

Verzameld werk. Deel 7

Menno ter Braak

**onder redactie van M. van Crevel, H.A. Gomperts en G.H.
's-Gravesande**

bron

Menno ter Braak, *Verzameld werk. Deel 7*. G.A. van Oorschot, Amsterdam 1951

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/braa002verz07_01/colofon.htm

© 2007 dbnl / erven Menno ter Braak / de samenstellers en/of hun
rechtsopvolgers

t.o. 3



Kronieken

De ongelovige katholiek

GERARD WALSCHAP: *Sibylle*

De geschiedenis van de katholieke *twijfel* en het katholieke *ongeloof* is, zowel historisch als psychologisch beschouwd, geheel verschillend van de geschiedenis der protestantse dito; vandaar, dat de gemiddelde protestant (of hij, die uit een protestants milieu geboortig is) doorgaans moeilijk begrijpt, wat zich afspeelt in de katholieke, die zich de zekerheden van zijn leer voelt ontvallen. Het protestantisme is, reeds door zijn verdeeldheid, van de oorsprong af, vertrouwd met de gedachte, dat verschillende formuleringen, splitsingen, sectevorming, etc. tot de gewone verschijnselen van de godsdienst behoren; de geboren en getogen katholiek is dat te enenmale niet. Hij kent wel verschil van mening over ondergeschikte punten, maar de afvalligheid van de éne, alleenzalmakende Moederkerk is voor hem een bijna onmogelijk begrip. Ongetwijfeld was dat anders in de tijd der Hervorming, toen het protestantisme zich voordeed als een gezuiverde, tot de Schrift teruggebrachte, maar even zeer absolute leer, en de overgang van het oude naar het nieuwe dus een verplaatsing van volstrekte zekerheid kon betekenen; maar sedert het protestantisme zijn zendingskracht voor een groot deel heeft verloren en het, verdeeld in zijn secten, een stabiele collectiviteit geworden is (die zich op haar beurt weer tegen vijanden moet verdedigen, zoals het indifferentisme en de vrijdenkerij)... sedert dien kent het katholieke intellect, dat zich met de twijfel en het ongelooft moet meten, nauwelijks meer de verleiding om een nieuwe weg te zoeken via het protestantisme. De echte, 'doorgewinterde' katholieke, erfgenaam van generaties katholieke opvoeding, weet niet beter, of geloof, christendom en katholicisme zijn één en hetzelfde; die identiteit is in zijn bloed overgegaan en hij zal daarom, hoezeer ook door de twijfel gekweld, alles eerder opgeven dan die idee der katholieke uni-

versaliteit. De twijfel en het ongeloof doorbreken dan ook meestal niet de muren van het katholieke dogma, maar *hollen* het *uit*; de vorm blijft hier veel langer bestaan dan de inhoud, terwijl voor de protestant de geringste inhoudsquaestie al aanleiding kan zijn om ook de vorm te doorbreken.

Dit veroorzaakt een zeer essentieel verschil tussen de psychologie van de gemiddelde katholiek en de gemiddelde protestant; men zou kunnen zeggen, dat zelfs de hardste calvinist meer voorbereid is op afval en splitsing dan de lauwste katholiek, die immers van kindsbeen af de elasticiteit van zijn geloofsgemeenschap heeft leren kennen en dus onwillekeurig zeer lang aan de overtuiging kan vasthouden, dat deze elasticiteit in staat is letterlijk alles te omspannen. Een voor de protestant moeilijk en slechts verstandelijk te begrijpen houding; dat iemand rustig met een complex van vormen zou blijven voortleven, waarvan de inhoud hem voor 75, 90 of 100 procent is ontvallen, staat voor de protestant gelijk met huichelarij en oplichting. In vele gevallen komt het daar misschien ook inderdaad wel op neer, maar dan zijn huichelarij en oplichterij toch de secundaire gevolgen van een primaire andere oorzaak. Die oorzaak is de eigenaardige discipline van de katholieke moraal, die haar adepten de twijfel en het ongeloof steeds als ondergeschikt aan de elasticiteit heeft voorgehouden, door geloof, Christendom en katholicisme identiek te stellen; de mens kan dus best twijfelen aan bepaalde katholieke gebruiken zonder zich daarom onmiddellijk buiten de katholieke gemeenschap te plaatsen, want het geloof vermag hem toch te redden; omgekeerd kan hij (dit is eigenlijk een pikanter geval) zelfs verregaand het geloof verliezen, omdat dan het katholicisme als collectiviteit der gelovigen met een grote historie en grote verplichtingen van het individu jegens deze gewordenheid, hem toch weer opvangt. Dat zijn subtiele nuances, die voor de protestant gelijk staan met goocheltoeren; men doet er goed aan zich daarvan op de hoogte te stellen, als men de qualiteiten der katholieke moraal wil beoordelen. En dit geldt werkelijk niet alleen voor de banale gevallen maar het geldt, in de meest uiteenlopende variaties, voor een Anton van Duinkerken, een Jan Engelman, een Maurice Roelants,

een Henri Bruning; het is zelfs onmogelijk het levensprobleem van een Unamuno te begrijpen, als men dit fundamentele verschil tussen katholicisme en protestantisme niet heeft ervaren. Unamuno, die voor de katholieke kerk een ongelovige was, heeft zich nooit geheel kunnen losmaken van de katholieke universaliteit. 'Het is beter, dat ze (het volk, M.t.B.) alles gelooven, ook dingen die in onderlinge tegenspraak zijn, dan dat ze niets gelooven', laat hij zijn sleutelfiguur, St Manuel Bueno, Martelaar, zeggen tegen Lázaro, die het volk van bepaalde bijgelovigheden wil genezen. 'Dat iemand, die te veel gelooft, tenslotte niets meer zou gelooven, is een uitvinding van protestanten.'

De sleutelfiguur van Gerard Walschaps nieuwe roman *Sibylle* doet enigszins denken aan deze St Manuel Bueno Martelaar van Unamuno, en ik kan mij haast niet voorstellen, dat Walschap zich daarvan geheel onbewust is geweest, toen hij de laatste alinea's schreef van dit boek:

'Zoo en niet anders is de geschiedenis van Sibylle de Lansere, martelares. Gij, mijne dorpsgenooten, zegt, dat zij haar straf niet is ontgaan. Ik heb haar leven beschreven zonder passie of polemie, naar waarheid, uit deernis. Steenigt mij, zoo gij wilt, ik getuigde rechtschapen en vrij.'

Het 'martelaarschap' van Sibylle immers is het typische martelaarschap van de katholieke, die juist door de consequente naleving van zijn geloof tot het ongeloof wordt gebracht... en zich desondanks niet bevrijden kan van de discipline, die zoveel sterker, want ouder en ondergrondser is dan de leer, dat armzalige beetje dogmatiek, waaraan men met zijn ganse vermogen kan twijfelen tot het in al zijn armzaligheid als 'menschliches, allzumenschliches' voor ons ligt. De Sibylle der Oudheid is de waarzeggende vrouw, de profetes, maar Walschap legt er de nadruk op, dat de heldin van zijn roman die naam door een onnozel toeval kreeg: 'niemand vermoedde of wenschte dat zij op een of andere manier met het *raadsel* te doen zou hebben.' Nochtans krijgt deze dochter uit een laat tweede huwelijk van een plichtsgetrouwe pensionaatsdirecteur en een zinnelijke vrouw met een avontuur van enige dagen, te doen met het raadsel, en heel wat meer

dan haar drie halfbroers, die allen op hun manier door de elasticiteit der katholieke moraal omsloten blijven. Alleen voor Sibylle wordt de twijfel een ernstige zaak; zij gaat, na haar opvoeding genoten te hebben bij de nonnetjes, filosofie studeren (natuurlijk de thomistische filosofie, die de trouwe dienstmaagd der theologie is) en bereikt daarin ook als volgzame leerling een grote perfectie; maar deze verintellectualisering van haar geloofsleven, die moet dienen om de genade door een logisch fundament te versterken, wordt ook haar tragedie, wanneer zij de ongelovige Engelsman Harry ontmoet. Zij komt tot deze Harry, die zij spelenderwijs de bijnaam Newman geeft omdat hij lijkt op de bekende kardinaal van die naam, in een *persoonlijke* verhouding te staan (dat dit een amoureuze verhouding is, is van belang, maar het persoonlijke accentueer ik speciaal!), en nu slaat de in de perfectie beheerste, maar au fond steeds onpersoonlijk gebleven schoolphilosophie om in haar tegendeel: in plaats van Anton van Duinkerken concurrentie te gaan aandoen, verliest Sibylle het geloof.

Wat nu volgt is het 'martelaarschap' van de katholieke twijfel en het katholieke ongeloof; want de katholieke kan honderdmaal zijn geloof verliezen, hij heeft zijn katholieke erfenis, hij is katholiek gedisciplineerd en voelt zich na de grote intellectuele verandering niet 'opgelucht' of 'vooruitgegaan', maar tout simplement 'uitgehold'. Bij Sibylle spitst zich deze tragedie toe, doordat zij na de plotselinge dood van een harer broers, die zijn vader als directeur van het pensionaat had moeten opvolgen, met de verantwoordelijkheid voor het opvoedingsgesticht wordt belast. 'Nu moest zij opeens de leiding van alles op zich nemen, nieuwe levenskansen, zij greep ze krachtig aan. Haar leven, dat zin en doel verloren had, vulde zich opnieuw met ideaal. *Want het is den katholieke ingeboren zijn wereldbeschouwing te verspreiden* (cursivering van mij, M.t.B.) en haar volslagen agnosticisme, dat hoogstens tot een wijs en droef berusten kan opstijgen, leek haar nog een soort schande, die zij verborg.' Sibylle's nieuwe doel is: 'voorbereiden tot geestelijke vrijheid'. Maar deze verantwoordelijkheid is te paradoxaal om op den duur draag-

baar te zijn; men kan niet zonder geloof in een omgeving met gelovige symbolen leven en opvoeden, zonder dat de barst, de 'verdoemde dubbelzinnigheid', zichtbaar wordt. Het geheim van St Manuel Bueno, Martelaar, die, zonder onsterfelijkheid te verwachten, bij anderen de verwachting ervan in stand hield en heilig verklaard werd zonder het geloof van 'de anderen' te hebben behouden, was ook de *tragedie* van zijn schepper Unamuno; het wordt eveneens de tragedie van Sibylle de Lansere, die haar instituut langzamerhand te gronde richt. Op de puinhopen vindt zij in een soort absurde honeymoon Harry, de pseudo-Newman, terug, maar ook die hereniging is geen mogelijke oplossing meer. Een berichtje over een wonderbaarlijke genezing in Lourdes brengt haar weer midden in de onzekerheid terug; voor het verloren katholicisme bestaat er geen andere Ersatz dan de dood. 'Er was een drang in haar lichaam, haar wezen smeekte: ontvouw mij uw geheim. Haar gelaat naderde het water te dicht, waar het volgens de beschrijving van dr Alex de Lansere gevaarlijk diep is en zij verloor het evenwicht. Een half uur later haalde Harry haar boven.'

Het vorige boek van Walschap, *Een Mensch van Goeden Wil*, was een inzinking, de held van dat boek, Thijs Glorieus, een op zijn omgeving uitgespaarde ideaalmens, bedoeld ongeveer als een katholieke evenknie van Engelbertus Kompaan, de 'rijke man' van Arthur van Schendel, maar in wezen mislukt, omdat de auteur hem niet aan kon. Curieus genoeg: op *De Rijke Man* volgde *De Grauwe Vogels*, op *Een Mensch van Goeden Wil* volgt nu *Sibylle*: ook deze roman is de tragedie van het ongeloof, die blijkbaar bij twee zulke antipoden als Van Schendel en Walschap noodzakelijkerwijze moet geboren worden uit de tragedie van de evangelische goedheid! Maar terwijl Walschap in *Een Mensch van Goeden Wil* tekortschoot, is hij in dit nieuwe boek weer volkomen op het peil van zijn voorvorige boek *Celibaat*. Zijn stijl is echter een nuance veranderd door het onderwerp, dat zich hier aan hem opdrong; het probleem van de twijfel en het ongeloof vraagt om een intelligentie, die men in *Celibaat* slechts op de achtergrond kon vermoeden. Met welk een zeldzaam indringende

psychologie en welk een onbarmhartige zakelijkheid nadert Walschap hier tot de paradox van volslagen agnosticisme en katholieke discipline! En tevens: hoe voortreffelijk weet hij deze Sibylle, die veel van zijn eigen problematiek moet meedragen, te objectiveren als ware zij in laatste instantie toch weer een 'geval', zoals al die andere gevallen van katholieke elasticiteit, die men in dit boek ontmoet: haar broer de Capucijner, de goedig-kinderlijke Celest, aan haar verwant behalve door scherpte van redenering, een onschuldige uitgave van Unamuno's Manuel ('Kent gij soms iets beters dan oprecht christelijk leven om de mensen gelukkig te maken?'); haar vriendin, het holderdebolder-hysterische Kwikstaartje; mr Noël, de geestelijke, die door Sibylle aan het wankelen wordt gebracht, maar in een zenuwinrichting zijn geloof wel zal hervinden; en zovele anderen. Walschap handhaaft hier ten volle zijn reputatie, dat hij de belangrijkste romancier en de scherpzinnigste psycholoog van Vlaanderen is; hij speurt in alle hoeken en gaten van het katholicisme, om het uithollingsproces te kunnen volgen, waarvan hij de verschillende stadia (met *Sibylle* als uiterste consequentie) met een enkel kenschetsend detail meesterlijk weet vast te leggen. Dit boek is een boek van een ongelovige... maar van een katholieke ongelovige; want het ongeloof opent hier geen nieuwe perspectieven, de katholieke wereld is besloten in zichzelf, zij ontbindt, maar verandert niet in een bepaalde richting. En het is juist dit in wezen onveranderlijke, bij voorbaat verlorene, dat geheel beantwoordt aan Walschaps constaterende stijl, die hij in *Een Mensch van Goeden Wil* (om maar geheel te zwijgen van zijn horribel toneelstuk *De Spaansche Gebroeders*) niet terug kon vinden. Auteurs als Walschap zijn niet geschapen om te profeteren, maar om te constateren; hun blik analyseert de mensen, maar schrijft hun geen weg voor, ook al zouden zij zelf graag anders willen. In *Sibylle* echter heeft Walschap niets anders gewild dan hij, met uitzonderlijk meesterschap, vermag, en daarom is dit boek na *Celibaat* zowel een zichzelf hervinden als een zichzelf overtreffen.

Delen en geheel

JAN en ANNIE ROMEIN: *Erflaters van onze Beschaving*
Nederlandse Gestalten uit Zes Eeuwen I

Dr Jan Romein en zijn echtgenote, dr A. Romein-Verschoor hebben, hoewel zij bekend staan als marxistische historici, hun noodlot uitgedaagd door voor hun nieuwe werk een nogal kapitalistische titel te kiezen. Een erflater is iemand, die een erfenis nalaat, en zulke handelingen behoren in de marxistische wereldbeschouwing alleen thuis om overwonnen te worden. Dat zij echter toch deze titel niet versmaadden, laat zich wel verklaren; Romein (die ik als hoofd van het gezin voorlopig maar aansprakelijk stel mede voor de handelingen van zijn vrouw) is, behalve marxistisch georiënteerd, ook een leerling van Huizinga, en het staat te bezien, welke invloed voor zijn ontwikkeling beslissender geweest is: die van de Leidse hoogleraar of die van de Duitse theoreticus. Romein is althans geenszins het type van de revolutionnaire historicus; hij lijkt mij veeleer een gematigde, humanistische persoonlijkheid, die het marxisme aankleeft, omdat het zijn humanitaire behoeften bevredigt en hem bovendien een basis verschaft, waarop hij als historicus rustig kan werken. Want als echte *historicus* richt hij zijn belangstelling toch vóór alles op het geworden, op de 'erflating'; en iemand, die deze laatste publicatie van zijn en zijner echtgenote hand zou lezen zonder te weten, dat hier 'marxisten' aan het woord waren, zou het afgezien van de voorrede, nauwelijks merken. Wél zou hij onmiddellijk de humanistisch-democratische gezindheid der schrijvers ontdekken; en deze gezindheid is ongeveer een gemiddelde van Huizinga's waardering van het verleden en Marx' dialectische methode; waarbij in dit geval - men moet het er dadelijk bijvoegen - Marx van minder belang is dan Huizinga. Deze verhouding wordt dan ook door de titel heel aardig gesymboliseerd. *Erflaters van onze Beschaving* zal een reeks van vier delen

worden, waarvan thans het eerste deel verschenen is. Een grootse opzet, waardoor de uitgever Querido niet voor de eerste maal blijkt geeft van een cultureel initiatief, dat men niet hoog genoeg kan waarderen; dat de naam Romein aan die opzet werd verbonden is eveneens bijzonder verheugend, omdat die naam de lezer een zekere garantie geeft; hoeveel critiek hij ook wil uitoefenen, hij weet, dat deze reeks niet alleen een resultaat zal zijn van veel studie, maar ook van goede smaak. In *De Lage Landen bij de Zee* immers gaf Romein een cultuurgeschiedenis van ons land, die niet is overtroffen en ook niet gemakkelijk overtroffen zal worden; ik heb destijds twee artikelen aan dat werk gewijd en er toen op gewezen, dat hier de marxistische methode gehanteerd werd door iemand, die de methode niet beschouwt als een toversleutel, waarmee men alle geheimen oplost, maar haar de waarde toekent van een handleiding. De historicus houdt zich voor alles bezig met de concrete details; hij is, qua talis, geen filosoof, al behoeft hij daarom de filosofische rechtvaardiging nog niet te versmaden; hij is een beschrijver, die een beeld wil oproepen en van de methode gebruik maakt, omdat men zonder werkhypothese nu eenmaal niet werken kan. Het is zeer wel mogelijk, dat Romein zelf meer waarde hecht aan het marxisme en dat het hypothetisch karakter van deze wereldbeschouwing hem niet zal beletten er tot op zekere hoogte werkelijk in te *gelooven* (want men gelooft altijd meer aan de waarheid van zijn hypothesen dan men zichzelf wel zou willen toegeven); maar voor zijn geschiedschrijving is het historisch-materialisme geen dogma geworden, laat staan een leer, waaraan alle feiten zich gehoorzaam hebben te onderwerpen.

Misschien zal men zich afvragen, waarom deze reeks *Erflaters* werd opgezet naast *De Lage Landen bij de Zee*. De schrijvers verzuimen niet, zelf in een woord vooraf rekenschap te geven van het verschil, dat huns inziens tussen beide werken bestaat; zij zijn van mening, dat het historischmaterialisme niet principieel de behandeling van de geschiedenis onder het aspect van de 'grote man' uitsluit; het was slechts de uitgebreidheid der stof, die hen dwong in *De Lage*

Landen bij de Zee alle persoonsbeschrijving weg te laten, en zij willen deze lacune hier aanvullen. 'Een principiële beslissing, op grond van de in dat boek gevolgde methode, zoals men misschien in dat tekort vermoed heeft, was het dus allerminst', zeggen zij. 'Wij zijn, integendeel, van oordeel, dat de marxistische geschiedschrijving, anders dan men vaak meent, evengoed als welke andere ook, in staat is, de "dramatis personae" in 's werelds spel tot hun recht te laten komen. Ja, mogelijk zelfs beter, omdat haar grondovertuiging in dit opzicht is, dat de "grote mannen", evenals trouwens alle overige mensen, in de geschiedenis geen geïsoleerde verschijningen zijn, maar delen van het geheel.' En dus: 'Wij kozen (in *Erflaters van onze Beschaving*) zodanige figuren, die, naar onze mening, in hun algemeenheid typisch-Nederlands waren, doch tegelijk, door hun eigenheid, zozeer boven het gemiddeld-Nederlandse uitstaken, dat hun leven en werk beschouwd mag worden als een bijdrage van de Nederlandse tot de Europese beschaving. Want wij delen niet meet het standpunt van Busken Huet, die in zijn *Land van Rembrandt* (1882) vooral het tekort van het Nederlandse tegenover het Europese mat. ... Ons was het er veeleer om te doen, te weten, niet wat Nederland aan Europa, maar wat Europa aan Nederland verschuldigd is.'

Deze uiteenzetting over de doelstelling van de reeks historische portretten heeft, als zovele historisch-materialistische programma's de eigenschap, dat zij in theorie wel ongeveer klopt, maar in de praktijk te wensen overlaat. Immers: is het verschil tussen algemene cultuurgeschiedenis en historische portretten zo eenvoudig? Men moet al heel onvriendelijk denken over de marxistische geschiedschrijving om te veronderstellen, dat zij principieel niet in staat zou zijn de grote mannen te beschrijven. Dat men de geschiedenis van twee kanten kan bekijken, nl. van de kant der 'stromingen' en van de kant der 'persoonlijkheden', is een zo evident feit, dat ook de verhardste collectivist er zijn ogen niet voor kan sluiten, zelfs al probeert hij het uit alle macht. Maar de vraag is niet in de eerste plaats, of men iets *kan*; hoofdzaak is, *hoe* men het *doet*. Het karakteristieke nu van de geschiedschrij-

vers van de categorie der Romeinen (ik bedoel hier de familie, niet de historische collectiviteit van die naam) is, dat zij zozeer geleerd hebben in 'stromingen' te denken, dat zij de 'persoonlijkbeden' onwillekeurig toch opvatten als min of meer toevallige sultaten van die 'stromingen'! Hun overtuiging, dat de 'grote mannen' evenals trouwens alle overige mensen in de geschiedenis geen geïsoleerde verschijningen zijn maar delen van het geheel (zie hun definitie hierboven), is beslissend voor hun historische portretten; en daarom is het verschil tussen *De Lage Landen bij de Zee* en *Erflaters van onze Beschaving* dan ook meer een quaestie van onderwerp dan van stijl. In wezen zijn beide boeken geschreven uit het 'stromingen'-standpunt; in het eerste om der wille van die 'stromingen' zelf, in het tweede om der wille van de 'delen van het geheel'. Die 'delen' zijn de afzonderlijke mensen... die echter 'delen' blijven, onherroepelijk. De door de Romeinen (overigens niet geheel ten onrechte) als verouderd verworpen Busken Huet was in dit opzicht hun meerdere, dat hij meer persoonlijke stijl had en *daarom* een beter 'portretschilder' was.

