneugte’.*