Het schilderen van historische, individuele portretten (het woord 'schilderen' zegt het al) is immers niet zozeer een quaestie van methode (marxistisch of niet-marxistisch), maar van vermogen tot individualiseren. De 'portrettist' moet zijn individu zien als een ondeelbaar wezen; hij moet met een onfeilbare blik dit individuele wezen samenvatten. Dit 'portretteren' vergt dus een geheel andere instelling en een geheel ander talent dan het beschrijven van 'stromingen', van collectieve panorama's en gebeurtenissen; er is een kunstenaarschap voor nodig, dat ons aannemelijk weet te maken, waarom de heer A, hoewel deel van eenzelfde geheel als de heer B, toch A is en *niet* B. Om zo een historisch portret te kunnen geven, moet men veel voorstudie gemaakt hebben van de algemene achtergrond, opdat men niet voor individuele eigenschap aanzie, wat niet anders is dan collectief eigendom van de tijd; maar het beslissende moment is toch de individualiserende blik van de kunstenaar, die zijn historische gegevens wel gebruikt, maar ze tevens volkomen doet

vergeten. Hieraan nu (en dit is mijn voornaamste bezwaar tegen hun portretten qua portretten) ontbreekt liet de heer en mevrouw Romein; zij weten, om het correct te zeggen, met veel talent aan te geven, dat de heer A een bijzonder symbool is van zijn tijd (een deel dus van het geheel), maar het volstrekt 'einmalige' en essentieel-persoonlijke van deze A naast B en C en D laat zich uit hun studies niet aflezen. Is dat erg? Geenszins, maar het moet gezegd worden, omdat de schrijvers zelf in hun voorrede de vergelijking met *De Lage Landen bij de Zee* oproepen. Het komt hierop neer: *Erflaters van onze Beschaving* is, voor zover het eerste deel ons toestaat daarover te oordelen, een *uitbreiding* van *De Lage Landen*, waarbij meer aandacht kan worden besteed aan bepaalde details; het is niet een *tegenhanger* van het eerste werk. In zekere zin kan men dat afleiden uit een aanwijzing, die de heer en mevr. Romein zelf geven; zij voegen n.l. bij de betiteling van hun hoofdstukken aan de man van het 'portret' direct een qualificatie toe, waaruit blijkt, welke rol de geportretteerde speelde in het geheel. Zo b.v.: 'Filips van Leiden, de eerste regent'; 'Geert Groote, de laatste middeleeuwer'; 'Willem van Oranje, de bevrijder', 'Filips van Marnix, de intellectueel in de politiek' etc. Men ziet aan die titels, dat de stijl der schrijvers gericht blijft op het geheel, ook al hebben in dit geval de delen ervan hun aandacht; Filips van Leiden wordt als Filips van Leiden gezien, *omdat* hij ons het beeld van de eerste regent kan helpen verduidelijken.

Dat zij intussen geen quasi-pogingen doen om het individuele naar voren te brengen, zoals sommige schrijvers van 'vies romancées', kan men slechts waarderen. Dit werk is volkomen duidelijk geschiedenis en geen liflafje tussen roman en wetenschap in; het is populair, voorzover alle geschiedenis populair is, omdat zij nu eenmaal niet de sfeer van de abstracte formule, maar van het concrete beeld nodig heeft. Populariserend, in de onaangename zin van het woord, zijn deze opstellen dan ook zeker niet; zij richten zich tot een groot publiek, niet tot vakgeleerden, maar geenszins ten koste van de degelijkheid; zij hebben een onmiskenbare ten-

dentie (de humanistisch-democratische), maar zijn niet goedkoop-tendentieus. Zij zijn bedoeld als propaganda voor een cultuurideaal, maar de schrijvers willen dat doel bereiken door de 'historische werkelijkheid' te laten spreken, hetgeen hun ook volkomen gelukt.

Van de acht opstellen, die samen het eerste deel van de *Erflaters* vormen, zijn m.i. die over Filips van Marnix, de intellectueel in de politiek, en over Simon Stevin, het genie, dat ten onrechte alleen bekend is door zijn fameuze zeilwagen, verreweg de beste, omdat het de Romeinen hier het best gelukt is het evenwicht te vinden tussen het 'deel' en het 'geheel'. De stukken over Erasmus, Willem van Oranje en Johan van Oldenbarnevelt hebben alle qualiteiten van duidelijke uiteenzettingen, waarin het traditionele historische beeld nauwkeurig getoetst wordt aan het persoonlijk inzicht van de schrijver (Jan Romein, die ook Filips van Leiden en Marnix portretteerde; voor rekening van mevr. Romein komen de drie andere karakteristieken).

In de opstellen over Filips van Leiden en Geert Groote komt onvermijdelijk het 'geheel' veel beter uit dan het 'deel', terwijl dat zeker het geval is bij de studie over Jeroen Bosch, de enige, die mij absoluut niet bevredigt, omdat hier (tegenover een kunstenaar!) het tekort aan individualiserend portretteervermogen het sterkst gevoeld wordt. Men krijgt hier de indruk, dat de figuur Bosch min of meer verpletterd wordt onder de ballast van zijn tijd, zonder dat zijn 'beeld' ons een centimeter nader komt.

Dat tekort heeft soms ook een equivalent in de stijl, die niet vrij is van enige gemeenplaatsigheid. Wanneer over Marnix gezegd wordt: 'De hamer, die deze, in wezen schuchtere, kunstenaarsziel tot een bazuin smeden zal, is niet een persoon, maar een gebeurtenis. Het is de beeldenstorm', of over de 'fee der politiek', die Oldenbarnevelt te pakken nam: 'Onder haar bloemen van roem en rijkdom verbergt zij de vergiftige bessen van zelfoverschatting en koppigheid, van een al te zeer overtuigd-raken en te lang overtuigd-blijven van eigen gelijk', dan krijgt men onwillekeurig onbedoeld-rare visioenen. Uit dit soort stijlbloempjes zou inderdaad (om bij

de beeldspraak te blijven) moeilijk de vrucht van een zeer genuanceerd en individueel portret kunnen ontstaan. ...

Uit de volgende delen *Erflaters* zal blijken, in hoeverre de heer en mevr. Romein hun opzet kunnen verwezenlijken. Ik heb echter de bovenstaande kritische opmerkingen niet gemaakt om die verwezenlijking in twijfel te trekken, slechts om de grenzen aan te geven, waarbinnen zich die verwezenlijking m.i. zal voltrekken. Dat de schrijvers onder onze historici van het vak vooraanstaan, was hierbij stilzwijgend verondersteld en dat ik deze kloek uitgegeven, goed geïllustreerde publicatie hartelijk aanbeveel is dus eigenlijk een overbodige toevoeging voor de slechte verstaander.

De tweede wereld

A. ROLAND HOLST: *Uit Zelfbehoud*

Het zal wel niet zo dikwijls voorkomen, dat een dichter zo stipt zijn eigen commentaar op zijn voornaamste werk laat verschijnen als dat thans met A. Roland Holst het geval is. Want de in de bundel *Uit Zelfbehoud* bijeengebrachte prozastukken (het midden, houdend tussen beschouwende essays en 'bezwerende' evocaties ener fantastische metaphysica) kan men ongetwijfeld het best lezen als een commentaar op de poëzie van *Een Winter aan Zee*.¹ Ik heb ergens gelezen, dat een onzer dichters een leerstoel wilde oprichten om deze poëzie te interpreteren, zo 'duister' schijnt zij in menig opzicht te zijn; maar eerlijk gezegd geef ik er de voorkeur aan het specialisme niet aldus op de spits te drijven; men mocht eens een Roland Holst-talmoedisme zien ontstaan! Het is bovendien twijfelachtig, of de 'duistere' poëzie door specialistische verklaring 'helderder' wordt; ik geloof daar niet aan, omdat de 'duisterheid' samenhangt met bepaalde 'duisterheden' in de dichter zelf; hij koos niet voor niets deze weg om zich te uiten! Wat de commentator kan doen, is: nagaan, psychologisch, waarom de 'duistere' dichter die weg koos; over de weg der poëzie nog eens *poëtische* inlichtingen te verstrekken lijkt mij alleen nuttig voor populaire leergangen.

Roland Holst geeft zelf het eerste antwoord op de vraag: waarom deze 'duistere' weg? Zijn titel zegt het reeds: uit zelfbehoud. Wat men uit zelfbehoud doet, is strikt noodzakelijk om in leven te blijven, om zich aan dat stuk bestaan vast te klampen, waarin wij een rol moeten spelen. Er zou moeilijk een gelukkiger motto te bedenken zijn voor deze stukken; want inderdaad, als zij niet uit zelfbehoud waren geboren en niet op vrijwel iedere bladzijde de noodzakelijkheid ademden om voor een bepaalde wijze van leven in te staan, dan zou men er gemakkelijk een parodie op kunnen schrijven: zo

priesterlijk is de toon, zo plechtig soms de voordracht. Er is in de dichters der 'sirenische kunst' (zoals Roland Holst ze ergens noemt met een verwijzing naar het bekende verhaal van Odysseus en de Sirenen) altijd wel zoveel neiging tot mystieke voorbarigheid, dat zij spoedig genoeg bereid zijn om hun eigen toevallige positie als eenzaam taalgebruiker te interpreteren, als een goddelijke zending of een verbanning uit het paradijs naar een proletige planeet; het ligt in hun aard niet al te kritisch om te gaan met het logische argument, zich tevreden te stellen met een romantische suggestie en aldus de logica af te schepen met een verachtend gebaar. De rationalistische wereldverklaring is hun een gruwel (terecht voor zover deze wereldverklaring de allure aanneemt van een oplossing aller raadselen); zij houden er hun eigen uitlegging op na en rechtvaardigen op die manier hun isolement in het dichterschap als een aangelegenheid van hogere orde. Alles hangt er nu van af, of datgene, wat zij als openbaring van hun inzicht in het wereldmysterie verkondigen, vlees van hun vlees is en bloed van hun bloed. Is het dat niet, zoals in vele gevallen, dan ligt de parodie maar voor het grijpen; is het dat wel (en bij Roland Holst twijfelt men er geen ogenblik aan, of zijn mythologie en de commentaar erop ontstaat uit zelfbehoud), dan luistert men nauwkeuriger naar wat vaak 'kolder' lijkt en het soms ook is; de stem van iemand, die bezeten is van een voorstelling, kan zo door en door persoonlijk klinken, dat het mythische denken zich langzamerhand begint te onthullen als een *andere* vorm van logica dan de alledaagse. Ik heb daarvan destijds een voorbeeld gegeven in het mythische denken van Teixeira de Pascoas, de schrijver van *Paulus, de Dichter Gods*. 'De mythos', aldus schreef ik toen² 'is hier niet het embryo van de logos, maar een ander accent van het denken; een denken, waarin alle consequenties van het *beeld* (in de taal dus: van het concrete woord) schaamteloos en openhartig worden getrokken.' Dit geldt ook in zijn volle omvang voor het proza van Roland Holst; het is een zuivere, persoonlijke vorm van mythisch denken, die geheel past bij zijn poëzie; het is trouwens overal aan de poëzie gebonden gebleven, al is het een betoog, want het zou *niets* zijn zonder

het visioen op een tweede wereld achter deze wereld (een platonische droom), waarvan het een hardnekkige rechtvaardiging wil zijn en waaraan het zijn hele logica ontleent. Deze tweede wereld nu is zozeer in de persoonlijkheid van de dichter Roland Holst vlees en bloed geworden, dat men hem volledig met zijn mythe kan indentificeren. 'Zijn hartstocht', zegt hij van de sirenische kunstenaar (een mythologisch masker van hemzelf), 'die hier niets wil bestendigen of hervormen, zet zich zonder voorbehoud om in de verbeelding', en dat is inderdaad waar voor de enkele dichters, voor wie het dichterschap werkelijk een fatum is. Zij behoren noch tot de conservatieven, noch tot de vooruitstrevenden, want zij beseffen door de uitoefening van het dichterschap noch achteruit, noch vooruit te 'streven'; hun streven staat *verticaal* op de energielijnen der anderen, der kranten- en brochurelezers. Vandaar hun gevoel van verbannen-zijn, van ietsanders zijn dan de niet-dichters; vandaar hun visie op het dichterschap als een 'voortijdelijke' functie.

Deze verticale richting van het dichterschap in een horizontaal gerichte wereld is de alpha en de omega van Roland Holsts wereldbeschouwing; de dichter leeft wel in die maatschappij der 'tallozen, die, innerlijk verwilderd of afgestompt door de mechanisatie van het wereldlijk leven, elken zin voor niveau verloren', maar hij leeft erin als een vreemdeling, die, bovendien, het geheim bewaart van 'de groote hartstochtelijke droomen, de aardsdroomen, die altijd, wellicht voormenschelijk zijnde, ouder en machtiger waren dan die hen droomden'. Die 'wellicht voormenschelijke' wereld vertegenwoordigt voor Roland Holst een soort dichterlijke 'Herrenmoral', waaraan de waarlijk grote, de sirenische dichters hun verantwoordelijkheid ontleen; slechts enkelen zijn het, die in deze tijd van 'couranterig sentiment' trouw blijven aan de 'voormalige heerschers', 'wellicht enkel nog in *verheven wartaal* (ik cursiveer M.t.B.) elkander herinnerend aan koningen, die - roekeloos geworden door een droom, grooter dan hun rijk - hun kronen wegwierpen in den avondval'.

Die 'verheven wartaal' is de poëzie van *Een Winter aan Zee*, is, op een andere wijze, ook het proza van *Uit Zelfbe-*

houd. Het is typerend voor de persoonlijkheid Roland Holst, dat hij deze term gebruikt; het is een andere, een duidelijker term voor mythisch denken, inbegrepen de daaraan annexe 'kolder'. Dat kolder-element zou onaanvaardbaar worden, zodra men ging vermoeden, dat de dichter ons een fabeltje voorzette, strekkend om het dichterschap aan een oeroude, 'voorwereldlijke' Ahnengalerie te helpen; het wordt aanvaardbaar, zodra men merkt, dat Roland Holst niets van dien aard begeert, en genoeg zelfkennis heeft om zijn eigen 'herinneringsvermogen', met de fijne, verborgen ironie hem in deze bundel eigen, als 'wartaal' te bestempelen. (Degenen, die werkelijk verward zijn, zouden ontzaglijk boos worden als men hun terminologie wartaal noemde!) Dan merkt men immers ook, op welke allerm minst mythische, want zuiver psychologisch te verantwoorden waarneming deze dichterlijke levensrechtvaardiging rust: op de waarneming n.l., dat in het dichterschap iets gegeven is, dat herinnert aan minder gemechaniseerde verhoudingen onder de mensen, aan magie, aan bezwering, aan toverformules, aan gemeenschappelijke bezieling, aan insulaire eenzaamheid, aan de dood; aan datgene, kortom, dat door een Taylor-systeem en een 'test' niet wordt aangeraakt.

In deze zin is alle poëzie inderdaad 'verheven wartaal', want zij is niet te vereenzelvigen met welk mechanisme ook; zij is een primitieve aandoening in een gerationaliseerde samenleving, en zij kan, in bepaalde gevallen (zoals het geval Roland Holst), dan ook het onbedrieglijk teken zijn van een voorname geesteshouding. De primitieve voornaamheid van de dichter Roland Holst bestaat hierin, dat hij zich niet door de luidkeels uitgebrulde leuzen, mechanische leuzen van links en rechts, wil laten afleiden van de wereld als een geheim, dat te groot is voor zulke platte oplossingen. 'Wie er zich aldus toe verhoudt, zal de waarden, die hem boven alles gaan, in Moscou in doodsgevaar gebracht, thans in Berlijn in een bescherming zien genomen, gevaarlijker dan de dood, want de opstanding is eerst mogelijk uit wat in den dood neer werd geveld, doch nooit uit wat, krampachtig nog overeind gedruild, zich laat versteenen.'

Is dus het denken van Roland Holst een mythisch denken,

de oorsprong ervan onttrekt zich volstrekt niet aan onze logische verificatie. Het is trouwens geen toeval, dat zijn gehele mythologie van voormensen, voorwerelden, tijdingen uit de voorwereld (deze 'nog maar zoo schaars doorkomende berichten' behoren m.i. compleet tot het gebied van de kolder), koningen, priesters, spiegels, etc. altijd gehouden is in de sfeer van een *vermoeden*; deze dichterlijke mythe beledigt niet door de zotte overtuigdheid, waarmee sommige secten hun bedenkensel aan de man brengen. Waar Roland Holst in de kolder verdwaalt, verdwaalt hij met de voornaamheid van de wijze, die zich later waarlijk niet zal verdedigen met het argument van de bereisde mystieke Roel; zo absoluut als hij zijn mythe beleeft, zo weinig is hij geneigd voor een nieuw mystiekje proselieten te maken. Men zou het mythische element in zijn denken misschien het beste aldus kunnen samenvatten: overal, waar zich aan ons het dichterlijke voordoet als een teken van het volstrekt irrationele, daar projecteert Roland Holst een tweede wereld, die vóór ons is geweest en die misschien 'eenmaal de nawereld zal zijn'; een wereld met legendarische wezens, die, hoe vaag dan ook gehouden, een zeker werkelijkheidskarakter hebben. Op dat punt nu kan ik hem niet meer volgen, of liever: ik heb geen lust meer hem daar te volgen; ware die hele entourage niet zo dichterlijk in de sfeer van het vermoeden en de legende gehouden, bovendien door een voorname humor sterk gerelativeerd, men zou soms parodische neigingen voelen opkomen. Maar onmiddellijk wordt mijn aandacht weer wakker, waar Roland Holst, in de bardentaal, waarvan zijn mythische denken zich bedient, komt te spreken over de dingen van *deze* wereld, waar hij (natuurlijk priesterlijk vermomd) autobiographisch wordt en voortreffelijke dingen zegt over de functie van het dichterschap als tegenpool van het mechanische, het getal en de macht. Deze Roland Holst is het, die uit zelfbehoud de redding in een schone, maar au fond kinderachtige legende van een 'voortijd' *versmaadt*, en ontroerende bladzijden schrijft als die hij *Al of Geen Wezen* heeft genoemd:

'In maar een enkel opzicht stemmen zij, die ik overhoud voor wat ik het eigen verhaal van mijn leven zou willen noe-

men, overeen: elk van hen kan ik mij voorstellen hetzij liggend als een doode, hetzij geheel met zichzelf alleen en zonder bezigheid.

Want het is nooit het goede of niet goede karakter of de sterke of zwakke wil en zelfs niet de bekoorlijkheid, waardoor dit blijvend mij nabij en eigen zijn ontstaat, maar enkel de zekerheid, dat zulk een mensch een der nog maar weinigen is, die niet enkel feitelijk maar ook wezenlijk zijn, en alleen zij, die - wetens of onwetens - de eenzaamheid en den dood altijd bij zich hebben, zijn dat: levend, inderdaad, als wezens.'

Eindnoten:

1 Zie daarover mijn Kroniek van 17 Oct. j.l. (*Deel VI pag. 489*)

2 *In Gesprek met de Vorigen, Verz. Werk, deel IV*

Dans Arles...

De steden, die ik bewonderen kan, zijn de levende en de dode steden; maar de steden, die ik het meeste liefheb, zijn de half-levende en de half-dode steden, waarin verleden en heden elkaar glimlachend de hand reiken. Zij hebben juist genoeg van een museum om de reiziger van het heden af te leiden, maar zij zijn niet dood genoeg om de museumsfeer overheersend te laten worden; want de echte dode steden zijn kloosters van het verleden, waarin men zich terugtrekt om consequent enige eeuwen te vergeten. De bekoring van het verleden als een stille poel is echter een *kunstmatige* illusie; dat zeggen het duidelijkst de half-levende en half-dode steden, die in de poëzie van het inconsequente zijn gedrenkt. Ik denk aan Venetië, voorbeeld van een half-levende, half-dode stad, en aan het kleine Arles in de Provence, dat mij een sensatie gaf, die ik niet anders dan Venetiaans kan noemen, hoewel er geen kanalen en geen gondels zijn. Dit was het machtige Arelate der Romeinen, 'Gallula Roma', eens de tweede stad van het keizerrijk, later, in de middeleeuwen, hoofdstad van een koninkrijk, nadat alle mogelijke soorten barbaren er overheen waren gerold tijdens de volksverhuizing... maar het is ook nog het stadje uit de aera Daladier, met een aantal plezierige café's aan de Promenade des Lices, waar valse muziek wordt gemaakt, en een grote kazerne met Marokkanen, die de 'vernegering' van het oude Frankrijk zouden moeten symboliseren. ...

Wij troffen er, aankomend met een middagtreintje uit Marseille, voor het station één fraaie taxi, maar zonder chauffeur. Deze chauffeur verscheen ook niet, zoals ten onzent afwezige chauffeurs meestal na verloop van enige minuten plegen te doen; blijkbaar bestond hij niet in de aera Daladier, of stelde hij er althans geen prijs op om met zijn voertuig geld te ver-

dienen. Wel sliep naast deze taxi een persoon in de schaduw van een boom, die hem beschermde tegen de felle zon; bij navraag verklaarde hij niet de chauffeur te zijn, noch te weten, waar deze zich ophield, en ook geen enkele gewettigde prognose te kunnen opstellen over de terugkeer van de verloren mens. En wederom was het stil op dit stationspleintje... tot de persoon, die in de schaduw van de boom rustte, na de ogen weer geopend te hebben, omdat de stilte voortduurde, als zijn mening te kennen gaf, dat men ook kon wandelen. Inderdaad, waarom nemen wij een taxi, als er geen enkele reden tot haast is en wanneer een rustende man geen chauffeur, maar toch bij nadere beschouwing een lome kruier blijkt te zijn, met een soort sportkarretje, waarop men zijn bagage kan deponeren! Zo kwam het, dat wij achter deze nu spraakzaam geworden man met zijn karretje onze eerste wandeling maakten door Arles, waar de monumenten ons overal aangluurden door smalle straatjes. Het was zeker beter zo dan in een auto; deze kruier was precies het half-leven, gewekt uit de half-dood, dat wij nodig hadden om in de poëzie van Arles te worden ingewijd.

Hij bracht ons naar een hotel met modern comfort, luisterend naar de naam van een beroemd Romeins veldheer, maar gevestigd in een voormalig karmelieter klooster. Drie beschavingslagen van Arles' historie over elkaar: de gallo-romeinse laag voor de naam; de middeleeuwse laag voor de behuizing en de laag Daladier voor de wastafels met stromend water. Aanstonds boog ik mij uit het venster van wat eens een monnikscel moet zijn geweest, om het verleden te vinden op de stille, ongerepte binnenplaats, het oord der geestelijke concentratie. Er rezen echter geen wandelende Karmelieten voor mij op, want de firma Pathé was juist bezig een willekeurig stuk van een willekeurige film op te nemen, en daarom had zich een zeer verward gezelschap om een houten tafel opgesteld.

Een als sheriff gekleed heer (kaplaarzen en flambard) sloeg viermaal achter elkaar een boei rondom de pols van een louche individu, dat eerst viermaal een glaasje bier dronk, hetwelk hem viermaal door een kellner werd ingeschonken. Een regisseur duwde tegen een arm, een assistent nam de maat met een

centimetertje, een juffrouw noteerde voortdurend iets in een opschrijfboek... maar het onwaarschijnlijkste van alles waren de projectielampen, in de felle zon van een hotelkloostertuin. Er was geen geluid dan het smoezen der dwazen, en viermaal het klokken van het bier in het glaasje. Na hun scène te hebben afgewerkt gingen zij uit elkaar om te gaan eten.

Ik heb nergens kunnen uitvinden, hoe deze film bestemd is te zullen heten. En, eerlijk gezegd, het interesseert mij toch te weten, wie de sheriff daar in het voormalige hoenderpark der Karmelieten moest arresteren. Op dat moment verving dat volkomen zotte tafereeltje plotseling voor mij het gehele nog onbekende Arelate met zijn arena en antiek theater, waar ik toch naar had verlangd; de begeerte naar het verleden werd door deze onbeschaamde en volmaakt naïef-stijlloze interruptie van het heden voor een ogenblik opgeheven; het was weer de bekoring der inconsequentie, die mij verschalkte.

Zoals deze Pathé-filmers met sheriff-broeken bezit namen van de kloosterlijke binnenplaats om er hun scenario te 'realiseren', zo moeten ook eens de barbaren binnengedrongen zijn in dit oude geromaniseerde land, zonder respect voor een verleden dat niet hun verleden was en alleen speurend naar de beste levenskansen in een onbekende wereld. De West-Gothen, de Oost-Gothen, de Bourgondiërs, de Franken: zij hebben hier successievelijk huisgehouden, nadat Arelate in 480 was bezweken voor de storm. Wie zich dat realiseert (zoals de firma Pathé haar scenario realiseert), zal er zich over verbazen, dat er van het theater en de arena nog één steen op de andere staat; de gletscher der barbaren slijpt dus niet alles glad. Maar *waarom* staan de kolossale amphitheatres van Arles en Nîmes nog op hun plaats? Omdat zij steeds door het leven op de dood werden veroverd, omdat zij *bruikbaar* waren, zoals de binnenplaatsen der kloosters bruikbaar zijn voor de argeloze Pathé-barbaren. De West-Gothen begonnen de amphitheatres als fortificatie te exploiteren, en als zodanig bleven zij gedurende de middeleeuwen van waarde; hele volksstammen hebben er in gehuisd, onbekommerd om het verleden, dat niet het hunne was, en dus ook niet behept met de neiging tot 'monumentenzorg'. Welk een onbeschrijflijk

dubbelzinnig leven hebben deze 'monumenten' achter de rug, nadat zij aan hun oorspronkelijke cultuursfeer waren ontvallen! En hoe bijzonder veilig moet de negentiende eeuw zich hebben gevoeld, die het historisch respect tot gangbare waar maakte en de 'monumenten' ging restaureren 'in hun oorspronkelijke vorm'!

Aardige paradox: aan het feit, dat men ze *niet* respecteerde, maar *gebruikte*, onverschillig voor hun afkomst en waardigheid, danken 'monumenten' als de amphitheatres van Arles en Nîmes en het pauselijk paleis te Avignon (dat als gevangenis en kazerne heeft dienst gedaan en daar dan ook alle 'moderne' sporen van draagt!) hun behoud. Bruikbaarheid voor de 'barbaren' en bot toeval zijn de conservatoren van het verleden, niet de eerbied en het historisch bewustzijn. Het was de doodsimpele praktijk, die de eerste 'monumentenzorg' bedreef; en deze vermenging van dood en leven, ontstaan uit de behoefte aan bolwerken en woongelegenheid, deed de diepe littekens ontstaan in de antieke resten.

In Arles vond ik deze poëzie der promiscuïteit terug, na Venetië. De geschiedenis heeft er vele troeven uitgespeeld, maar het leven is er nog niet weggelopen, zoals dat b.v. het geval is bij de imposante ruïnes van de bergstad Les Baux, die men van Arles uit gemakkelijk bereikt. Daar heerst de dood over een kolossaal rotsnest, dat na een beleg door de katholieken gedurende de godsdienstoorlogen door de bewoners verlaten werd en in puin viel. Wanneer men dit wonderlijke en grootse phaenomeen in lichtgroen en kalkachtig grauwwit onder de avondlijke zon van de Provence ziet liggen, is het, alsof men de resten waarneemt van een titanenoorlog; natuur en mensenwerk vonden elkaar terug in één algemeen verweringsproces; het is de chaos van de reuzenblokkendoos, die hier als het laatste spoor van cultuur kan gelden. Zelden heb ik iets gezien, dat absurder aandeed dan deze dode vestingstad met een glorieuze historie en een restant van enige tientallen inwoners, die, geloof ik, zonder uitzondering briefkaarten verkopen om te bewijzen, dat zij nog thuishoren in de aera Daladier... zonder succes overigens, want de reiziger begrijpt nauwelijks, wat zij hier nog te zoeken hebben.

Maar de poëzie van dit soort vergane grootheid drijft mij onherroepelijk terug naar het half-leven van Arles, waar de mannen nog hun jeu de boules spelen en het verleden om de hoek kijkt van een wel bescheiden aanwezig, maar dan toch aanwezig heden. Arles, 'tot de hals toe volgeladen met doden', was nooit dood zoals Les Baux. Misschien moeten nieuwe barbaren komen, met vliegtuigen en tanks, om het in naam van een nieuwe mythe te vergruizelen, zoals Les Baux vergruizeld werd in naam van de godsdienst. ...

'Tot de hals toe volgeladen met doden'... Wij vonden de oude dodenstad van Arles om de hoek van de kazerne der Marokkanen, aan een zijweg van de Promenade des Lices met haar plezierige café's: les Aliscamps, de Elyse Velden der Provence. Deze dood ligt verscholen achter het leven; men vindt hem plotseling, men glijdt in zijn schemering langs een stille zijweg, waarlangs in de avond nog wat menselijke stemmen opklinken. Een enkel verlicht venster, een enkel geluid: dan begint een weg met sarkophagen, die leidt naar een vervallen kerkje, óók vol sarkophagen. Dit kerkhof is in zijn tegenwoordige staat slechts een schim van wat het geweest is: een enorme dodenkolonie, die gewijd zou zijn door St Trophime, de eerste bisschop van Arles uit de derde eeuw, en vereerd bovendien door de verschijning van Christus zelf; de doden van Roncevaux en de twaalf paladijnen zouden hier begraven liggen.

Wij weten niet precies meer, wat de betekenis is van een *populair* kerkhof. Begraven te worden in de nabijheid van een bijzondere heilige lijkt mij persoonlijk weinig in overeenstemming met de vergetelheid, die het begraven beoogt. Maar ook de dood klampt zich aan het leven vast, en zo werd les Aliscamps de grote dodenstad van dit land. Wat er van over is, doet geen gedachte aan een particuliere dood meer opkomen; een laan, die omboord is met sarkophagen, verliest zich in de duisternis, in een soort tussenrijk der melancholie. ... Men beziet de inscripties op de stenen resten: heidense en christelijke, eens symbolen van een strijd om de macht en van de heerschappij over de ziel, thans vredig naast elkaar sluimerend, alsof er geen strijd geweest was; in het tussenrijk der

melancholic D.M. - Dis Manibus, aan de zielen der afgestorvenen: dat is heidens, dat is anti-christelijk; men hoort nog een echo van het gevecht in een braaf rooms boekje, dat men bij de bewaker van de Aliscamps kan kopen:

‘C'est à ces dieux infernaux qu'ils consacraient leurs sépultures...’

Maar de strijd der sarkophagen is lang beslecht en wij zien de schemering alles langzamerhand inwikkelen, de heidense en de christelijke symbolen, de populieren en de steenreeksen. Morgen zal het weer dag zijn en toch zal dit duel niet meer herleven; aan de Aliscamps is de historie voltrokken, de Allée des Tombeaux is een appendix van Arles; hier sterft de muziek van Arles af in melancholie, zoals een gedicht van Toulet die op de grens der woorden vasthoudt:

*Dans Axle, où sont les Aliscamps,
Quand l'ombre est rouge, sous les roses,
Et clair le temps,*

*Prends garde à la douceur des choses;
Lorsque tu sens battre sans cause
Ton coeur trop lourd*

*Et que se taisent les colombes:
Parle tout bas, si c'est d'amour,
Au bord des tombes.*

Omstreden vrijheid

HERMANN STEINHAUSEN: *De Toekomst der Vrijheid*

Vertaald door dr U. Huber Noodt. Inl. woord van prof. dr J. Huizinga

Wij staan ieder ogenblik weer voor het wonderlijke feit (en voor zover wij een zekere nuchterheid hebben bewaard, met een gevoel van verbazing), dat de inboorlingen van het twintigste-eeuwse Europa bezig zijn zich zonder een spoor van onbehaaglijkheid en zelfs met enorm vertoon van geestdrift te ontdoen van hun persoonlijke *vrijheid*; althans van wat het negentiende-eeuwse liberalisme als zodanig placht te laten gelden. Het is een ware hekatombe van vrijheid, deze eeuw; men beijvert zich om onvrij te zijn, zich 'gelijk te laten schakelen', bepaalde handbewegingen en parolen gewillig na te apen en zich zalig te laten verzwelgen door het aequivalent van de koesterende moederschoot, de totalitaire staat. Blijkbaar geeft het gevoel van persoonlijk vrij te zijn geen aangename sensatie meer aan de gemiddelde Europeaan (men denke aan de heroïsche voorstellingen van de 'Liberté' op de barricaden tijdens de Juli- en Februarirevolutie van respectievelijk 1830 en 1848!); de overgave aan het 'geheel', aan het irrationele, dat langs de weg van het halfbeschaafde denken (rassenleer!) en passant ook nog een weinig gerationaliseerd wordt, onthult het bestaan van een geheel andere behoefte in het menselijk organisme: die van *onverantwoordelijk* te zijn. Ook dat is een soort vrijheid, want degene, die zich aan de onverantwoordelijkheid heeft overgegeven door de verantwoordelijkheid op een ander (Ander) af te wentelen, voelt zich, zolang de suggestie duurt, vrij van zorg; men moge hem dan al verbieden zijn mond anders dan op commando's te openen en zijn pen anders dan na instructie van de propaganda-minister te bewegen, hij voelt zich vrij van de angst, die door het feit des bestaans op hem drukt. De man, die in een fanfarecorps oempa blaast, is ook niet vrij om de noten te blazen die hij wil; maar hij voelt zich niettemin, en met

grote hartstochtelijkheid, gedurende het blazen vrij door de gezamenlijkheid der blazers en het slaafs gehoorzamen aan de dirigent met zijn magische stafje; zijn verantwoordelijkheid beperkt zich tot een miniem deel van het geheel, voor dat geheel is hij verder *niet* verantwoordelijk. Ziedaar een vrijheidsconceptie, waarvoor de liberaal van de negentiende eeuw geen oog had; voor hem viel het begrip, of liever het woord 'vrijheid' samen met een reactie van verdrukten tegen despoten en met een door geen graanwetten of invoerrechten bekommerde handel. De liberale vrijheid (haar verantwoordelijkheid inclusief) was synoniem met de opkomst van de burger en de burgerlijke trots; zij is maar één van de vele mogelijke vrijheidsconcepties, en haar verschijningsvorm is volstrekt niet eeuwig. Zo sloot het burgerlijk vrijheidsbegrip allerminst uit, dat bepaalde bevolkingsgroepen in een toestand van (liberaal gesproken) onvrijheid werden gehouden; het was dus veeleer een proef op de som, dat de burgerij het tegen feodale voorrechten van adel en geestelijkheid had gewonnen, dan een absolute maatstaf, krachtens welke men eens en voorgoed kon vaststellen wat een 'vrij man' precies was.

Het vrijheidsbegrip van het middeleeuwse Christendom heeft dan ook een totaal andere nuance dan het liberale vrijheidsbegrip. Bij Augustinus, de grondlegger van de christelijke maatschappij-orde, betekent het woord 'libertas' ('de vrijheid eens Christenmenschen') n.l. noch verantwoordelijkheid noch onverantwoordelijkheid, maar *beide tegelijk*. Het drukt immers de verhouding uit van de gelovige tot God; de gelovige is 'vrij', zolang hij God 'gehoorzaamt' (men vergelijk het beeld van het fanfarecorps), en hij heeft dus zijn ondergeschikte verantwoordelijkheid, juist door het overdragen van de *opperste* verantwoordelijkheid aan de Ander. In de Staat Gods zijn alleen diegenen vrij, die de hoogste onvrijheid accepteren; een vrijheid, zoals de liberaal van de negentiende eeuw die als ideaal stelde, zou voor de middeleeuwse Christen slechts een vorm van ketterij zijn geweest, omdat de functie der gehoorzaamheid er in ontbreekt. Maar evenzeer zou hij als ketterij beschouwd hebben de onvrijheid der totalitaire staten, aangezien hier de gehoorzaamheid zich

niet richt tot God, maar tot een (van Christelijk standpunt bezien) volkomen willekeurige mens.

Men ziet aan dit voorbeeld, dat het Christelijke vrijheidsbegrip veelomvattender is dan het liberale en het totalitaire; de beide laatste zijn uit het eerste losgeslagen, dat zowel de persoonlijke, actieve verantwoordelijkheid als de collectieve, passieve onverantwoordelijkheid omvat. In het liberale tijdvak hebben wij echter vergeten, dat de onverantwoordelijkheid, het 'zich geborgen weten', oorspronkelijk evenzeer tot het vrijheidsbegrip behoort als de verantwoordelijkheid! Is het dan zo verbazingwekkend, dat ook Mussolini en Hitler in hun redevoeringen herhaaldelijk gepretendeerd hebben, in tegenstelling tot de 'perverse' vrijheid der democratie, de *ware vrijheid* te bezitten? ('Wir, als Arier, vermögen uns unter einem Staat nur den lebendigen Organismus eines Volkstums vorzustellen, der die Erhaltung dieses Volkstums nicht nur sichert, sondern es auch durch Weiterbildung seiner geistigen und ideellen Fähigkeiten zur *höchsten Freiheit* führt', kan men in *Mein Kampf* lezen.) Voor deze mensen heeft het persoonlijke verantwoordelijkheids gevoel in de vrijheidsconceptie niets te betekenen, maar des te meer de collectieve onverantwoordelijkheid, die in *datzelfde* begrip ligt opgesloten; zij zijn, op hun manier, volmaakt oprecht, wanneer zij in de vrijheid voor het individu alleen die kleine verantwoordelijkheid zien, die bestaat in het zo gehoorzaam mogelijk blazen van een oempapartijtje onder leiding van de Ander, de vermenselijkte Duce en Führer. Vrijheid ('libertas') is voor hen hetzelfde als absolute gehoorzaamheid ('obedientia'); het individu bestaat slechts in de schaduw van het geheel, waarvan het een 'vrij' deel is. 'De ware vrijheid luistert naar de wetten', dichtte trouwens reeds Jacques Perk, en zij luistert bijgevolg in de totalitaire staat ook naar de wetten van Neurenberg. ...

Het paradoxale aan het woord vrijheid is, dat het een toestand moet aanduiden, die voor de een dit, de ander dat betekent; daarom omspannt het vrijheidsbegrip een aantal voorstellingen, die lopen van volstrekte anarchie tot kadaverdiscipline. En het meest paradoxale is daarbij, dat al deze vrij-

heidsnuances hun goed recht kunnen laten gelden, omdat zij alle afstammen van het christelijk vrijheidsbegrip, waarvan zij echter de oorspronkelijke motivering, het christelijke Godsgeloof, hebben verloren. De gelovige Christen herkent (en erkent) daarom dan ook al deze vrijheidsconcepties niet meer als christelijk; hij verwerpt ze als *anti*-christelijk, als duivelse caricaturen, hij trekt een scherpe scheidslijn tussen de vrijheid eens Christenmensen enerzijds, en de vrijheidsbegrippen der Franse revolutie, der liberalen, der socialisten, der fascistten anderzijds; hij erkent geen vrijheid zonder geloof. En in zoverre heeft hij daarin gelijk, dat hij de enige is, die er een *houdbaar* vrijheidsbegrip op na houdt, ... aangenomen althans, dat het geloof houdbaar is. De ongelovigen kunnen die houdbaarheid in twijfel trekken, maar hij kan op zijn beurt de onhoudbaarheid van hun vrijheidsbegrippen aantonen.

Ik heb opzettelijk de 'dubbelzijdigheid' van het vrijheidsbegrip hier zo uitvoerig geanalyseerd in verband met de afstamming van dat begrip van Augustinus' 'libertas', omdat ik van mening ben, dat Hermann Steinhausen in *De Toekomst der Vrijheid* (de Nederlandse bewerking van *Die Zukunft der Freiheit*) de ontwikkeling der vrijheidsgedachte slechts half (of laten wij zeggen voor driekwart) doordenkt. Wanneer men dit ongetwijfeld belangrijke en goed gedocumenteerde boek ten einde heeft gelezen, kijkt men (althans zo verging het mij) een weinig onbehaaglijk in de lucht; men heeft het gevoel voortdurend bij een match tegenwoordig geweest te zijn, die onbeslist bleef, maar waarvan de impresario toch graag de indruk zou vestigen, als ware er een overwinning behaald. Ten dele komt dit door de stijl van Hermann Steinhausen, overlopend van vergelijkingen en beelden, die tussen abstract en concreet in zweven, derhalve op den duur vermoeien en wantrouwig maken, omdat zij noch de glasheldere, nuchtere, zuiver-wetenschappelijke geleerden-stijl, noch ook de *werkelijk* beeldende, uit persoonlijk contact met de concrete stof geboren kunstenaarsstijl representeren. Steinhausen behoort, dunkt mij, tot de begaafde academici met veel smaak en aardige vondsten... maar juist te weinig smaak en vondsten om een boek van over de 250 pagina's op hetzelfde ni-

veau te houden. Een zin als deze is karakteristiek voor Steinhausens stijl:

‘En liet duizelingwekkend gevoel, langs den rand van den afgrond des doods te dwalen, de voortdurende verlokking er in te storten, komt de Christelijke mensch te boven door den titanischen wil, over het niets van den dood, waaraan ons bestaan schijnt te grenzen, een geloofsbrug te slaan, over welke zijn ziel, het deel van zijn wezen, dat zich niet wil onderwerpen aan de wet van het sterven, zich redt naar een sfeer, waarin geen dood meer mag zijn.’

Zulk een zin is noch zuiver wetenschappelijk, noch zuiver ‘artistiek’; hij is een tussending, zoals in vele gevallen trouwens de cultuurphilosoof van het genre Steinhausen een tussenvorm is tussen wetenschapsman en kunstenaar. (De wel duidelijke, maar dikwijls verre van fraaie vertaling doet dat nog sterker beseffen.) Vooral in de eerste hoofdstukken van zijn boek staat Steinhausen kennelijk onder invloed van Ortega y Gasset, die men het prototype van dit soort stylisfen kan noemen; maar een boek als *De Opstand der Horden* is veel beter en gevarieerder, in deze categorie, dan. *De Toekomst der Vrijheid* van Hermann Steinhausen, die zich dikwijls herhaalt en mede daardoor de indruk versterkt, dat hij in laatste instantie geen beslissing nemen kan. De overlading met beeldspraak is omgekeerd evenredig aan de spanning, die de gedachtengang wekt.

Welke beslissing had Steinhausen dan moeten nemen? Hij had, zo wil het mij voorkomen, òf moeten erkennen, dat hij nog een Christen was en dus de vrijheid eens Christenmensen afhankelijk stellen van het christelijk geloofscentrum, òf zich volkomen moeten losmaken van het christelijk vrijheidsbegrip, nadat hij het in zijn afkomst had voorzien. Hij doet echter geen van beide geheel, en beide een weinig; enerzijds onderzoekt hij de contradicties in het vrijheidsbegrip, zoals het reilt en zeilt, en zoals het door het verloren gaan van de christelijke geloofsvoorstellingen tot een paradox wordt; anderzijds echter tracht hij datzelfde vrijheidsbegrip als regulatief beginsel, als zingevend teken, dat de mens onderscheidt van het dier en hem zelfs boven het dier verheft, met grote

hardnekkigheid voor de toekomst vast te houden. Wat hij ergens (p. 156) van de Europeaan zegt, kan men op Steinhausen zelf geheel van toepassing achten: 'Hij kan in den grond van *beiden* niet scheiden; *niet* van de wereld, het veld zijner aanvallende werkzaamheid, en *niet* van de boodschap des Christendoms, die het vooruitzicht schenkt van een hooger, volmaakt toestand aan gene zijde van al het aardsch geweld.' Juist dat hinken op twee gedachten geeft aan het boek iets onbevredigends, iets halfslachtigs, bij alle onmiskenbare en waardeerbare scherpzinnigheid; Steinhausen wil de boedelbeschrijving van het vrijheidsbegrip combineren met de mogelijke troost, die het nog zou kunnen verschaffen, en deze twee tendenties zijn kwalijk verenigbaar.

Het is ook bevreemdend, dat Steinhausen, die de vrijheidsidee van het Christendom afleidt en de ontwikkeling van het vrijheidsbegrip stap voor stap volgt, niet op de gedachte is gekomen om uit te gaan van het zo uiterst belangrijke begrip 'libertas' bij Augustinus. Hij noemt Augustinus, en zelfs diens boek *De Civitate Dei*, maar de analyse van Augustinus' vrijheidsbegrip, zoals ik die hierboven beproefde, zoekt men bij hem vergeefs; daardoor ziet hij ook bepaalde stromingen in onze eigen tijd ten onrechte als anti-christelijk (zo b.v. het hele nationaal-socialisme), terwijl zij in hun begripsvorming wel degelijk aan de christelijke begripsvorming verwant zijn; alleen moet men bij het woord 'Christendom' dan niet in de eerste plaats denken aan het oorspronkelijke, evangelische Christendom, dat later in de kerk telkens weer als tegenstrooming, als sociaal protest en ketterij zal opduiken, maar aan het officiële, maatschappelijke Christendom, dat, gefundeerd op de staatsleer van Augustinus, de wereld heeft geregeerd, volksstammen heeft bekeerd en de mens precies die vrijheid heeft gegeven, die hij in gehoorzaamheid kon verdragen!

Dezelfde combinatie van scherpzinnige waarneming en onopgeloste tegenstellingen trof men ook aan in Huizinga's cultuur-philosophisch geschrift *In de Schaduwen van Morgen*. Het is dus zeer begrijpelijk, dat de Leidse hoogleraar voor de Nederlandse vertaling van *Die Zukunft der Freiheit* een aanbevelend woord heeft geschreven. 'Zoolang de mensch

mensch blijft, zal elke dwang de zucht naar Vrijheid doen herleven', meent prof. Huizinga. 'In de geschiedenis van dit werelddeel hebben de groote dwalingen van kortzichtige geslachten elkaar van eeuw tot eeuw als actie en reactie opgevolgd. De komende reactie moet er een van Vrijheid zijn.' Daarmee is niets miszegd, maar het kon duidelijker. Wanneer wij voor de toekomst vrijheid willen hebben, zullen wij niet een woord moeten verdedigen, dat in bepaalde landen ook dwang en slavernij kan betekenen, maar een inhoud, die zelfs door de liberale term 'persoonlijke vrijheid' uiteraard nog slechts bij benadering wordt gedekt.

De mythische jeugd

D.A. DE GRAAF : *De Hedendaagsche Jeugd*
Achtergrond en Perspectieven

In een beschouwing over de richting der jeugd schreef de dichter Marsman onlangs o.m. (*N.R.C.* van 27 Augustus 1938):

‘De negatie der jeugd blijft zelden tot den geest eener oudere generatie beperkt - zij richt zich tegen het leven. Pessimisme is het kenmerk van vrijwel elk nieuw geslacht - hoezeer zich dat later ook wijzigen mag - en als er één generatie recht heeft op pessimisme, dan zeker de jeugd, die omstreeks den oorlog geboren werd. Ik behoef hier geen deerniswekkend tafreel op te hangen van den nood van den tijd, waarmee reeds voldoende gesold wordt door lieden van allerlei slag, maar één ding is zeker: zij die nu veertig zijn, hebben nog iets gekend van een veiligheid, een althans uiterlijke gezondheid, een idyllische stabiliteit, die weliswaar spoedig niets dan schijn bleek te zijn, maar ook de schijn heeft zijn waarde, en voor de op *dit* moment jeugdige mensen heeft zelfs die schijn niet bestaan. Zij denken dat wij droomen of fabuleeren of zwetsen als wij vertellen over de jaren waarin wij ontwaakten. Het is waar, ook wij zijn in menig opzicht en zelfs niet tot ons nadeel ontvuchterd - zij daarentegen werden ontgoocheld geboren.’

Ik heb mij bij het lezen van die passage afgevraagd, over welke jeugd Marsman het nu precies heeft. Ongetwijfeld, de strekking van zijn artikel behoeft ons niet in de onzekerheid te laten, hij heeft het hier over de litteratuur, en zijn opmerking, dat ‘de op dit moment jeugdige mensen ontgoocheld geboren werden’ (*geboren* lijkt mij in ieder geval wat héél sterk), kan dus speciaal van toepassing geacht worden op een generatie van aankomende schrijvers. Maar er spreekt toch uit deze passage, en uit het artikel in het algemeen, een neiging, om deze aankomende schrijvers te generaliseren als ‘de’ jeugd; en deze neiging tot generaliseren vindt men niet

alleen bij Marsman, zij behoort haast onvermijdelijk bij het schrijven over dit gevaarlijke onderwerp. Er is immers niet 'de' jeugd, er zijn alleen maar grote menigten *jeugdigen*; die jeugdigen zijn schematisch in groepen te verdelen, en uit die verschillende groepen kan men dan weer een soort grof schema distilleren, dat men betitelt als 'de' jeugd. Strikt genomen bestaat 'de' jeugd dus niet, zij is een *mythe*, en door over haar generaliserend te schrijven komt men al dicht bij wat Ortega y Gasset de *chantage* met de jeugd heeft genoemd.

Want het uitspelen van de jeugd tegenover de volwassenen of de ouderdom, zoals dat tegenwoordig zeer in trek is ('de jeugd wil dit of weigert dat'), veronderstelt al een quasionomstotelijke kennis van 'de' jeugd als een voelend, denkend en willend geheel, dat belangrijker zou zijn, in het oog dezer mythologen; dan de verschillende groepen afzonderlijk of de ontelbare jeugdigen afzonderlijk. In zekere zin bedrijft ook Marsman deze 'chantage', wanneer hij generaliserend constateert, dat 'de op dit moment jeugdige mensen ontgoocheld geboren worden'. Dit gaat zeker niet op voor 'de' jeugd, het gaat waarschijnlijk niet eens op voor de generatie van aankomende schrijvers; het is een conclusie, met andere woorden, die typerender is voor de man van veertig, die haar neerschrijft, dan voor 'de' jeugd, waarover zijn beschouwing handelt.

In een onlangs verschenen boekje, van de hand van iemand, die in 1906 geboren werd en zelf behoorde tot de academische jeugd, wordt een soortgelijke overtuiging zeer scherp onder woorden gebracht. Ik bedoel het geschriftje *De Hedendaagsche Jeugd* door D.A. de Graaf, waarin de schrijver constateert, 'dat het begrip "hedendaagsche jeugd" een volkomen fictie is, evenals b.v. "territoriale wateren" of een landsgrens'. 'Het is hoogstens', aldus De Graaf, 'een conventie, een werkhypothese en zij leert meer omtrent hen, die dezen term bezigen dan omtrent een groep jonge mensen van, laten we zeggen, tusschen de 16 en 30 jaar. *Beteekent "jeugd" een realiteit, de hedendaagsche jeugd is niets.* ... Maar juist omdat de hedendaagsche jeugd een "Gedankending" is, draait

heel de wereld van tegenwoordig om dit onzichtbaar centrum. Niet om de tastbare werkelijkheid van duizenden en nog eens duizenden jonge mensen, die hun jeugd doormaken, maar om een idee schaart zich de rest van de menscheid. Dus zijn feitelijk de jongeren geestelijk “aan hun lot overgelaten” en volkomen vrij om zich een nieuwe toekomst te scheppen, niet gestoord door een oudere generatie en daardoor in staat haar voor een verrassing te plaatsen.’

Met zeldzame helderheid zegt hier een schrijver van even in de dertig (van wie ik overigens nooit eerder iets gelezen heb) waar het in deze hachelijke materie op aankomt. ‘De hedendaagsche jeugd is *niets*’... en om dit vormeloze, chaotische niets, om deze woordfetisch danst de wereld der volwassenen als weleer Israël om het gouden kalf! Een huiveringwekkend visioen! Ook de dichter Marsman, hoewel allermint geneigd om enig kalf te aanbidden, doet zijns ondanks mee aan deze dans, wanneer hij verklaart, dat de hedendaagse jeugd ‘ontgoocheld geboren’ werd; ook hij ‘laat de jongeren aan hun lot over’ en bekommert zich niet om de tastbare werkelijkheid van de duizenden en nog eens duizenden jeugdigen, wanneer hij ‘de’ jeugd met een mythe wil belasten, waarvoor niet zij, maar hij verantwoordelijk gesteld kan worden. En dit verschijnsel beperkt zich waarlijk niet tot Marsman; het is bijna algemeen-menselijk, zo algemeen-menselijk zelfs, dat men aan een telkens herhaalde grootscheepse wraakneming van de volwassenen op de jeugdigen zou gaan denken. De volwassenen gunnen de jeugdigen hun voorlopigheid en gedifferentieerdheid niet; telkens moet ‘de’ jeugd beantwoorden aan een cliché van de ouderen, hetzij een bijzonder gunstig (de idealistische jeugd, de A.J.C., de Hitler-jeugd), hetzij een bijzonder ongunstig (de oppervlakkige jeugd, de alleen-maar-voetballende jeugd), hetzij een optimistisch (‘van de jeugd moeten wij het toch maar hebben’), hetzij een pessimistisch (‘de tegenwoordige jeugd wordt ontgoocheld geboren’). Al deze jeugd-generaliseringën zijn, zoals De Graaf volkomen terecht opmerkt, ‘Gedankendinge’, en au fond precies even fictief als de territoriale wateren. Zo is ook de mythe van de hedendaagse jeugd een territoriaal

water; er worden ijverig diplomatieke onderhandelingen over gevoerd, zij speelt een geweldige rol bij de kansberekeningen voor het toekomstig verloop van zaken... en eigenlijk weet niemand, op de man af gevraagd, waar hij het precies over heeft.

Niet altijd heeft 'de' jeugd zulk een aantrekkingskracht gehad voor het mythologiserende mensdom. Het idealiseren van de puberteitsperiode ('Frühlingserwachen') en dientengevolge van de 'breuk' tussen twee generaties, die van de jeugdigen en de volwassenen, is een zeer speciale liefhebberij van de laatste decennia; want men kan de puberteit evengoed zien als een tijdelijk misverstand, dat weinig te betekenen heeft in vergelijking met de trage constantheid der tradities, overgaand van grootvader op vader op zoon. De Graaf, die voor dit feit ook een open oog heeft, citeert een merkwaardige opmerking van een zeventienjarige Duitse frontsoldaat, Otto Braun (in de wereldoorlog gesneuveld), gericht tot zijn moeder: 'Sicher muß jede Generation und jeder einzelne den Kampf mit der vorhergehenden Generation durchmachen, und irgendwie, verschwiegen und wenig bemerkbar, habe ich es schließlich auch getan, aber ebenso sicher scheint mir, daß dieser Kampf nicht immer mit solch maßlosem Bruch auftreten muß, wie es bei Dir war. ...'

Het boekje van De Graaf lijkt mij in hoofdzaak een parafraze van deze zin, en daarom ook doet het bepaald weldadig aan, temidden van al die melodramatische literatuur over 'de' hedendaagse jeugd, haar voordelen en haar zonden; het tracht een nauwkeurige begripsbepaling te geven van de werkelijke spanningen en aldus tegelijkertijd 'den maßlosen Bruch', die de mythe werd van de na-oorlogse generatie, terug te brengen tot redelijke proporties. De schrijver geeft er zich rekenschap van, dat de mythe van 'de' hedendaagse jeugd overigens reeds niet meer 'modern' is; de tegenwoordige jeugdigen zijn al niet meer de na-oorlogse jeugdigen, die deze mythe zo niet hebben uitgevonden, dan toch populair gemaakt. Het tegenwoordige Duitse regime is volgens hem 'een na-oorlogsche uiting van veertigjarigen, waartegen de jongste generatie, al of niet bewust, al of niet openlijk, in ver-

zet komt'. Inderdaad, zeer juist gezien, maar het zou mogelijk zijn, dat de jongste generatie, alvorens haar verzet te kunnen realiseren, bloedig zou moeten betalen voor de mythe, die de thans veertigjarigen haar hebben opgedrongen! Uitstekend is ook, wat De Graaf zegt over de verhouding tussen jeugd en volwassenheid in het algemeen; hij wijst erop, dat het gevoel van jong-zijn bij de jeugd allermint zo vanzelfsprekend is als de jeugdbewegers aannemen, en dat hijzelf zich nooit zo volwassen gevoeld heeft als op zijn, negentiende jaar. 'Geestelijke jeugd wordt n.l. iemand maar zoo niet aangeboren, doch moet op het leven veroverd worden, ten koste van vaak veel strijd.' Die opmerking heeft trouwens ook Nietzsche al gemaakt.

Wat ook weldadig aandoet, is dat De Graaf nog zo moeizaam schrijft. Zijn stijl heeft niets van de ergerlijke vlotheid, die gewoonlijk overstelpend losbreekt, wanneer er over 'de' jeugd (die toch niet, of slechts stumperig, kan antwoorden) van leer wordt getrokken. Dit boekje munt geenszins uit door een heldere betoogtrant, al bevat het talrijke *zeer* heldere en origineel gedachte passages; het is ten dele nog het tasten en stamelen van iemand, die zijn waarheden mystiek, beleefd heeft, maar ze pas met moeite leert formuleren. De Graaf heeft bovendien nog die rest van een slecht intellectueel geweten, die zich manifesteert door te veel citeren van anderen. Dit alles echter pleit volstrekt niet tegen hem; zijn citaten en voorbeelden zijn belangrijk door de persoonlijke keuze, het tasten en stamelen is hier een bewijs van persoonlijk contact met de dingen, waarover hij schrijft en waarover hij vooral niet wil schrijven op de onverdraaglijke floddertoon der principiële jeugdbewegers. Daarom waarschijnlijk ook zoekt hij zijn citaten bij 'moeilijke' schrijvers als Joyce, Rimbaud en Malraux, die men er zeker niet van kan verdenken representatief te zijn voor een massaal bewustzijn; zij zijn des te representatiever voor de achtergrond van het generatieprobleem.

Een geschrift is in de eerste plaats boeiend door het innerlijk conflict van zijn maker. Het innerlijk conflict van De Graaf lijkt mij dit: hij wil zich en ons bevrijden van de goedkope

mythe der hedendaagse jeugd, enerzijds, maar hij kan, anderzijds, toch niet aan de verleiding weerstand bieden om op zijn beurt over die hedendaagse jeugd *zijn* waarheden te zeggen; terwijl hij daarbij, evengoed als de veertigjarige Marsman, bepaalde litteraire gezichtspunten veralgemeent tot *zijn* beeld van de jonge en, jongste generaties. Dit conflict spiegelt zich ook in de stijl en men kan niet zeggen, dat De Graaf boven die tweeledigheid uitkomt. Hij heeft veel meer te zeggen dan hij hier, voorlopig, zegt; de ideeën verdringen elkaar, struikelen soms over elkaar. Maar voor de lezer, die liever ideeën over elkaar ziet struikelen dan dat hij één ideetje tien bladzijden achter elkaar ziet 'uitmelken', kan dat slechts een aanbeveling zijn; hij behoudt aan dit boekje een goede herinnering, en hij vergeet de plaatsen niet, waar De Graafs intelligentie precies in de roos schoot.

Maatschappelijk of opstandig?

Dichter en Maatschappij. Bloemlezing uit de jongste Nederlandse Poëzie, bijeengebracht door J.W. van Dijk

De titel van deze bloemlezing berust op een eigenaardige verwisseling van factoren. Onder invloed van de socialistische kunsttheoretici is men er n.l. langzamerhand toe gekomen om de verhouding 'dichter en maatschappij' eenvoudig te verwisselen met een geheel andere, veel minder algemene verhouding: 'de dichter in verzet tegen de maatschappij', en dat meestal nog wel speciaal begrensd: 'de dichter in opstand tegen de kapitalistische maatschappij'. Het is altijd goed om misverstand te voorkomen, en daarom wijs ik op deze terminologische aardverschuiving. Iemand, zoals de heer J.W. van Dijk, stelt een (op zichzelf niet slechte) bloemlezing samen van opstandige poëzie, en noemt die kortweg, generaliserend: *Dichter en Maatschappij*. In die bloemlezing komen alleen verzen voor van opstandigen (socialistische en z.g. burgerlijke dichters); de anderen schijnen dus in het geheel geen verhouding tot de maatschappij te hebben, of als ze er een geacht worden te hebben, wordt die niet voor vol aangezien.

Is dit niet een eigenaardig verschijnsel? Heeft b.v. de dichter Boutens, die in deze anthologie uiteraard niet voorkomt, omdat zijn poëzie niet opstandig is, geen verhouding tot de maatschappij? Men zou zo zeggen, dat hij er wèl een had, en dat die, getuige zijn gelegenheidsgedichten, de moeite van een diepgaande analyse waard zou zijn. En de dichter Dèr Mouw (Adwaita), iemand, die op generlei wijze tot inboorlingen van de ivoeren toren kan worden gerekend? Ook hij heeft geen verhouding tot de maatschappij, te oordelen naar zijn ontbreken in deze bundel. Enzovoort. Maar merkwaardig genoeg, de dichter Slauerhoff heeft wèl een verhouding tot de maatschappij, want hij is hier met drie gedichten vertegenwoordigd. Hoe nu, deze volstrekt onmaatschappelijke, om niet te zeggen fel anti-maatschappelijke diehard van het

wrevelige avonturierschap wordt gerekend tot de opstandigen van de heer Van Dijk? Men moet niet te vroeg zijn conclusie trekken: Slauerhoff is alleen opgenomen, omdat hij in 1919 en 1920 in *De Nieuwe Tijd* enige verzen publiceerde, waarin o.a. van de 'commune' sprake was:

*De dagen gaan langs de aarde, lange horden,
 Nooit is de zon 't vermeeren moe geworden -
 Een koning sterft, godslasterend, meinedig,
 Nooit bleef een onbezette zetel ledig -
 Volksplantingen geraken in versterf,
 Reeds bloeien schoonere uit hun bederf
 Weer ondergaand met zinkende getijden.
 Nu is de tijd voor oude heerschappijen -
 Vermolmde staten wanklen, de commune
 Zal rustig rijzen uit de roeste ruïne
 Er zal een rijk zijn van de gansche aarde:
 Herberg van volkeren, verlost van wallen,
 Bewoners van de veilge hemelhallen
 En in de oogen Gods gelijk van waarde.*

Voor wie het werk van deze 'poète maudit' kent anders dan alleen uit de bloemlezing van de heer Van Dijk, is het zonder nadere explicatie duidelijk, dat dit gedicht *Nu is de Tijd voor Oude Heerschappijen* slechts een kleine episodische variant betekent in het gehele dichterlijke oeuvre van Slauerhoff; het behoort niet tot zijn minste, en nog veel minder tot zijn beste werk, maar zeker is, dat het ideologische uitstapje naar de 'herberg van volkeren' en 'veilge hemelhallen' zelfs hier verre van overtuigend klinkt. De algemene verhouding van Slauerhoff tot de maatschappij was niet de optimistisch-communistische van Herman Gorter, maar die van de wrevel, van het zinloos 'in versterf raken', weer even zinloos opbloeien en nogmaals zinloos 'ondergaan met zinkende getijden'. Degene, die dus in een bloemlezing met de titel *Dichter en Maatschappij* de drie *Nieuwe Tijd*-verzen van Slauerhoff geeft als representatief voor diens maatschappelijke instelling op het leven, maakt zich eenvoudig schuldig aan

een soort poëtische demagogie; hij licht een microscopisch fragmentje, dat toevallig beïnvloed werd door de gebeurtenissen in Rusland, uit een geheel oeuvre en suggereert aldus zijn lezers, dat de dichter Slauerhoff hierin zijn hoogtepunt van 'maatschappelijkheid' bereikte. In de inleiding, die de heer Van Dijk voor dit boek geschreven heeft, wordt dat nog even onderstreept: 'Bij de aanvang van zijn dichterlijke loopbaan, in de jaren 1919 en 1920, heeft Slauerhoff met een aantal goede gedichten (op de Russische revolutie) gereageerd. Doch Slauerhoff was niet een geest die zich op den duur aan de denk- en gevoelstucht van welke ideologie ook vermocht te onderwerpen, *laat staan dus* (cursivering van mij, M.t.B.) van het Marxistische socialisme.' Meer staat er over de hele Slauerhoff in de hele inleiding niet; dat zijn eigenlijke verhouding van 'dichter en maatschappij' veel gecompliceerder en boeiender was dan de drie gepubliceerde gedichten bij benadering zouden kunnen doen vermoeden, laat de inleider en samensteller compleet Siberisch.

Ik denk er niet aan de heer Van Dijk, die slechts zijn plicht doet als partijman, van bewuste oneerlijkheid te beschuldigen. Het is zozeer gebruikelijk geworden, links en rechts, om de bovengenoemde factoren te verwisselen, dat de verhouding 'dichter en maatschappij' in volle oprechtheid des gemoeds gelijk gesteld kan worden met de verhouding 'dichter en (linkse of rechtse, marxistische of nazistische) politiek'. Een jonge Franse essayist, Roger Caillois, noemt deze geesteshouding 'l'état de délire d'interprétation', d.w.z.: ieder systeem meent *alles* te kunnen verklaren uit een bepaald aantal gegevens en zodoende de 'exclusiviteit' te kunnen opeisen voor zijn wereldverklaring voor *alle* verschijnselen. De gelovige marxisten menen zo b.v. met de verhouding 'dichter en maatschappij' te hebben afgerekend, wanneer zij de marxistische verhouding tot de maatschappij als 'massgebend' hebben gesteld en alle mogelijke andere verhoudingen hebben weggewerkt. (Dat dit standpunt door Marx zelf, die op zijn minst een scherpzinnig denker was, geenszins zou zijn gedeeld, behoeft zeker geen betoog. Het 'delirium' vindt men pas bij de epigonen.)

De bloemlezing in quaestie had dus anders moeten heten; want de argeloze gebruiker kan, nu zij met deze algemene titel prijkt, vreemde consequenties uit haar trekken. Dat geldt niet alleen voor Slauerhoff, maar voor alle opgenomen dichters, in wier werk het moment der sociale opstandigheid slechts een ondergeschikt moment is. Zo b.v. voor Greshoff, die door de heer Van Dijk wordt gekarakteriseerd in een *Wiegeliedje* en nog twee gedichten, die tegen de S.A. gericht zijn, alsof daarmee zijn dichterlijke verhouding tot de maatschappij enigszins afdoende ware aangegeven! En nog vreemder doet het aan, hier M. Nijhoff en S. Vestdijk aan te treffen, de laatste met één gedicht, *Riem-zonder-Eind*, waarin een drijfriem 'aan het woord is', maar van, Vestdijks verhouding tot de maatschappij hoegenaamd niets blijkt. De slotstrophe:

*Maar eens in tien jaar proef ik bloed
En kronk'lend in een rood geluk
Maal ik een jongen kerel stuk
Wiens zieleheil er niet toe doet.*

zal de samensteller misschien in de waan gebracht hebben, dat hier van een rode betoging sprake was.

Men dient de strekking van de titel dus als volgt te beperken: de heer Van Dijk deed een keuze uit de erkende socialistische poëzie en vulde die aan door een keuze uit toevallige gedichten van niet-socialistische dichters; waaruit sociaal meegevoel (Willem Elsschot) of anti-fascistisch protest (Anton van Duinkerken) sprak. Aldus ontstond een soort poëtisch 'volksfront', waarvan de hechtheid uiteraard niet zoveel solieder is dan die van het politieke dito; de marxisten geven de toon aan, de 'burgers', wellicht toekomstige kandidaten voor een volledige bekering, lopen mee in de optocht; het is een merkwaardig tafereel, maar geheel 'fair play' is het niet, omdat de meelopers in hun compleetheid nu eenmaal ook nog iets anders zijn dan optochtgenoten van de marxisten. En bovendien: wat is zelfs de eenheid onder die marxisten! Men vindt hier de onverzettelijke poëtische dogmatiek van Gorter naast het populaire en zangerige socialisme van Adama van Scheltema,

het apocalyptische humanisme van Henriëtte Roland Holst naast de z.g. 'striemende critiek' (de term is van de heer Van Dijk) van Willem van Iependaal of Jac. van der Ster (heeft men Jef Last hier vergeten?), die slechts de nauwelijks geslaagde stylering is van een alles overheersende rancune van de piccolo jegens de 'heren':

*Er komt een dag, dat jij met ene zwaai
je mooie pakje in de hoek kunt gooien.
Dan zal een klinker in je jongenshand
kwitantie zijn voor hun verdomde fooien.*

De afstand van Gorter tot Van der Ster is zo groot (geheel afgezien nog van poëtische waardebeoordelingen), dat men wel betrekkelijk grof moet redeneren om zulke uitersten, louter op grond van hun gepretendeerde 'maatschappelijkheid', tot de verwante geesten te rekenen. Er is in iedere toekomstverwachting een element van rancune, een zeer begrijpelijk en menselijk element trouwens, omdat ieder leven maar eenmaal geleefd wordt en in zijn onherroepelijkheid geen 'overdoen' toelaat; maar hoeveel nuances van verwerking zijn er, en hoe slecht past dat alles nog in het theoretische kader 'sociale' of 'socialistische poëzie'! Hoe naïef is het, bovendien, om allerlei niet-socialistische dichters bij dat orkest en passant even in te lijven, omdat zij wel eens op de trompet van het sociaal protest hebben geblazen! En toppunt van naïveteit: wanneer de samensteller dezer bloemlezing in zijn inleiding dan nog komt verklaren, dat hij getracht heeft 'die verzen uit te kiezen, die de hoogste artistieke waarde bezitten en waarin de dichters in hun reactie op de maatschappelijke toestanden iets echts en eigens gaven'! Deze mensen willen altijd van twee wallen eten: van de 'maatschappelijke' en van de 'artistieke', met het gevolg, dat zij toch die gedichten uitzoeken, die aan hun persoonlijke smaak voldoen, en zich van het 'artistieke' precies zoveel aantrekken als het 'maatschappelijke' toelaat.

De smaak nu van de heer Van Dijk is volstrekt niet zo verwerpelijk. Hij heeft b.v. van Gorter, Henriëtte Roland Holst

en Van Collem zeer kenmerkende verzen gekozen, en ook uit de 'burgerlijke' poëzie menig belangrijk gedicht opgediept; hetgeen hem overigens niet verhindert om ook voor onvervalste sentimentaliteit en propagandistische retoriek de poorten open te zetten, want smaak is een begrip, dat in het gedrang komt als het om maatschappelijke actie gaat. Gelukkig maar, trouwens; wij zijn geen 'pure' aestheten. Vanwaar dan echter die hardnekkige verkleefdheid, juist bij deze bloemlezer, aan de 'hoogste artistieke waarde'?

Twee uitersten

JOS. PANHUYSEN: *Zee*

WALTER BRANDLIGT: *Concubinaat*

Er zijn twee uitersten van litteratuur, die door de twee titels hierboven vermeld uitstekend worden gerepresenteerd: n.l. de uiterste *aanstellerij* en de uiterste *eenvoud*. Aanstellenj en eenvoud behoeven nog niet noodzakelijk de kwaliteit van het geschrevene te bepalen, want er is talentvolle aanstellerig en talentloze eenvoud, of omgekeerd; maar het zegt toch op zichzelf iets, of een schrijver aan de pose dan wel aan de natuurlijke houding de voorkeur geeft. Al het krampachtige van het 'litteratuurbedrijf' komt voort uit een soort clangevoel van stylisten-onder-elkaar, die in de pose niets minderwaardigs meer zien, omdat zij totaal vergeten hebben dat men ook anders kan schrijven dan geposeerd. Zo dikwijls heeft men bij collega's die interessante gebaren en bestudeerde gestes waargenomen, dat men het eindelijk ook zelf wel meent te kunnen en zich begraaft in een wereld van geposeerde fantasie, waaraan niets menselijks meer is... behalve dan de helaas ook zeer menselijke neiging om de comediant uit te hangen. Hoe weldadig doet dan daarnaast aan het werk van iemand, die het alleen maar 'goed meent', die niet zoveel meer is dan alleen maar een goed mens, om met Hildebrand te spreken! Men krijgt, als lezer, het gevoel, dat men bereid zou zijn de eenvoudige al zijn tekortkomingen te vergeven, omdat hij tenminste niet die afschuwelijke culturele aanstellerij beoefent, waarvan men na tien pagina's al gruwet.

De romanschrijver Jos. Panhuysen behoort, blijkens zijn roman *Zee*, tot de auteurs van de uiterste aanstellerij; iets, dat buitengewoon onaangenaam aandoet, omdat hij bovendien geen talent heeft. Ik ben ervan overtuigd, dat er in het oeuvre van Lodewijk van Deyssel een massa pose is, die in sommige opzichten wellicht niet onderdoet voor die van Panhuysen, maar hier vergoedt dan toch het talent het een en ander

Het is nu eenmaal zo, dat de aestheet en de poseur elkaar vaak ontmoeten, en het zou voorbarig zijn daarom de aestheet de deur te wijzen; hij heeft een reden van bestaan, zodra zijn cultus van het raffinement een wezenlijk element van zijn leven uitmaakt. Maar hoe vreselijk is de litteraire pose, wanneer zij op zuiver paskwillige bedenksels berust, die slechts dienst moeten doen om de auteur in quaestie boven zijn geestelijke stand te laten boeren! Zo het geval Jos. Panhuysen; hij beweegt zich in hoge kringen, onder oplichters en lords, zonder een grein werkelijke kennis van dat soort heren; en het zijn dan bovendien nog mensen met intellectuele complexen, converserend over Euripides en Aristoteles, met op de achtergrond de (u gelooft het niet) de zee. Mogen wij even een stukje van de inhoudsopgave op de omslag citeren? 'De Amerikaansche millionnair Vandervliet, de Noorsche filmster Gerda Doris, haar broer, de Fransche danser Oliver Beaupré, die eigenlijk Jean Cassou heet (s.v.p. niet te verwarren met de echte Franse *schrijver* van die naam! M.t.B.), de Engelsche professor in de klassieke letteren, diens vrouw en diens nicht, de Engelsche aristocraat Lord Hartwell en de Engelsche beroepsoplichter James Bedlington, die zich Robert Ednam noemt, zijn allen vertegenwoordigers van een bepaalde wijze van levensaanvaarding of levensontkenning, evenals de ministerpresident en diens dochter Irene; zij worden zich allen, meer of minder, in de rust aan zee, hun, verbijstering bewust, zij trachten allen tegenover de zee, die hier de symbolische beteekenis van levensbeginsel bezit, hun houding te bepalen. ... In de onderscheiden avonturen dezer verschillende mensen openbaart zich het geheim van het leven, nu meer, dan minder, en naar gelang (sic! M.t.B.) hoort men in het boek het geluid der zee aanzwellen of afnemen.'

De menagerie van interessante wezens, die Jos. Panhuysen hier bijeen heeft gebracht, is, zoals men zien kan, zeer uitgebreid. Hij heeft maar één ding tegen: al deze Amerikaanse, Noorse, Franse en Engelse wezens zijn doodgeboren; zij hebben nooit geleefd, en danken hun schijnbewegingen uitsluitend en alleen aan de onstelpbare behoefte van Jos. Panhuysen om zich op deze chique kennissen te beroemen. Er is een

werkelijke millionair *Vanderbilt* en een werkelijke filmster Gerda *Maurus*, waarvan ik verder niets weet, behalve dan toch, dat zij althans werkelijk van vlees en bloed zijn geweest; en juist dit kan men van de mechanische bedenksels van Panhuysen, waarmee men enige honderden bladzijden gedwongen is te verkeren, in het geheel niet zeggen. Geen mens krijgt in dit boek gestalte; niets is *gezien*, niets van de natuur en de cultuur afgeluisterd... en dat is toch wel het minste, wat men van een roman, die depretentie heeft levende wezens te beschrijven, kan vergen. Dat de zee op de achtergrond, 'die hier de symbolische beteekenis van levensbeginsel bezit', louter een decorstuk is, aangebracht om de houten klazen van Panhuysens verbeelding een schijn van lotverbondenheid te geven, behoeft hier wel nauwelijks betoog. In iedere badplaats, van Juan-les-Pins tot Kadzand, is meer van de zee en van het leven te zien dan in de fictieve badplaats van mevrouw Doris en de heer Beaupré Cassou, waar het zo warm intellectueel toegaat.

Men kan dit ongunstige oordeel over de mislukte romanpoging van Jos. Panhuysen desgewenst nog ondersteunen door er op te wijzen, dat hij maar in zeer beperkte mate Nederlands kan schrijven; ook zijn taal leeft niet, alle interessante allures ten spijt. Zo merkt men al spoedig op, dat Panhuysen een eigenaardig zwak heeft voor het woord 'welbeschouwd', dat hij te pas en onpas gebruikt, wanneer hij een zin van een klein voorbehoud (het Franse 'après tout') wil voorzien. 'Er was welbeschouwd weinig meer, wat hij (Oliver Beaupré) niet gedanst had, hij had alles gedanst, de poëzie, de liefde, de belofte der toekomst, de ontgoocheling, het wisselend gelaat der aarde', schrijft Panhuysen b.v., of: 'Ik wou, dat ik dood was, zei ze, maar ook dat wenschte ze welbeschouwd niet.' Andere stijlbloempjes:

'Zij was gelukkig, opgetogen bovenmate, zoo kon het niet lang blijven, hongerig werd zij er van, ook fysiek.'

'Hij las sinds een paar dagen in de *Ethica Nicomacheia* en deze paragrafen, deze geduldige uiteenzettingen, vervoerden hem. Zijn leven werd klaarder, klaarder met den dag, doelbewuster.'

'Hallali, hallali, zei ze tot zichzelf.'

‘Mon dieu, meende hij, wat een gedachten.’

En wat denkt men van deze gesprekstoan:

Ook de godinnen waren onderworpen aan de beschikkingen der Moira, die boven alles, boven allen stond.

‘O neen, zei zijn nicht, niet onafwendbaar, zelf gezocht, uit eigen verkiezing tot lot verkoren, ik geloof op het oogenblik alle filosofieën ten spijt, en ondanks de predestinatieleer van tante, in een vrijen wil. U ziet daaruit, dat de liefde niet bindt, integendeel vrij maakt.’

Enzovoort. Het verwondert ons niet meer, na deze verheven borrelpraat, om op pag 310 van een zekere *Beaudelaire* te zien gewagen. ...

Ik kan tot mijn spijt niemand adviseren de roman *Zee* van Jos. Panhuysen te lezen, tenzij bij wijze van experiment: hoeveel kan iemand verzinnen zonder het te kunnen verantwoorden?

Leest men, zoals schrijver dezes, na het boek van Panhuysen de roman *Concubinaat* van Waker Brandligt, dan is men deze auteur werkelijk dankbaar, omdat hij tenminste volkomen eerlijk en eenvoudig is. Hij is in ieder opzicht een antipode van Panhuysen; hij stelt zich nergens aan, hij leeft nergens boven zijn geestelijke stand, hij stelt ons mensen voor, die men dagelijks tegenkomt, hij schrijft heel gewoon en heel behoorlijk Nederlands, zonder welbeschouwd en zonder de predestinatieleer van tante. Het geval, dat Brandligt beschrijft, is een hoogst simpel geval; zijn boek gaat over het vrije huwelijk van een schilder en een verpleegster en de strubbelingen, die daarmee gepaard gaan. Han, de schilder, krijgt een betrekking als stofzuigerverkoper en heeft tijdelijk zelfs veel succes in deze branche; hij is een gewone man, maar met enige neiging tot fantasie en grootspraak, en door die neiging voornamelijk ontstaat het conflict met zijn levensgezellin, die hem (ook tijdelijk) verlaat. Pas de aanraking met de dood, die Han ontmoet als een zijner vrienden door een slepende ziekte wordt ondermijnd en sterft, en de zwangerschap van zijn vrouw brengt in dit ‘concubinaat’ een ander element, waarvan men aan het slot van de roman mag ver-

wachten, dat het Han van zijn vriendelijk levensdilettantisme zal bevrijden.

Dit verhaaltje klinkt niet naar veel bijzonders en inderdaad, zoveel bijzonders is het boek van, Brandligt ook niet. Het is geschreven door een zeer naïef en oprecht mens, die de behoefte heeft om over eenvoudige ervaringen uit het dagelijks leven, zonder aanstellerij te vertellen; iemand, die niet verstoken is van humor, die zijn milieu (het milieu van een schildersatelier en een van vitaliteit bulkende stofzuigerfirma) aardig observeert en pretentieloos weergeeft in een volkomen pretentieloze stijl. De kleine vreugden en misères van deze mensen worden niet opgeblazen tot wat zij nooit geweest kunnen zijn, zij worden evenmin scherp geanalyseerd; Brandligt vertelt maar, zoals het hem in de zin komt en men merkt aan alles, dat hij zeer levendig bij deze dingen is geïnteresseerd.

Tot de wereldlitteratuur zal deze auteur zeker nooit behoren; maar hij is door en door sympathiek, en veinst in zijn manier van schrijven nooit, meer te zijn dan hij is: een eenvoudig verteller over eenvoudige wezens, die hij in laatste instantie geheel aanvaardt en daarom met zijn vriendelijke belangstelling tegen, al te indiscrete blikken beschermen blijft. Vermoedelijk zal het talent van Brandligt niet veel groter zijn dan dat van Panhuysen, maar hij heeft gedaan met dat hem toegemeten talent wat men er mee behoort te doen en geen symbolische zee op de achtergrond aangebracht, waaraan niemand gelooft, behalve de decoratieschilder. Wèl symbolisch lijkt mij dan ook het feit, dat niet Panhuysen, maar Brandligt zijn roman geschreven heeft te *Cagnes sur Mer*. ...

Eenheid en specialisme

Dichterschap en Werkelijkheid. Geïllustreerde Literatuurgeschiedenis van Noord- en Zuid-Nederland en Zuid-Afrika, onder redactie van W.L.M.E. van Leeuwen

Litteratuurgeschiedenis is een bij uitstek speculatief vak. Veralgemeenend kan men zeggen, dat *alle* geschiedschrijving een speculatief vak is, omdat de oordelende en het beoordeelde steeds in een subjectieve relatie zijn verbonden; maar voor de litteratuur geldt dit nog in een bijzondere zin. De litteraire stof (aldus ongeveer heb ik het bij een vroegere gelegenheid al eens geformuleerd) kan zelfs voor de leus niet als iets objectief gegevens worden beschouwd, zoals b.v. een locomotief of een bankbiljet; wat goede, wat slechte litteratuur is kan niemand bepalen, die niet van te voren rekenschap aflegt over hetgeen hij precies van de litteratuur *verlangt*: een schoonheidsaandoening, de openbaring van een persoonlijkheid, de stijl van een tijdvak, de verheerlijking (of wel juist omgekeerd: de verlossing) van het leven etc. Het is echter in de litteratuur-historie geen gewoonte om die rekenschap af te leggen; vrijwel alle litteratuur-historici zijn in dit opzicht *naïef*. Zij houden er wel een standpunt op na, maar zij schrijven geschiedenis, alsof dit gezichtspunt overal en algemeen geldig ware... in plaats van voor ogen te houden, dat men ook een geschiedenis van de Nederlandse litteratuur zou kunnen laten schrijven door een Chinees of een Brahmaan, en dat zulk een werk hoegenaamd geen gelijkenis zou vertonen met de visie van Jan te Winkel, Kalff of Van Leeuwen (aangenomen natuurlijk, dat de Chinees of Brahmaan niet eerst verwesterst zouden zijn)!

De z.g. objectieve litteratuurgeschiedenis is vaak dan ook niet anders dan een stramen van gemeenplaatsen, die het voordeel hebben, dat men er de anders onoverzichtelijke en chaotische stof mee kan ordenen. Wel te verstaan echter: *niet* ordenen voor de lezer, die zelf een verhouding tot zijn litteratuur zoekt, maar slechts ordenen voor de lezer, die zich van de beschikbare stof op de hoogte wil stellen. Men moet

die twee dingen niet door elkaar halen; een literatuurgeschiedenis kan nooit een plaatsvervangster zijn van het persoonlijk oordeel; men kan met andere woorden, uit de literatuurgeschiedenis slechts geschiedenis en geen literatuur leren. Daarmee is het nut van zulke werken geenszins ontkend, maar hun doelstelling slechts nader bepaald. Zelfs een zo eminent literatuur-historicus als Albert Thibaudet kan niemand literatuur 'leren', wanneer er a priori geen werkelijk-persoonlijke verhouding tot schrijver en boeken aanwezig is; de smaak en de intelligentie van Thibaudet resonneren alleen dan, wanneer er een lezer is, die in die smaak en intelligentie iets van zijn eigen subjectiviteit navoelt.

Ten opzichte van de te behandelen stof kan de ondernemer van een literatuurgeschiedenis dan ook twee uitgangspunten kiezen: hij kan zo *onpersoonlijk* mogelijk zijn en de materie verdelen over een aantal specialisten, die elk in hun vak(je) goed thuis zijn; hij kan zo *persoonlijk* mogelijk zijn en zijn eigen visie op de gehele ontwikkelingsgang voorop stellen, zodat de onderdelen terugwijken voor de structuur van het geheel. Voor beide standpunten is wat te zeggen, maar aangezien de meeste literatuur-historici in dit opzicht, zoals ik hierboven opmerkte, naïef zijn, kan men verwachten, dat de meeste literatuurgeschiedenissen tussenvormen zijn. Dat is b.v. ook de nieuwe, populaire literatuurgeschiedenis, die onder redactie van W.L.M.E. van Leeuwen is verschenen: *Dichterschap en Werkelijkheid*. Zij is opgebouwd volgens het beginsel, dat een aantal specialisten onder supervisie van een algemene redacteur ieder een deel van de stof behandelen; maar aangezien men nu eenmaal van zes mensen (dr H.W.E. Moller, dr J. Karsemeyer, dr W.N. Staverman, W.L.M.E. van Leeuwen, prof. dr G. Besselaar en dr J.A. Goris, alias Marnix Gijsen) niet kan verwachten, dat zij òf aan één principe gehoorzamen òf automaten zijn, is het resultaat een compromis, dat niemand waarschijnlijk volkomen zal bevredigen, al is het boek voor informatieve doeleinden zeer bruikbaar. De vorige literatuurgeschiedenis, die ongeveer met dezelfde bedoelingen was geschreven, was die van Greshoff en De Vries (1925); Greshoff behandelde daarin de letterkunde

na Tachtig, De Vries het gedeelte daarvoor; een tweedeling, die min of meer overeenkomt met de gemiddelde instelling van de lezer; de gemiddelde lezer voelt in alles wat na Tachtig komt, het heden, in de rest het verleden. Ik zeg niet, dat deze instelling op redelijke gronden berust, maar zij komt voort uit een zekere atmosfeer die door het litteratuur-onderwijs is geschapen. In *Dichterschap en Werkelijkheid* heeft men de specialisering echter verder doorgevoerd, niet ten gunste van het geheel, moet ik bekennen. De schrijvers zijn over het algemeen beschrijvers, die pogen de beroemde objectiviteit te betrachten, maar daardoor niet zelden vervallen in de catalogus-stijl; zij volgen zo goed mogelijk de traditionele lijn en proberen hun persoonlijke opinies (die zij uiteraard niet geheel op zij kunnen zetten) daaraan ondergeschikt te houden. Alleen voor de nieuwere letterkunde gaat dat natuurlijk niet op, en in de overzichten van Van Leeuwen en Goris is dan ook meer 'hartstocht' aan te treffen; hartstocht, die zich toch weer met de objectieve geschiedschrijving tracht te verzoenen, zonder dat resoluut voor het ene of het andere gezichtspunt partij wordt gekozen.

Ik herhaal: zulk een litteratuurgeschiedenis is voor informatieve doeleinden wel bruikbaar, maar mist de eenheid van conceptie, zowel in de onderdelen als in het geheel. En dat nog wel, terwijl de redacteur zich beroept op een uitspraak van Verwey: 'Het is de vloek van onze tijd dat het besef van de samenhang verloren ging. Iedere eenling verdort in zijn verlatenheid, vrijwillige of hem opgedrongen, en de gevoelens waaruit de samenhang geboren wordt, verdrijft de drang naar beperkte verstandelijkheid.' Het is juist de samenhang, waarover Verwey hier spreekt, die in het boek ontbreekt. Dit wordt, onbedoeld, nog eens gesymboliseerd door de verschillende spellingen, waarvan de auteurs zich bedienen; dr Moller schrijft Kollewijns (b.v. 'rietmies' i.p.v. 'rhythmisch'), dr Goris schrijft De Vries en Te Winkel, de andere medewerkers volgen de spelling 1934, maar in het door Van Leeuwen bewerkte hoofdstuk is de buigings-n weer toegevoegd! Zelfs het uiterlijk van de taal schijnt hier de samenhang te weigeren, die ook de tekst zelf niet geeft. Deze samenhang zou dan ook

alleen kunnen ontstaan in een boek als de *Histoire de la Littérature Française de 1789 à nos jours* van Thibaudet, waarover een eenheid van conceptie regeert.

Het hoofdstuk over de Middeleeuwen van dr H.W.E. Moller is stellig het droogste gedeelte van het boek; Moller schrijft weinig 'verleidelijk', hij heeft ook geen nieuwe inzichten. Beter geslaagd zijn de hoofdstukken van dr J. Karsemeyer over Renaissance, Humanisme, Hervorming, de Gouden Eeuw en de Achttiende Eeuw, al zijn ook deze overzichten voornamelijk reproductie van bekende opvattingen. Voor dr Karsemeyer geldt hetzelfde als voor dr W.K. Staverman, die de overgang van de 18e naar de 19e eeuw en de 19e eeuw tot 1880 voor zijn rekening nam: naarmate zij zich meer beperken tot neutrale overzichten, hebben zij meer succes, zodra zij hun mening gaan openbaren, is het resultaat minder fraai. Het grootste gedeelte van deze materie daagt echter niet meer uit tot grote subjectiviteit; over Vondel zingt dr Karsemeyer de gebruikelijke lofzang, en wie zou zich nu nog al te warm maken over het pro en contra inzake Justus van Effen? Figuren uit de literatuur-historie, wier belangen ver van de onze verwijderd zijn, worden pas weer 'partij', wanneer men hen uit de sfeer van het historisch overzicht losmaakt, en dat was in een literatuurgeschiedenis uiteraard niet zozeer aan de orde.

Onvermijdelijk gebrekkig wordt zulk een litterair-historische registratie, wanneer persoonlijkheden in het geding komen, die men om verschillende redenen zelfs niet voor de leus historisch behandelen kàn. Ik bedoel met name Multatuli, de gevaarlijke man, die zelfs bij de in 1937 'gevierde' herdenking nog aanleiding bleek te geven tot de levendigste debatten. Een dergelijke figuur valt geheel uit het kader van de professionele literatuur-historie, en het gelukt dr Staverman dan ook in het geheel niet hem recht te laten wedervaren. Wij krijgen weer te horen, dat de *Ideën* 'eigenlijk grootendeels journalistiek werk' zijn, en dat Multatuli 'de kracht miste om door te dringen tot de diepere inzichten die achter andere wereldbeschouwingen zaten'; wij vernemen voorts weer al de lof, die de literatuur-historici voor een 'groot stylist'

over hebben, met het nodige geven en nemen ten opzichte van zijn levensbeschouwing en gedragingen als mens en burger. Aan zulk een rommelige samenvatting, die geen samenvatting is, voelt men wel zeer sterk, hoe ver iemand als Multatuli boven zijn beschrijver uitsteekt; zo ver zelfs, dat het die beschrijver te enenmale onmogelijk was zich een beeld te vormen van het wezen, waarover de literatuur-historie hem verplichtte te schrijven. En daarmee is dus niet gezegd, dat dr Staverman een onbevoegd literatuur-historicus is. ...

De nadruk valt in *Dichterschap en Werkelijkheid* echter het meest op het door Van Leeuwen bewerkte hoofdstuk over onze letterkunde na Tachtig. Het is niet de eerste maal, dat Van Leeuwen deze stof behandelt; zijn boek *Drift en Bezinning* heb ik destijds uitvoerig besproken. In principe zou ik hetzelfde oordeel willen uitspreken over de deugden en gebreken van Van Leeuwens methode, maar niet zonder vooraf te erkennen, dat hij zich hier minder in tegenspraken verstrikt dan in het vorige boek het geval was. Overigens geldt wat ik naar aanleiding daarvan schreef: het is de onzekerheid tussen objectieve en subjectieve waardebeoordeling, waardoor Van Leeuwen zich blootgeeft als iemand, die zijn keuze niet ten volle waagt te verantwoorden. De goede lezer kan dadelijk aanvoelen, waar Van Leeuwen die verantwoording wél op zich genomen heeft; daar, waar de objectieve historicus werkelijk geïnteresseerd werd door zijn stof, waar hij die stof werkelijk *beleefde*, schrijft hij uitstekende karakteristieken, zowel negatief als positief; daar waar hij uit de conventionele overlevering putte, vervalt hij in nietszeggende beeldspraak, in de gewone cliché's van de literatuurboekjes zelfs, in slordige zinsbouw hier en daar, en vooral in de overschatting van alles, wat literatuur is. Met name dit laatste komt zijn karakteristieken niet ten goede; daar staat tegenover, dat hij bijzonder goed geïnformeerd is en veel meer werkelijk contact heeft met de literatuur dan zijn collega's in dit boek,... veel meer contact zelfs, dan hij zichzelf in objectiviteit zou wagen te bekennen. De drang naar objectiviteit is voor Van Leeuwen blijkbaar een nog sterker impuls dan het vertrouwen op eigen smaak, opeigen 'litterair instinct'. Men leze b.v. de bladzijde

over Dirk Coster, die hij half en half loslaat, half en half toch weer 'neemt', dan weer half en half loslaat... om hem eindelijk toch maar weer te 'nemen'.

Ik moet bekennen, dat ik het hoofdstuk van dr J.A. Goris (Marnix Gijsen) over de Vlaamse literatuur maar zeer matig vind, en voor zover het de jongere letterkunde betreft, bepaald onleesbaar. Niet alleen is de taal vaak grootsprakig en lelijk; ook de karakteristieken zijn, vooral voor de laatste tijd, overdreven tot in het zinledige toe. Hoe iemand b.v. over Urbain van de Voorde, wiens critische oeuvre voor een belangrijk deel op plagiaat bleek te berusten, kan schrijven, dat 'zijn critische uitingen van onafhankelijkheid en logisch inzicht getuigen', is mij een compleet raadsel. Dat 'het wereldproblema in zijn machtigsten vorm, het spel der planeten, het groote rythme der getijden hem bestendig aanleiding (zijn) tot bespiegeling en ontroering' had ik desnoods nog wel willen slikken, maar de onafhankelijkheid en het logisch inzicht gaan mij heus te ver.

De beschouwing van prof. Besselaar over de Afrikaanse letterkunde is heel wat soberder gesteld. Een beetje al te populair zelfs; zo wanneer over de auteur C.J. Langenhoven verklaard wordt: 'Beoefent alle genres, borrelt over van geestigheid en borrelt ook anderszins.'

Dus heeft deze literatuurgeschiedenis op bijna alle bladzijden haar voor en tegen. Een van de voordelen, die ik nog niet noemde, is de royale uitvoering en de onbekrompen wijze van illustratie, die het boek uiterlijk tot een monumentaal geheel stempelen.

Onpolitieke reis

De Zwerftocht van Belcampo

De fantasie kan een bron van vertroosting zijn in dagen zoals wij die nu gedwongen zijn te beleven (en waarin het zo nu en dan bijna onmogelijk is de literatuur en haar filialen voor iets belangrijks te houden). De werkelijke fantasie immers is zeldzaam; wie let op het wanhopige gebrek aan scheppende verbeeldingskracht, dat zekere politieke redevoeringen kenmerkt, komt niet ten onrechte tot de conclusie, dat de gemeenplaats voor de mens de gemakkelijkste manier is om zich te handhaven; wanneer hij dan bovendien nog kan *loeien* is zijn fortuin gemaakt en is hij volkomen ontslagen van de verplichting om zich te verdiepen in het wonder van zijn persoonlijk avontuur. Want daarvoor is fantasie nodig, en het is voor de betrokken staatslieden maar gelukkig, dat zij niet over de fantasie beschikken, nodig om zich reëel voor ogen te halen, met welke onberekenbare elementen zij voortdurend werken. Ware een staatsman een fantast, hij zou niet in staat zijn beslissingen te nemen, als hij tenminste niet tevens het type zou zijn van de gepassioneerde hazardspeler. De *routine* (van het spreken, van het handelen, van het in en uit een vliegtuig stappen, van het staan op de kathedr, van het zitten in een parlement) is de tegenpool der fantasie; zij houdt de politiek zo lang op de been, tot de katastrofe komt en zelfs geen staatsman meer begrijpt, hoe hij tot voor kort zo... geroutineerd kon zijn.

'Ik vind een van de ellendigste dingen', lees ik in *De Zwerftocht van Belcampo*, dat het voor een gewoon mensch, ik bedoel iemand, die niet zelf achter de schermen werkt, onmogelijk is, zich een juiste voorstelling te vormen van de politieke toestand in zijn eigen tijd, omdat hem de gegevens daarvoor opzettelijk worden onthouden. Daardoor wordt al zijn denken over een van de belangrijkste dingen van zijn leven en

het daarop gebaseerde kiezen voor een of andere politieke richting waardeloos. Wat de drukinkt biedt, is òf bewuste misleiding òf bewuste zoethouding van den lezer. Het grondbeginsel van de neutrale kranten is: de lezer moet, zonder dat hij het merkt, even wijs blijven als voorheen. Het neutrale is dan, dat de lezer tenminste niet in een bepaalde richting gedreven wordt; dat is ook zoo, hij wordt zijn heele leven lang rustig om den tuin geleid.

‘En dan, ten opzichte van de werkelijk belangrijke gebeurtenissen in de politiek is de pers, zonder dat zij het wil weten, een groep even groote leeken als de lezers zelf. Deze gebeurtenissen spelen zich af met de geheimzinnigheid van misdaden.’

De man, die deze regels schreef, werd bij het verschijnen van zijn vorige werk (*De Verhalen van Belcampo*, door mij besproken in het Zondagsblad van 10 Maart 1934), ergens vergeleken met Alfred Jarry, de auteur van de ‘guignolade’ *Ubu Roi*. De vergelijking gaat in sommige opzichten mank, maar treft gedeeltelijk doel, want juist dit inzicht in de absolute gemeenplaatsigheid der politieke voorgronden bracht Jarry er toe, in *Ubu Roi* de hele politiek voor te stellen als een spel van de meest elementaire driften; in dit stuk voltrekt zich het politieke drama van I père Ubu, de dikke dictator-generaal-veldmaarschalk, die door een staatsgreep aan het bewind komt om het weer te verliezen, in de sfeer van vloeken, schelden, opscheppen, gappen, lasteren, afpersen, vreten, paraderen en, niet te vergeten: op tijd uitknippen naar het buitenland. Juist dit absoluut elementaire van de fantasie is het, waaraan Jarry's beroemde Ubu zijn verdiende reputatie dankt; de politiek wordt hier gegeven als pure achtergrond van grote kwajongens, die behoefte hebben aan macht en die machtsbegeerte ook najagen, zolang de bodem hun niet te heet onder de voeten wordt. Door de voorgrond weg te nemen en de politieke wezens om te fantaseren tot personages, die in hun machtsbegeerte en vraatzucht onschuldig-elementair zijn gebleven, maakt Jarry van de politiek een enorme kinderkamer van volwassenen ... wat zij onder een bepaald aspect ook is; de fantasie schept hier, dwars door de conventies der beschaving heen, een nieuwe wereld, die men

een omgekeerd Paradijs zou kunnen noemen, zo naïef zijn deze pa en ma Ubu in het voldoen aan hun elementaire lusten.

Mensen met veel gevoel voor decorum kunnen Jarry en zijn held niet waarderen; anderzijds vindt men ook een bepaald soort gezellige anarchisten en bohémiens, die hem graag tot hun heilige zouden maken. Beide standpunten ten opzichte van Ubu zijn mij even vreemd; ik houd van Ubu om de elementaire paradijstoestand, waarin Jarry's fantasie hem deed verkeren, maar ik heb er geen behoefte aan hem als een kurk op de fles van het wereldraadsel te beschouwen. Uit het feit, dat, zoals Belcampo zegt, een gewoon mens de gegevens van het politieke spel worden onthouden, is Ubu geboren als de voortreffelijk geslaagde wraakneming van een individualist en fantast, die er plezier in had de hele poppenkast van het conventionele politieke gedoe in de lucht te laten vliegen. Die behoefte is, had ik bijna geschreven, menselijk; maar ik schrijf het niet, wetend, dat vele mensen niets prettiger vinden dan in Ubu een mystieke redder des volks en zo mogelijk een directe afgezant des hemels te zien. ...

Om op *De Zwerftocht van Belcampo* terug te komen: dit boek is een volkomen onpolitieke reis door Europa, met name door Frankrijk en Italië. Ik bedoel met onpolitiek dus: onafhankelijk van 'de gegevens, die ons worden onthouden', geïnspireerd door de dingen, die binnen ons bereik liggen, zoals daar zijn de mensen, die men ontmoet en de spijsen, die men opeet. Dat alles heeft een intens persoonlijk belang voor een ieder, en het doorkruist de politiek van Baedeker, die een voorgeschreven reisgenot in de wereld heeft gebracht. Tot Baedeker verhoudt Belcampo zich dus ongeveer als Ubu tot de officiële Mussolini, die altijd gelijk heeft, volgens de stempels op de Italiaanse muren; hij reist 'op eigen gelegenheid', haalt zijn kost op met het tekenen van portretten (een talent, dat hem, zij het kort, in een zeer persoonlijke relatie brengt tot de geportretteerden en hun ijdelheden), en is dus fantastisch, waar anderen maar al te vaak conventioneel zijn. Zo wordt de zwerftocht van Belcampo een persoonlijk avontuur, waardoor de lezer, die van zulke reizen vermag te genieten, van het begin tot het eind geboeid wordt. Hij wordt vooral

geboeid, omdat Belcampo niet 'fantaseert', maar fantastisch denkt en voelt; hij zou niet anders kunnen schrijven dan hij doet, deze persoonlijke wijze van zien, die men ten onrechte met grappigheid zou verwarren, is volkomen spontaan. De stijl van Belcampo is ontstaan als een puberteitsgril, hetgeen men zo nu en dan ook nog wel even merkt; een zin als: 'ik liet een behoorlijk diner aan- en mijn maag binnenrukken' herinnert aan de afstamming dezer fantasie, die zich overigens van dat soort goedkoop effect vrijwel geheel heeft gemancipeerd. Want in het proza, dat Belcampo tegenwoordig schrijft, wordt de fantastische reis tevens een betuiging van trouw aan het persoonlijk observeren van mensen en dingen, waarvan de volwassenen doorgaans meer en meer verstoken raken; fantasie is hier geen bedenkfel, maar een beroep op een realiteit, die voor het grijpen ligt en versmaad wordt. Iedereen zou zo kunnen reizen als Belcampo, wanneer hij maar niet gehandicapt werd door de vervloekte neiging om ook het meest tot persoonlijk leven aansporende, het reizen, direct om te zetten in een reeks conventionele gewaarwordingen; in plaats van alle sterretjes van Baedeker of de Guide Bleu af te lopen, kan men de mensen in hun gezicht zien en het landschap als een ontmoeting ondergaan, ook waar het niet officieel wordt aangeduid als bijzonder overweldigend schoon.

Wat is niet een *dag*, bij het reizen! 'Dikwijls komt het me voor', zegt Belcampo, 'dat de dag schoksgewijze verloopt; plotseling verandert er iets in de lucht, je weet niet wat, maar je weet wel, nu is het middag geworden, nu is het namiddag geworden; dat een punt van het aardoppervlak dus niet een cirkel beschrijft, maar de omtrek van een zeshoek, waarvan men de zijden kan voorstellen als: ochtend, voormiddag, middag, namiddag, avond en nacht.' Dit beleven van de reisdag is persoonlijk, maar is tevens algemeen genoeg om door een ander herkend te worden als een sensatie, die ook hem (zij het misschien niet geformuleerd) eens overkwam. Zo gaat het trouwens altijd met een fantastisch (werkelijk fantastisch) auteur; de beschrijving van diens gewaarwordingen ervaart de lezer als een verrassing, maar hij voelt ook, hoe de beschreven gewaarwordingen iets in hemzelf laten meetrillen,

dat hij allang in zich had, maar om conventionele redenen niet durfde uitspreken. Belcampo nu heeft de onbevangenheid, die het iemand mogelijk maakt in een conventioneel geordende wereld anarchist te blijven (zonder daarom prijs te stellen op de *naam* anarchist, die immers alweer een politieke onderscheiding is!); hij vertoeft met een man uit Borne (Twente) op de Vesuvius, en men weet niet, hoe hij de onconventionele synthese tussen die twee elementen tot stand brengt, maar hij doet het!

Zulk een fantast moet men in ere houden, want hij houdt onze gevoeligheid voor persoonlijke indrukken zuiver, hij redt ons, met andere woorden, telkens weer van de steriliserende systeemdwang door de conventie. ... Aan het slot van zijn *Zwerftocht* ontwikkelt Belcampo trouwens, plotseling en geheel onverwacht, zoals het een fantast betaamt, een soort eigen systeem, waarin zijn manier van reageren op de dingen stilzwijgend is verdisconteerd. Voornaamste kenmerk van een cultuurvolk is, zegt hij, dat de drang tot vereenvoudiging van het wereldbeeld heeft geleid tot een voor allen geldend resultaat. Voorshands is die vereenvoudiging alleen te bereiken in een wereldbeeld, *gebaseerd op overeenkomst van indrukken*: 'Men zet het roode bij het roode, het natte bij het natte en beschouwt zulke overeenkomstige indrukken als op de een of andere wijze aan elkaar verwant, en het spreekt vanzelf dat deze verwantschap doorgetrokken kan worden tot buiten het waarneembare.' Pas in latere, minder primitieve cultuurstadia wordt de vereenvoudiging bereikt door een tweede wereldbeeld, waarin de indrukken niet naar hun onderlinge overeenkomst worden gerangschikt, maar naar hun *oorzaak en gevolg*, een abstracte wetmatigheid dus. Men heeft, volgens Belcampo, te maken met twee cultuursystemen, waarvan het tweede het eerste langzamerhand heeft verdrongen... ten koste, voor een deel, van het gevoelsleven, dat onder het eerste systeem 'gebonden was aan vaststaande en algemeen geldende begrippen' en daardoor ongekennde kracht kon ontplooiën; na de overwinning van het tweede systeem blijft de behoefte aan emoties even levend, maar de oude samenhang is verbroken. 'Voor hen, die weinig aanleg

hebben, nieuwe emotiebronnen aan te boren, beteekent het doordringen van het tweede wereldsysteem de vernietiging van hun gevoelsleven, waartegen zij zich natuurlijk met hand en tand zullen verzetten; daarom blijven zij het eerste systeem trouw, uitsluitend om de emotioneele waarde ervan.'

De systeemverdeling, die Belcampo hier misschien vakphilosophisch gesproken niet netjes genoeg, maar overigens zeer plastisch verkondigt, is karakteristiek voor zijn eigen positie. Hij moet leven in een wereld, die de wet van oorzaak en gevolg erkent; hij kan bovendien niet vasthouden aan het eerste systeem, dat slechts op overeenkomst van indrukken berust, omdat hij geen reactionnair is; dus tracht hij kracht te ontplooien, door beide systemen tegen elkaar uit te spelen. Dat is zijn fantasie, dat is ook zijn humor.

Wat is karakter?

F. BORDEWIJK: *Karakter*

Naar aanleiding van het verschijnen van Bordewijks nieuwe roman in *De Gids* heeft men al geschreven, dat dit werk een nieuwe periode in zijn litteraire leven zou kunnen inluiden. Is dat juist? Ik voelde, nadat ik het eerste (sterke) hoofdstuk gelezen had, voor dat standpunt wel iets, maar ben er, nu ik het gehele boek heb kunnen overzien, weer van teruggekomen. *Karakter* is zeker geen vernieuwing in de strikte zin des woords; het is veeleer een goed voorbeeld van Bordewijks psychologie, die in wezen geen psychologie is, maar er toch soms merkwaardig dicht toe kan naderen. Het staat, in dit opzicht, van Bordewijks werken het dichtst bij *Bint*, waarin ik nog altijd, ook na de lectuur van *Karakter*, het chef d'oeuvre van deze auteur blijf zien. Het is dan ook als compliment bedoeld, wanneer ik zeg, dat vooral de inleidende eerste hoofdstukken van *Karakter* de kwaliteit van *Bint* bezitten; naast *Bint*, de geweldige schoolpotentaat, had hier vooral de leraar De Bree iets van werkelijk karakter, zoals men dat b.v. in dit nieuwe boek aantreft bij Joba Katadreuffe, de ongehuwde moeder, terwijl doorgaans het karakter bij Bordewijks personages juist iets is, dat men op zijn gezag van demonisch-expressionistisch fantast moet aannemen, zonder er recht in te geloven.

'Karakter' is een moeilijk te omschrijven iets. Wanneer van iemand gezegd wordt, dat hij een 'man van karakter' is, moet men beginnen met de persoon aan te kijken, die deze definitie geeft, want men kan er tegengestelde dingen mee bedoelen. Zo gebruikte A. Roland Holst in zijn bundel beschouwingen *Uit Zelfbehoud* het woord 'karakter' in positief ongunstige zin, terwijl het gemeenlijk juist als een prijzende betiteling wordt beschouwd: 'Hoe de wereld ook praten mag en al pratende persoonlijkheid en karakter verwarren, van oorsprong zijn zij anders, zooals Leonardo anders was dan de een

of andere bankier of winkelier of minister, die een en al karakter is. Wie werkelijk deel begint te nemen aan het leven zooals het in dichters en kunstenaars en in hun werken het perk van uur en feit te buiten gaat, zal het onderscheid gaan zien tusschen persoonlijkheid en karakter. ... Voor een dichter kan binnen de wereld het karakter nooit meer dan een bijkomstige waarde hebben; een toevallige eeltlaag terloops door verweer gevormd.'

Men merke op, dat Roland Holst 'karakter' hier *tegenover* 'persoonlijkheid' stelt. Een persoonlijkheid kan, volgens Holsts belangwekkende beschouwing, wel karakter vormen als een 'toevallige eeltlaag'; zo vormde Goethe in zijn ministeriële omgeving 'karakter', maar hij benadeelde daarmee eigenlijk zijn 'persoonlijkheid', zijn 'wezen'. Het is duidelijk, dat de term 'karakter' bij Roland Holst nadert tot wat men gewoonlijk 'maatschappelijke verstarring' noemt; het 'karakter' van de officieel geworden Goethe heeft dus met zijn 'persoonlijkheid' of 'wezen' nog wel een en ander gemeen, maar het is tevens de verloochening van zijn diepste oorsprong: 'want voor zijn wezen, dat naar hem blijft hunkeren, wordt hij onbereikbaar naar gelang de wereld hem met meer moeite in zijn karakter op doet gaan.' Karakter als tegengestelde van persoonlijkheid kan dus alleen betekenen, dat de echte persoonlijkheid karakterloos is, of althans in zoverre karakterloos, als zij zich van haar diepste oorsprong bewust wordt. Een uiterst curieus voorbeeld van de betrekkelijkheid der woordbetekenissen, deze bepaling van 'karakter' bij Roland Holst! Want in mijn eigen terminologie zou, om bij een concreet ander voorbeeld te blijven, 'karakter' juist *samenvallen* met 'persoonlijkheid', en 'karakterloosheid' met 'onpersoonlijkheid'! En toch bedoelt Roland Holst *in concreto* waarschijnlijk ongeveer hetzelfde als ik! Wij geven alleen dezelfde namen aan andere verschijnselen, of, als men wil, andere namen aan dezelfde verschijnselen. Het taalgebruik staat, ook hier, in dienst van bedoelingen, en men moet dus de achtergrond van die bedoelingen kennen om te kunnen begrijpen wat een bepaald woord in een bepaalde situatie precies waard is.

Als ik dus hierboven klakkeloos neerschrijf, dat de leraar De Bree uit *Bint* 'iets van werkelijk karakter' heeft, 'terwijl doorgaans het karakter bij Bordewijks personages juist iets is, dat men op zijn gezag van demonisch-expressionistisch fantast moet aannemen zonder er recht in te geloven', dan kan de lezer mij direct ter verantwoording roepen, en mij verzoeken uit te leggen, of ik in dit geval met 'karakter' (volgens de definitie van Roland Holst) de neiging tot verstarren, dan wel juist de vervulling van de persoonlijkheid bedoel. Welnu, eigenlijk bedoel ik beide; want het blijkt spoedig genoeg, dat voor de objectieve romanschrijver à la Bordewijk het dilemma niet bestaat. Bij hem gaat het er om, of hij een menselijk wezen in zijn uitingvormen zo weet te beschrijven, dat men in het bestaan van dat wezen gelooft. De vraag is dus niet: welke conceptie van karakter heeft Bordewijk?, maar: in hoeverre weet hij geloofwaardig te maken, dat zijn figuren, *hetzij* verstarred, *hetzij* persoonlijk levend, werkelijk het karakter hebben, dat hij hun toedicht? Pas als die vraag beantwoord is, komt men tot de onderscheiding in het spraakgebruik over de *richting* van het woord 'karakter'. En dan moet men constateren, dat Bordewijk vaak karakters decreteert, die wel geweldige, cyclopische proportie hebben, maar als karakter aanvechtbaar, want cerebraal blijven. Neem b.v. mevrouw Doom, de bordeeldirectrice uit *Rood Paleis*; zij wordt ons voorgesteld als een geweldige persoonlijkheid, maar men blijft daar, ondanks de zware verzekeringen van Bordewijk, vrij nuchter bij. De demonie wordt ons hier wel 'aangepreft', maar niet waar gemaakt, hoewel op de knapheid van de schrijver niets valt af te dingen. Aan de vraag of mevrouw Doom een karakter is in de zin van Roland Holst dan wel in de lijn van het gangbare spraakgebruik, komt men in dit geval dus niet eens toe. In de roman echter, die door de titel *Karakter* zijn inzet zo duidelijk aangeeft, zal men er op een zeker ogenblik onvermijdelijk *toch* aan toe moeten komen.

Wanneer ik dus zeg, dat *Karakter* van Bordewijks werken het dichtst staat bij *Bint*, dan bedoel ik, dat in sommige figuren van dit boek het karakter werkelijk: karakter is, en niet alleen een cerebrale suggestie van karakter. Dit niet zozeer *dank zij*

Bordewijks stijl, maar *ondanks* zijn stijl. De opzet van *Karakter* is tenslotte evenzeer cerebraal als b.v. *Rood Paleis*, maar de 'inhoud' is zoveel 'gewoner', dat sommige personages *bijna* levend worden, en zuiver psychologisch verantwoord zijn ondanks de cerebrale fantasie. Ja, eigenlijk is de inhoud zo gewoon, dat men soms het gevoel heeft een roman van Herman Robbers te horen navertellen in cyclopentaal; hard, geweldig, met expressieve lijnen wordt de ontwikkeling verhaald van Jacob Willem Katadreuffe¹, onechte zoon van Jacoba Katadreuffe, dienstbode, en de deurwaarder Dreverhaven. Katadreuffe werkt zich op tot advocaat en hij doet dat als een man van karakter, aangezien hij een kind is van twee sterke, onverzoenlijke karakters, wier vereniging slechts een snel voorbij gegaan moment in hun beider levens is geweest. De moeder voelt in de geboorte van Jacob Willem vooral het beschamende; zij weigert Dreverhaven te trouwen, zij weigert zijn geld, zij blijft op zichzelf staan met haar zoon. In die zoon, aanvankelijk geremd en gehandicapt door de armoedige omstandigheden waaronder hij is opgegroeid, stroomt echter ook het bloed van Dreverhaven, de geweldige deurwaarder; en als hij wegens een faillissement een advocatenkantoor betreedt, voelt hij plotseling, dat op dit terrein, het terrein van de wet, zijn carrière zal liggen. Zijn curator, mr De Gankelaar, helpt hem om vooruit te komen, en door de idee van een loopbaan als jurist bezield, gaat Katadreuffe stap voor stap verder tot hij, na de taaie tegenstand van Dreverhaven te hebben overwonnen, de advocatenpositie heeft bereikt.

Dit is in het kort de 'fabel', waar het in de roman op neerkomt. De geschiedenis van een carrière. Welke rol speelt het in de titel symbolisch vermelde 'karakter' hier nu bij? Is het karakter hier een teken van persoonlijkheid of juist van verstarring, van tendentie tot onpersoonlijkheid?

Ik geloof, dat Bordewijk (volgens het gewone spraakgebruik trouwens) het eerste bedoeld heeft, terwijl hij, waar zijn boek op zijn best is, ook dat eerste bereikt; terwijl vooral in de latere hoofdstukken het cerebrale en fictieve weer veel meer de overhand krijgt, zodat men van Katadreuffe daar niet zoveel anders ziet dan een 'Streber' naar het advocaatschap;

hij heeft ook daar karakter, ongetwijfeld, maar het is het karakter in de zin die Roland Holst er aan hecht, het begint te lijken op de 'toevallige eeltlaag', waarin het persoonlijke nog wel aanwezig is, maar onderdrukt en verward. Dit soort van karakter vindt men hier door Bordewijk het consequentst belichaamd in de figuur Dreverhaven, een deurwaarder, die weer de cyclopische vorm krijgt van mevrouw Doom uit *Rood Paleis*; hij is precies datgene, wat Roland Holst met 'karakter' bedoelt, er is weinig menselijks meer aan zijn geweldigheid, die als maar geweldiger wordt. De andere pool van karakter is de moeder van Katadreuffe, in wie het persoonlijk-menselijke juist in sterke mate aanwezig is, maar door de beschamende ontmoeting met Dreverhaven voorgoed is teruggeslagen op dat éne besef: de trots. Deze Joba Katadreuffe is wel een van de beste en levendste romanfiguren, die Bordewijk ooit gecreëerd heeft; hoewel zij in zijn schema wordt opgenomen, is zij, met name in de eerste hoofdstukken, wonderbaarlijk concreet gebleven.

Katadreuffe zelf is een tussenfiguur; hij heeft de menselijke kant van zijn moeder, de onverzettelijke wjl om carrière te maken in de wereld der wet van zijn vader. Hij wordt door Bordewijk ook als een karakter getekend, deels in de ene, deels in de andere betekenis, zoals ik al opmerkte; voorzover hij een maatschappelijk, doelbewust karakter is, is hij hier de tegenspeler van een vriend, Jan Maan, die het door zijn gescharrel met meisjes en zijn communistische sympathieën tot niets brengt. Ook deze Jan Maan is een van Bordewijks beste figuren; hij is eigenlijk beter geslaagd dan Katadreuffe zelf, die op den duur wat cliché wordt met al zijn examens; men begint, vooral na zijn machteloze toenaderingspogingen tot Lorna te George, een juffrouw van zijn kantoor, te veel de Bernard Bandt uit Bordewijks cyclopenland in hem te zien. Want dit liefdesgeschiedenisje is werkelijk minder dan niets, en het getuigt noch in de ene, noch in de andere betekenis van... karakter. Ook de relaties tussen Katadreuffe en Dreverhaven zijn niet vrij van enige monotonie, juist door de schrikkelijke gespannenheid, die de schrijver daarin wil laten voelen. Zoiets wordt spoedig 'overdone'; de psychologie der

superlatieven, waarin Bordewijk (met groot talent, dat moet men erkennen) vaak een surrogaat zoekt voor een aangeboren psychologisch genie (dat men vooral aan zijn eenvoud herkent), kan hij moeilijk meer dan 360 pagina's op hetzelfde peil botvieren. Ik acht de eerste hoofdstukken daarom absoluut superieur aan de latere; van het ogenblik af, dat Katadreuffe op kantoor komt bij mrs Stroomkoning en De Gankelaar, komen er slappe, vale gedeelten, ook herhalingen, die in de uitstekend geschreven hoofdstukken over Joba's bevalling en Katadreuffe's jeugd niet voorkomen. Er komt dan ook een te groot quantum bijfiguren opduiken (kantoorklerken en -juffrouwen), waaraan onevenredig veel aandacht wordt besteed. Compositorisch gezien is *Karakter* dus minder sterk dan *Bint* en *Rood Paleis*, waarin de ontknoping nog een climax brengt, die hier ontbreekt; maar het is toch, in het bijzonder om de eerste hoofdstukken, een zeer representatieve Bordewijk.

Eindnoten:

- 1 De auteur verzoekt in een noot, dienaam 'op zijn Nederlandsch uit te spreken'. Had hij dan gedacht dat wij het op zijn Grieks zouden doen? Wij zijn van Bordewijk op naamgebied heus wel iets gewend.

Nietzsche-Marx-Macchiavelli

S. TAS: *Intellect en Macht*

Kenmerkend voor het tijdsgewricht, waarin wij op het ogenblik leven, is de hernieuwde oriëntering van juist de meest geavanceerde intellectuelen op het *individualisme*. Enige jaren geleden nog scheen dat anders te zijn; toen was er, vooral in Frankrijk (nog altijd het Athene, zij het dan ook niet meer het Rome van Europa, zoals prof. Telders in *De Gids* heeft opgemerkt), onder de intellectuelen een sterke stroming naar het communisme, en met name naar de toenmaals nog niet door de welbekende processen gecompromitteerde Sowjet-Unie. Ik herinner mij nog zeer levendig het Schrijverscongres voor de verdediging der Cultuur, in 1935 te Parijs gehouden, waar de 'individualistische' geesten weliswaar beleefd aan het woord werden gelaten, maar de orthodoxe communisten toch volstrekt de toon aangaven. Sedert dien is er, zowel in als buiten de kringen der Franse intellectuelen, heel wat gebeurd. Men denke slechts aan de sensationele herroeping van André Gide na zijn reis door Sowjet-Rusland; de eerlijke erkenning van een 'naïef' mens, dat hij zich in het ideologische karakter van het Russische communisme had vergist. Ik geloof, dat men Gide's boekje *Retour de l'U.S.S.R.* later zal gaan zien als een symbool van de kentering ten opzichte van 'links'. Het morele crediet van het Stalinisme is sedert dien sterk achteruit gegaan, en de weerslag van die 'inflatie' is allereerst weer in Frankrijk merkbaar geworden. Wie de boeken leest van de jonge intellectuelen, die werkelijk iets te zeggen hebben (die niet alleen maar het lesje van de tot heilige opperschoolmeester gekanoniseerde Marx napraten), zal onmiddellijk ontdekken, dat het individualisme en de democratie hier opnieuw problemen zijn geworden, waarover gehandeld wordt; en dat waarlijk niet op de wijze der 'oude' politici, die bang zijn porcelein te breken als zij de begrippen individualisme en demo-

cratie hanteren! Ik noem in dit verband in de eerste plaats *Penser avec les Mains* en *Journal d'un Intellectuel en Chômage* van Denis de Rougemont, waarin met evenveel positiviteit stelling wordt genomen tegen het Russische communisme als tegen het fascisme en nationaal-socialisme¹; ik noem voorts het zeer belangrijke *Essai sur l'Esprit d'Orthodoxie* van Jean Grenier, waarin niet het verschil tussen de linkse en rechtse collectivistische dogma's, maar het dogma (de orthodoxie van links en rechts) überhaupt aan de orde wordt gesteld; ik zou ook nog kunnen noemen *L'Homme contre le Partisan* van de in Frankrijk wonende Duitser Ernst Erich Noth, waarin dezelfde tendens tot uiting komt, en waarin dit citaat van Goethe als motto fungeert:

‘Zodra een dichter (lees: schrijver, M.t.B.) politieke actie wil voeren, is hij genoodzaakt zich aan een partij op te offeren; en zodra hij dat doet, is hij als dichter verloren; hij is gedwongen zijn geestelijke vrijheid, de zuiverheid van zijn visie op de dingen vaarwel te zeggen en zich als tegenprestatie de muts van de bekrompenheid des geestes en van de blinde haat diep over zijn oren te trekken.’

Zulk een citaat zou enkele jaren geleden nog door de naar Rusland overhellende intellectuelen gebrandmerkt zijn als een armzalig restant van een burgerlijke, kapitalistische vrijheidsillusie; tegenwoordig begint men daar anders over te denken, en erkennen ook (juist!) degenen, die bereid zijn scherpe critiek te oefenen op de illusies van een conservatief en door het fascisme lamgeslagen humanisme, dat dit woord van Goethe verder reikt dan de kapitalistische maatschappijvorm. Schrijvers als Denis de Rougemont en Jean Grenier zijn het tegendeel van reactionnaires; zij zijn bereid de begrippen democratie, individualisme en vrijheid los te maken van hun (voor ons toevallige) bepaaldheid, maar zij zijn *niet* meer bereid die begrippen op de mesthoop te gooien in afwachting van de zegeningen ener klassenloze maatschappij, die zo langzamerhand de taaiste illusie aller illusies is gebleken! Deze kentering betekent, dat de intellectuelen enerzijds radicaler, anderzijds bescheidener zijn geworden. Radicaler: want hun critiek neemt geen genoegen meer met de voorspiegelingen van welke col-

lectiviteit ook. Bescheidenen: want zij erkennen, dat in de bestaande 'burgerlijke' democratie, hoe inconsequent, vleugellam en krakemikkig zij ook moge zijn, op zijn minst iets van een *atmosfeer* gegeven is, waarin althans een perspectief mogelijk is, dat door de dwangbuismethoden der totalitaire staten onherroepelijk wordt afgesloten. Deze 'radicale bescheidenheid' (of als men wil: dit bescheiden radicalisme) zal misschien later blijken een der allerbelangrijkste verschilpunten te zijn geweest tussen de intellectuelen van deze tijd en die van de negentiende eeuw, wier oppositie zich trachtte te verwezenlijken in perspectieven met kolossale, dimensies (Marx' klassenloze maatschappij, Nietzsche's Uebermensch). Het is vooral de thans heersende chaos, waaraan nu wel niemand in de democratische landen meer de naam orde zal durven geven, die ons deze bescheidenheid leert, zonder ons overigens ook maar één ogenblik de kans te geven in zelfgenoegzaamheid te vervallen.

Ik wil, juist in verband met het ontstaan van deze 'radicale bescheidenheid', een Nederlands boek signaleren, dat van deze verandering van mentaliteit ook een interessant symptoom is, alle bezwaren die men er tegen kan aanvoeren ten spijt: *Intellect en Macht* van S. Tas. De schrijver behoort tot de geestverwanten van de dissidente socialist J. de Kadt, wiens orgaan *De Nieuwe Kern* al enige jaren lang een ondogmatische socialistische wereldbeschouwing heeft gepropageerd. Van deze wereldbeschouwing geeft het boek van Tas in zekere zin de samenvatting; of men er het etiket socialisme op kan plakken, is overigens twijfelachtig, aangezien de auteur op vrijwel alle fundamentele principes van het marxistische en revisionistische socialisme zijn critiek heeft, en men dus de term 'socialistisch' bijna geheel in overdrachtelijke zin moet gaan gebruiken, wil het woord nog enige overeenkomst blijven vertonen met de door het conventionele spraakgebruik geijkte terminologie. De wereldbeschouwing van Tas en zijn alter ego De Kadt zal b.v. in stalinistische kringen wel uitgemaakt worden voor aartsburgerlijk en reactionnair; wat zij, door de ogen van deze soort orthodoxe collectivisten gezien, ook is, omdat zij *in de eerste plaats* individualistisch genoemd

moet worden. Voor orthodoxe marxisten is het al ketterij, wanneer iemand zich, zoals Tas doet, verstout om de onaantastbare autoriteit van Marx en zijn sacrosancte Dialectiek te relativiseren door er een geheel andere, minstens gelijkwaardige denkwijze tegenover te stellen: de 'leer' van Nietzsche.

Het was, meen ik, de marxist Plechdanof, die eens en voor altijd heeft vastgesteld, dat Nietzsche een 'aartsburger' was en zijn filosofie dientengevolge een renteniersfilosofie. Wanneer Tas dus constateert, dat Marx, in tegenstelling tot Nietzsche, niet eens aan een kennistheorie is toegekomen, en dat de marxisten, die plegen te grinniken over een uitspraak als: 'de mens is iets dat overwonnen moet worden', zelf op slordige, ondoordachte wijze niets anders zeggen, als zij beweren, 'dat wij onszelf moeten socialiseren', dan riekt dat voor de orthodoxe marxist naar de ergste ketterij. Voor ons, die ons individualisten noemen, is een dergelijke constatering echter een teken van die 'radicale bescheidenheid', waarover ik hierboven schreef. Want inderdaad: men kan met goed geweten geen waardebepaling geven van een zo ongemeen belangrijke figuur als Marx, zonder er onmiddellijk de even belangrijke (in mijn ogen altijd nog vijfmaal belangrijker) figuur Nietzsche tegenover te stellen. Deze twee denkers zijn de 'sleutelfiguren' van ons tegenwoordige cultuurprobleem; zij zijn tevens, door het misverstand, dat hun initiatief bij de epigonen van links en rechts heeft gewekt, 'voorlopers' geworden van respectievelijk de stalinistische en de fascistische totalitaire staten; zij konden dat worden, omdat hun epigonen niet de nadruk legden op hun intellectuele integriteit, maar op bepaalde stukken van hun 'leer', die zich lenen voor vulgarisatie en zelfs regelrechte vervalsing.

Deze confrontatie van Marx en Nietzsche, die hierin overeenstemmen, dat zij bepaalde bleekzuchtige illusies van het negentiende-eeuwse denken hebben ondergraven om er een *klasse*-, subsidiair *machts*denken voor in de plaats te stellen, is voor een auteur van uitgesproken rationalistische allure als de 'socialist' Tas zeer karakteristiek; 'Terwijl Marx de moraal afhankelijk stelde van de klasse-positie, en de imperatief oploste in de verschillende klasse-moralen, stelt Nietzsche, over-

eenkomstig zijn systeem, de moraal afhankelijk van de machtspositie en hij lost de imperatief op in heersers- en slavenmoraal', zegt hij terecht. Voor deze auteur zijn Marx en Nietzsche voor alles *realisten*, tegenover de *illusionisten* van diverse categorieën, en als zodanig wenst hij hun beider 'leer' te gebruiken voor de motivering van zijn beschouwingen over intellect en macht, waarbij van de these 'politiek en macht' gebruik gemaakt wordt om een nieuwe machtspolitiek te ontwikkelen voor mensen van een humanistisch, democratisch, individualistisch levensbesef; Tas propageert een energiek humanisme, dat de beschaving niet als een decor, maar als een *belang* inhoudt. Merkwaardig is dan ook, dat uit de confrontatie van Marx en Nietzsche onder auspiciën van S. Tas een kruising van beiden geboren wordt: *Macchiavelli*. Macchiavelli is voor Tas de held van het politieke realisme, ja zelfs een 'waarheidsheld'; Macchiavelli wordt hier dus (evenals Marx van de marxisten en Nietzsche van de fascistten) scherp onderscheiden van het zogenaamde macchiavellisme, dat op zijn naam staat, maar ten onrechte beschouwd wordt als een leer van gewelds- en bedrogsverheerlijking. 'Daarom wilde ik', zegt Tas, 'de nieuwe politiek, die het energieke humanisme nastreeft, nieuw Machiavellisme noemen. Machiavelli verpersoonlijkt de hoogste zedelijkheid van de schrijver.... Het geniale van Machiavelli is zijn geniale gebrek aan eerbied voor alle conventies die het denken belemmeren.'

Nietzsche, Marx, Macchiavelli. Ik behoef wel nauwelijks te betogen, dat, als uit de vereniging van Nietzsche en Marx een 'ideaalbeeld' Macchiavelli ontstaat, het Nietzsche is, die een veer moet laten; want men kan Nietzsche nu eenmaal niet als een politieke realist behandelen, zonderde 'tegenmelodie' (op één formule gebracht: het *tragische*) in zijn persoonlijkheid te negeren; Nietzsche was 'zijn eigen criticus', men vindt de critiek op de Nietzscheaanse waarheden in de werken van... Nietzsche zelf! Het is nu kenmerkend voor politieke realisten als Tas, die om hun scherpe critiek op illusionistische, vermoeide intellectuelen alle aandacht verdienen, dat de 'tegenmelodie' in hun stijl geheel ontbreekt. De stijl van Tas blijft daarom, al zijn 'radicale bescheidenheid' ten spijt, toch

de stijl van een agitator, die in laatste instantie geen twijfel kent aan het gestelde doel, die van het geloof aan de vooruitgang aprioristisch overtuigd is, die op zijn tijd decreteert om zijn 'Wünschbarkeiten' als toekomstige realiteiten voor te stellen; hij is in dit opzicht volstrekt on-Nietzscheaans en volstrekt... Marxistisch. Ik zeg dat niet, om iets op de verdienste van deze auteur af te dingen, maar slechts om aan te geven, op welk punt deze agitatorische en realistische scherpzinnigheid mij weer een nieuwe halfheid lijkt aan te kondigen. Het is opvallend, zo dikwijls als bij Tas het woord *moet* voorkomt; dat is het woord van de man, die decreteert, hoe de geschiedenis *moet* verlopen, totdat ze 'onze zin doet', zoals hij zelf ergens schrijft; er *moet* een nieuwe elite komen, het nieuwe Macchiavellisme *moet* een nieuwe maatschappelijke techniek worden, etc., etc. Bij Nietzsche is dit decreteren slechts één kant van zijn denken; want behalve Macchiavelli, de politieke realist, bevat zijn stijl ook: Dostojewsky, Sjestow, die waarachtig geen 'vermoeide intellectuelen' met mystiekerige neigingen, maar tragische geesten zijn, voor wie het lijden van één kind, dat *nu* verloren gaat, niet goed gemaakt wordt door een geluksspeculatie *op de toekomst* voor miljoenen. Deze tragische verhouding tot het leven (Nietzsche noemde haar ook: 'amor fati'), acht ik volstrekt gelijkwaardig, zo niet verre superieur aan het politieke realisme; of beter gezegd, voor mij wordt het politieke realisme pas van kracht, als men die tragische verhouding tot het leven tot op de bodem toe heeft gepeild. Het blijkt uit de terminologie van Tas, die het woord 'menselijke waardigheid' zo gul gebruikt als ware het gangbare munt, dat hij deze kant van Nietzsche niet, of slechts decoratief, heeft gezien. Met andere woorden: men mist in het boek van Tas de 'tegenmelodie', die men wél vindt bij Denis de Rougemont, wiens *Penser avec les Mains* men een (sterker) pendant zou kunnen noemen van *Intellect en Macht*, maar in wiens *Journal d'un Intellectuel en Chômage* men óók het persoonlijke, relativerende, 'poëtische', ontdekt, dat bij de rationalist Tas te enenmale ontbreekt. Daarom verveelt de scherpzinnigheid van Tas onder het lezen; halverwege is de lezer bereid hem onvoorwaardelijk

gelijk (of ongelijk) te geven, omdat hij alles zo ontzettend goed (realistisch) weet, en geen ogenblik 'in de schaduw' bezijden de weg vertoeft om uit te rusten van zijn eigen gelijkhebbij.

Wanneer ik dus zeg, dat ook het betoog van Tas symptomatisch is voor de nieuwe 'radicale bescheidenheid', dan bedoel ik daarmee geenszins, dat de theoreticus Tas zelf zo bijzonder bescheiden zou zijn; integendeel, hij stelt heel wat eisen, aan de toekomst, die voortvloeien uit zijn verlangen (want anders kan men het toch niet noemen), dat de democratische idee weer een macht moge worden en de intellectuelen zich op hun positie zonder halfslachtigheid mogen bezinnen om een toekomstige elite te kunnen vormen. De bescheidenheid vindt men hier vooral in de kritiek op de illusies van het verleden en in de positieve waardering van een nuchtere politiek dwars tegen de illusies in. Reeds daarom is *Intellect en Macht* waard om gesignaleerd te worden en te goed om met een doodoener te worden afgedaan.

Eindnoten:

- 1 Zie mijn artikel over Rougemont van 1 Jan, 1938 (*Deel VI, pag. 538*)

De anti-burger

CONSTANT VAN WESSEM: *Slauerhoff-Herinneringen*

Op 5 October 1936, iets meer dan twee jaar geleden dus, stierf J. Slauerhoff. Kort nadien reeds verenigden zich de schrijvers van zijn generatie en ouderen om hem een treffende, onrhetorische hulde te brengen in een bundel *In Memoriam J.*

Slauerhoff (oorspronkelijk verschenen als aflevering van het tijdschrift *Groot-Nederland*); uit die hulde bleek duidelijk genoeg, hoezeer men deze dichter als een onvervangbare persoonlijkheid beschouwde. Het is in zekere zin treurig, dat iemand dood moet gaan, alvorens een bepaalde soort schoolmeesterscritiek tot zwijgen komt; want van de schoolmeesterij heeft Slauerhoff tijdens zijn leven veel last gehad, ook al heeft hij er zich misschien niet veel van aangetrokken. Het zijn niet de bezwaren op zichzelf, die men de schoolmeesters kan aanrekenen, maar het is de wijze, waarop die bezwaren ten gehore worden gebracht, waaraan men zich ergert. Het prevelen over 'taalfouten' is het goed recht van een ieder, die taalfouten ontdekt; maar het is *niet* zijn goed recht op grond van de taalfouten het genie weg te prevelen. Slauerhoff was een van de weinige Nederlandse dichters, die genie had; niets is hem meer kwalijk genomen... vóór zijn dood. Het slordige genie is de philister een doorn in het oog, naar hij zelf(bewust) zegt, vanwege de slordigheid, naar hij (onder- of halfbewust) bedoelt, vanwege het genie. Het is moeilijk het geniale te dulden, want het geniale doorkruist de philistreuze categorieën; dat deed ook het oeuvre van Slauerhoff, dat niet, als zovele middelmatige stapelwerken, na het seizoen van verschijnen zal verdwijnen, maar steeds meer mensen zal gaan boeien. Daarom wachten wij met spanning op de complete uitgave van Slauerhoffs poëzie, die (zijn novellen en romans niet te na gesproken) toch het centrum van zijn schrijverschap zal blijven. Als lid van de commissie, die deze uitgave voorbereidt, kan

ik wel verklappen, dat de ordening van de nalatenschap en de samenstelling van zulk een editie überhaupt veel meer moeilijkheden met zich meebrengt dan men vermoedt, mede dank zij de befaamde 'slordigheid', die de tegenkant (niet de negatie!) is van Slauerhoffs dichterlijk genie.

Over die 'slordigheid' heb ik reeds meermalen geschreven; zij is één van de essentieelste problemen van Slauerhoffs werk, en men stuit er telkens weer op. De vraag is, wat men, onder dit eigenlijk nogal ongelukkig geformuleerde begrip moet verstaan, wanneer men niet met de bevitters van Slauerhoff gemene zaak wil maken. In het zojuist verschenen boekje met herinneringen van Constant van Wessem nu vindt men een merkwaardig feit vermeld, dat op het karakter van Slauerhoff nieuw licht werpt; het licht is weliswaar slechts een bescheiden zijlichtje, maar ook (juist) de zijlichtjes zijn van belang. 'Slauerhoff', schrijft Van Wessem, 'begon zijn leven - als Heine! - in het avondrood van een vorige eeuw. Deze aanvang is reeds onprecies. Hoewel het de 14e was, om half twaalf 's nachts, staat in den burgerlijken stand van Leeuwarden de geboortevan "Jan Jacob Slauerhoff" ingeschreven op den 15en September 1898. Het verhaal gaat, dat de familie ten pleziere van een grootvader, die op denzelfden dag jarig was, aan den vorigen dag dit halve uur ontnam. Een "familiefeestje" dus besliste voor een trucqueering, die Slauerhoff er later toe bracht haar nog verder voort te zetten en zichzelf voortaan als geboren in 1899 op te geven! Uit protest? Misschien was het ook een poging zijn noodlot te foppen. Wat vermeldde zijn horoscoop? In zijn nalatenschap is een gesteldheid der sterren tijdens zijn ware geboortuur gevonden, echter zonder naderen uitleg of verklaring. Voortaan was hij echter op een ander tijdstip geboren - en hij had tevens een jaar meegesmokkeld! Het lijkt U ongeloofwaardig? Maar tot dergelijke naïeve "kunstgrepen" was Slauerhoff in staat.'

Dit bericht trof mij vooral daarom, omdat het haast 'te mooi is om waar te zijn'; ik bedoel eigenlijk, te *symbolisch* om waar te zijn. Dit conflict met de Burgerlijke Stand onmiddellijk na het verlaten van de moederschoot, ingezet door een blijkbaar ook enigszins 'slordige' familie en als bewuste truc

‘uitgewerkt’ door de volwassen geworden dichter, die in dezen dus de regelrechte voortzetter is geweest van een familie-initiatief: het is zo compleet de persoonlijkheid Slauerhoff, zoals ik mij die herinner, dat ik haast de mededeling van Constant van Wessem zou gaan wantrouwen (waartoe ik overigens niet de geringste reden heb, integendeel). Het hele geval symboliseert bijzonder fraai de onvrijwillige, maar daarom niet minder fatale gebondenheid van de romantische ‘outcast’ aan zijn Leeuwardense stamhuis; als een familiegrapje werd begonnen wat in de zelfstandig en opstandig geworden ‘zonderling’ verbeterd ernst en harde moedwilligheid werd: het verzet tegen de burgerlijke voorschriften, de ‘oplichterij’ zelfs van de maatschappij om op haar kosten grimmig te kunnen lachen.

Intussen is het Slauerhoff gelukt deze mystificatie ingang te doen vinden; de bundel *In Memoriam J. Slauerhoff*, waarvan het biographische gedeelte door een van onze nauwkeurigste bio- en bibliographen is verzorgd, vermeldt 15 September 1899 als de datum van des dichters geboorte; en dat nog wel op grond van inlichtingen van de broer van de overledene! Een wonderlijke quaestie dus! Men vraagt zich af, wat de ‘diepere bevrediging’ kan zijn geweest, die Slauerhoff zichzelf verschafte door deze datumvervalsing; want men kan de term ‘naïeve kunstgreep’ van Van Wessem overnemen, zonder daarmee de hardnekkige ernst aan zulk een vertoning besteed verklaard te achten. Men kan de vervalsing ook zien, zegt Van Wessem, ‘als Slauerhoffs eerste geharrewar met de burgerij, zijn eerste verzet tegen een nette en geordende indeeling van zijn leven, dat hij voortaan in eigen handen wilde nemen’. Inderdaad; maar neemt iemand zijn eigen leven in handen door zich, als een oude jongejuifvrouw, een jaar jonger voor te doen dan hij is?

Ik meen, dat men juist in zulke symptomen de psychologische verklaring moet zoeken van het verschijnsel, dat in de werken van Slauerhoff ‘slordigheid’ heet. Er ligt aan deze truc een zeer reëel gevoel van onverschilligheid ten opzichte van de burgerlijke regels ten grondslag; zo had Slauerhoff ook een zeer reële ondergrond van echte, aangeboren slordigheid.

Maar het doorzetten van de truc, tot de grap aan oplichterij gaat grenzen, het verbeteren zich inleven in de toestand door de manoeuvre geschapen, verraadt een geheel andere karaktertrek: de moedwillige tendens om de slordigheid uit te buiten en zelfs te systematiseren tot een levensbeschouwing. Deze soort slordigheid heeft weinig meer van doen met de nonchalance 'pure'; zij is een manier van systeemvorming, zij is een uitgesproken sociale neiging... maar een sociale neiging, die zich *tegen* de maatschappij richt, die aggressief is zonder door de agressie partijvorming te beogen. Deze en dergelijke mystificaties (Slauerhoff heeft b.v. ook met een zonderlinge taaheid lang vastgehouden aan zijn pseudoniem John Ravenswood, waarvan ieder wist wie het verborg!) karakteriseren niet de onburgerlijke mens, de scepticus, maar de *anti*-burger, de omgekeerde burger, in wie de burgerlijke instincten op volle kracht voortleven, alleen zonder op de gewone burgerlijke comglomeratie bedacht te zijn. Zij karakteriseren de romanticus, in wie de behoefte aan uiterst persoonlijk leven gepaard gaat met de behoefte daardoor de philisters te bruskieren; de vergelijking met Henri de Montherlant, door Van Wesseem in het voorbijgaan gemaakt, zou men onder deze gezichtshoek door kunnen trekken.

Is deze anti-maatschappelijke houding een vorm van scepticisme? Met het woord 'scepticisme' gaan sommigen zeer gul om; als sceptisch wordt ieder auteur geoordeeld (subs. veroordeeld) die niet zijn sympathie betuigt voor een bepaalde collectieve leuze. Dit gebruik van het woord 'scepticisme' lijkt mij te enenmale onverantwoord; het werkelijke, afschuwelijke scepticisme (geformuleerd door Pascal als: 'Le silence de ces espaces infinis m'effraie') is een toestand, die onverenigbaar is met onze vitaliteit, met het feit van ons bestaan, zelfs met de maniakale burgerhaat; het is een ondraaglijke afwezigheid van iedere richting, van ieder contact met de 'werkelijkheid', dat slechts episodisch kan optreden en wel als 'pathologische' evenwichtsstoring. Wie dat scepticisme eens heeft leren kennen, zal in de toekomst wat zuiniger omgaan met het begrip, en hij zal het b.v. ook niet toepassen op Slauerhoff. Het is natuurlijk mogelijk, dat Slauerhoff de scep-

tische toestand gekend heeft, maar het is waarschijnlijker, dat de burgerhaat en de romantische weerbarstigheid, waarvan zijn oeuvre getuigt, juist voortkwamen uit een volkomen *ontbreken* van het sceptisch besef. Er is immers een enorme 'omgekeerde activiteit' in Slauerhoffs leven geweest; hij wilde (zoals ook op andere plaatsen nog uit Van Wessems boekje blijkt) de burgerlijke soliditeit wel degelijk bezitten, hij had patriarchale en monogame begeerten, die hij niet kon verwezenlijken, omdat hij ook de behoefte had zijn bezittingen weer te vernielen; maar dit alles lijkt meer op *wrok* (ontevredenheid over de permanente schipbreuk van eigen activiteit) dan op scepticisme. De echte scepsis heeft geen behoefte aan verre reizen, want het vreemde laat haar even onverschillig als het bekende; de romantische reiziger à la Slauerhoff daarentegen *zoekt* iets, al was het maar bedwelming, verandering, omkering van de burgerlijkheid door het uitspelen van andere werelden tegen de eigen gehate. Zo was Slauerhoff in zijn jeugd ook even socialist, getuige zijn verzen in *De Nieuwe Tijd*; hij speelde toen de 'commune' uit tegen de burgerlijke wereld, zoals hij later China en Mexico uitspeelde.

De laatste maal, dat ik Slauerhoff sprak voor zijn dood (in café Terminus hier ter stede), viel het mij op, hoe rechtschapen en orthodox zijn ogen eigenlijk waren, bijna die van een gelovig, rechtlijnig man; de bovenste helft van dit gezicht was positief. Maar daartegen vloekte een mond, die van een verbeteren, impulsieve negativiteit was, zoals ik die zelden bij anderen heb gezien; zo werd het ensemble van dit gezicht gevaarlijk, onberekenbaar, als men wil: tot op zekere hoogte onbetrouwbaar, maar dan vooral niet in de zin van gluiperig of vals. Integendeel: het volstrekt betrouwbare en het verzet tegen iedere permanente betrouwbaarheid lagen op dit gezicht met elkaar overhoop, als in een drama; het ene ogenblik kon men Slauerhoff als vriend beschouwen, om het volgend ogenblik verrast te worden door een plotselinge eruptie van onverklaarbare vijandschap. Een 'slordig' gezicht, een 'slordige' natuur; maar deze slordigheid was geen laat-maar-waaien, zij veronderstelt hardnekkigheid, systeem, en zelfs

de berekening, die alle activiteit, ook de 'omgekeerde', met zich meebrengt.

Van het vroege jeugdwerk af is deze 'slordigheid' als een drama ook in Slauerhoffs poëzie aanwezig; men kan het verifiëren aan de jeugdverzen (1918-1921), die Van Wessem als appendix in dit boekje met herinneringen publiceert. Zij zijn even authentiek van toon als het latere werk; en toch had diezelfde Slauerhoff de behoefte zich... jonger voor te doen dan hij was. ...

Jacobijnen van thans

DENIS DE ROUGEMONT: *Journal d'Allemagne*

EDGAR ALEXANDER: *Deutsches Brevier*

In afwachting van de belangrijke Nederlandse herfstuitgaven kan ik de aandacht vestigen op een nieuw boekje van de Frans-Zwitserse essayist Denis de Rougemont, dat alleen al om het onderwerp ook Nederlandse lezers onmiddellijk aangaat: *Journal d'Allemagne*. Van Rougemont heb ik vroeger al veel goeds gezegd bij mijn bespreking van zijn *Penser avec les Mains* en zijn *Journal d'un Intellectuel en Chômage*; hij is ongetwijfeld een van de schrijvers, die het meest representatief zijn voor zijn generatie, zoals Valéry Larbaud, Gide en Benda representatief waren voor een voor-oorlogse generatie van intellectuelen. Het verschil tussen deze twee generaties is misschien niet eens zo bijzonder groot... en toch is er in de houding van Rougemont tegenover de cultuurproblemen een geheel andere nuance. Men merkt aan zijn stijl, dat hij de 'gouden eeuw' van de cultuur der Derde Republiek niet meer heeft gekend, hij aanschouwt de crisis van een waardenstelsel, dat enerzijds bedreigd wordt door de opkomst der totalitaire staten, maar anderzijds niet minder door de halsstarrige verblinding van een aantal culturele struisvogelpolitici, die hun hart verpand hebben aan bepaalde negentiende-eeuwse vooroordelen over de democratie.

Voor Rougemont, die in de grove terminologie der politieke indelingen een man van links genoemd moet worden (maar wat is precies 'links', dat mythologische begrip van een wrak geworden partijstelsel?), komt het gevaar voor de democratie niet in de eerste plaats van buiten, maar van binnen; hij keert zich daarom in het belang van een democratische, d.i. federatieve sociale ordening, scherp tegen de democratische frasen, wier onmacht van dag tot dag duidelijk wordt voor wie ogen hebben om te zien en oren om te horen. Daarom treedt hij het Hitleriaanse Duitsland, waar hij in 1935 en

1936 voordrachten heeft gehouden aan een universiteit, 'que l'on n'a pas jugé utile de nommer', niet tegemoet met de gebruikelijke gemeenplaatsen, maar met de intellectuele belangstelling van iemand, voor wie het andere (en voor welke Fransman is Duitsland *niet* het andere?) vele mogelijkheden inhoudt van een her-ontdekking van het eigene.

Het boekje van Denis de Rougemont over zijn Duitse ervaringen behoort dan ook niet tot een eendagsjournalistiek of de politieke tinnegijeterij; het feit, dat deze aantekeningen twee jaar oud zijn en, nu zij gepubliceerd worden, niets van hun actualiteit hebben verloren en eer profetisch aandoen, is al een bewijs van het niveau, waarop Rougemont denkt. Het resultaat van dit denken kan men samenvatten in een paar woorden: poging tot begripen van wat zich aan gene zijde van de Rijn afspeelt, enerzijds, onverbiddelijke intellectuele rechtschapenheid, anderzijds. Rougemont is daarom noch iemand, die kwispelend de respectievelijke orkanen van 'His Masters voice' registreert, noch de verdediger van wat in West-Europa nog slechts een schijnbestaan leidt; hij zal door de democratische phraseurs (die in zijn land talrijk zijn) èn door de nationaal-socialisten als ketter worden beschouwd..., hetgeen voor de zelfstandigheid van zijn onderzoek en zelfonderzoek, d.i. voor zijn *werkelijke* democratie pleit.

Wie het nationaal-socialisme onderzoekt, onderzoekt de democratie: die twee factoren zijn onscheidbaar verbonden, omdat het nationaal-socialisme in zekere zin het slechte geweten der phrasendemocratie is; men moet dus, wil men met de nationaal-socialistische phraseologie in het reine komen, ook de democratische phraseologie de nodige harde waarheden zeggen. 'A force de vouloir "expliquer" le régime Hitlérien je m'aperçois que je suis contraint bien malgré moi, de le défendre ou de m'en donner les airs', zegt Rougemont ergens, en men begrijpt, wat hij met dit 'défendre' bedoelt; men krijgt de 'airs' van verdedigen als men niet op een goedkope manier aanvalt. En een feit is, dat Rougemont het nationaal-socialisme niet onderschat, al behoort hij geenszins tot de mensen, die altijd op het kritieke moment van het debat verklaren, 'dattertogwèwagoezizinduisland'. Deze halve be-

wonderaars, die menen het 'goede' in het regiem van het 'slechte' te kunnen scheiden, antwoordt hij: 'Il faut une sainte simplicité pour croire encore qu'on puisse *détacher* telle ou telle mesure prise par le régime pour l'admire risolément, ou pour essayer de l'imiter. C'est une belle ironie sur le libéralisme impénitent que cette manière libérale de "rendre justice" au totalitarisme. Comme si le mot *totalitarisme* ne signifiait pas, justement, que *tout se tient* dans ce régime, et que rien ne peut en être détaché sous peine de perdre toute espèce de sens.'

Dat Rougemont het nationaal-socialisme de eer bewijst het niet te onderschatten, betekent dus niet, dat hij culturele concessiepolitiek begeert. Hij onderschat het nationaal-socialisme daarom niet, omdat hij het, minder dan als een politiek, beschouwt als een *godsdienst*. Van dit godsdienstige karakter der nationaal-socialistische beweging geeft Rougemont een zeer scherpzinnige analyse; alle andere verklaringen, die men hoort, zijn slechts onsamenhangende beschrijvingen, zolang men het element godsdienst er buiten houdt. Om deze vorm van godsdienst te qualificeren, trekt Rougemont een parallel met de Franse Jacobijnen; hij noemt het nationaal-socialisme 'un jacobinisme allemand', en inderdaad, de vergelijking opent verrassende perspectieven.¹ De Jacobijnen wilden 'une religion des hommes sans Dieu', 'une foi concrète et patriotique': het 'positieve Christendom' van Hitler, de 'vroomheid' der Duitse Christenen, het 'Duitse geloof' van Rosenberg.

Het jacobijnse fanatisme vertoont ook in dit opzicht een frappante overeenkomst met het nationaal-socialisme: op zichzelf al een bewijs, hoe grillig de grenzen tussen nationaal-socialisme en democratie zijn, want op het Franse jacobinisme, ontdaan van zijn terreur en zijn 'overdrijvingen', is goeddeels weer de democratische trots der Fransen gebaseerd! Wel spraken de Jacobijnen van 'rechten', waar de nationaal-socialisten van 'plichten' spreken, maar dat is vooral een verschil van woorden, aangezien het religieuze fanatisme over de zin der woorden beslist. Woorden zijn kameleons, zij nemen de kleur aan van de omgeving, waarin zij leven. Zo betekent 'vrijheid' in het tegenwoordige Duitsland 'herbewapening'. 'Vrede' betekent: 'Anschluss zonder tegenstand

van Frankrijk'. 'Eer': 'verachting voor verdragen'. Men zou deze voorbeelden van betekeniswijziging, die Rougemont geeft, gemakkelijk kunnen completeren. Het beslissende moment is hier een her-ijking van bestaande termen onder invloed van een impuls, die men om zijn heftigheid slechts met religieuze bewegingen kan vergelijken, misschien ook met het flagellantisme der middeleeuwen. En dus: 'Si le régime totalitaire est le châtement qu'a mérité l'Europe, si plus rien ne peut s'opposer à son triomphe tôt ou tard, il nous faut l'étudier de très près, sur place, avec une passion froide.' Met die uitspraak van Rougemont kan ik mij geheel verenigen: 'une passion froide' is datgene, wat hier vereist is, en men kan evenzeer de nadruk leggen op 'passion' als ook (vooral!) op 'froide'. Helaas immers ontbreekt het de meeste 'koele' waarnemers aan passie, en de meeste gepassioneerden aan 'froideur'. ...

Een vraag, die bij Rougemont open blijft, is, of deze 'godsdienst' er ook in zal slagen behalve haar fanatici een priesterkorps voort te brengen, waardoor de continuïteit van haar voortbestaan zou kunnen worden verzekerd. Anders immers zou zij een opblaasend stovuur blijken te zijn, een 'apocalyptische' golf, zoals er vele zijn geweest in de Europese geschiedenis. Ik voor mij hel tot het laatste vermoeden over, maar men zal dat moeten afwachten.

Met het godsdienstige karakter van de nationaal-socialistische beweging kan men ook een ander verschijnsel in verband brengen, dat Rougemont overigens in een andere samenhang noemt: de *onverschilligheid* van de meerderheid der bevolking ten opzichte van het régime. Deze dagelijkse onverschilligheid immers is de tegenhanger van de rituele eredienst, de 'zondagse kerkgang' bij Hitler; zij is er niet, zoals oppervlakkige critici menen, mee in strijd, want onverschilligheid betekent in dit geval, dat men van het régime, zoals het reilt en zeilt, *geen probleem meer maakt*. Daarom kan er ook enorm veel geprutteld worden, zegt Rougemont, zonder dat men van een oppositie kan spreken. Deze onverschilligheid is dus van minstens evenveel belang voor de samenhang van een dergelijke beweging als het fanatisme, ja, het élan van die beweging bestaat grotendeels krachtens die 'actieve passiviteit'!

Rougemont aarzelt voorts niet de leider van deze 'stamgodsdienst', juist om zijn volstreckte onpersoonlijkheid en even volstreckte energie een demonisch genie te noemen en het dikwijls besproken feit, dat er geen aanslagen op hem gepleegd worden, te verklaren uit zijn positie als 'godsdienststichter'. 'On ne tire pas sur un homme qui n'est rien et qui est tout. On ne tire pas sur un petit bourgeois qui est le rêve de 60 millions d'hommes. On tire sur un tyran, ou sur un roi, mais les fondateurs de religion sont réservés à d'autres catastrophes.' Ook als men deze verklaring een weinig geforceerd acht (het bestaan van een soliede lijfgarde is in dezen toch zeker ook een sterk argument), zal men moeten erkennen, dat de 'demonie' van Hitler veel meer te maken heeft met de qualiteiten van een Mohammed dan met die van een Bismarck. De religieuze fanaticus heeft succes juist door het toepassen van middelen en het veroveren van posities, die de 'gewone' politici voor hersenschimmig houden; en de moraal, die men uit die observatie kan trekken, is dat 'alleen een profeet een profeet kan antwoorden'. Anders gezegd: de democratie is verloren, wanneer zij niet het 'antwoord' vindt op de parolen van over de Oostgrens; van dit antwoord, niet van uiterlijke factoren, (al kunnen die als symptomen van belang zijn) hangt alles af... voor *ons*. 'Que sert de critiquer la "religion" des autres? *Il vaut mieux croire d'une foi plus vraie, et le prouver.*'

Wat deze laatste zin voor de denker Denis de Rougemont betekent, vindt men uiteengezet in zijn hierboven reeds genoemde boeken. Dit *Journal d'Allemagne*, ontstaan uit de ervaring opgedaan met mensen van allerlei slag, is er een bijzonder waardevolle aanvulling van.

Geeft Rougemont een 'horizontale' doorsnede van het Duitse leven nù, in Edgar Alexanders *Deutsches Brevier* vindt men een niet minder waardevolle 'verticale' bepaling van het nationaal-socialisme, door middel van een bloemlezing uit Duitse (en andere) schrijvers uit het verleden tot op heden. Deze anthologie bevat een schat van materiaal, waaruit men kan leren, dat de Duitse tragedie niet van gisteren of eergisteren dateert. Het is typerend voor juist de belangrijkste Duitse cultuurdragers, Goethe vooraan, dat zij het 'Unausgegliche-

ne' in hun volksbestaan altijd sterk hebben gevoeld en door critiek en satire invloed hebben trachten te oefenen op de gang van zaken. Georg Herwegh, Godfried Keller, Heinrich Heine, Ludwig Börne, Ludwig Uhland, Friedrich Nietzsche, Nikolaus Lenau, Friedrich Hölderlin, Jakob Grimm, Georg Wilhelm Leibnitz, Josef von Goerres, Franz Grillparzer, Jean Paul... men kan de lijst dergenen, die (in overigens zeer verschillende richting en zeer verschillende mate van bewustheid) het conflict hebben ervaren of zelfs de katastrofe der Duitse cultuur hebben voorzien, nog uitbreiden; daarbij blijft het veel geciteerde profetische fragment uit Heine's *Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1834) nog altijd exemplarisch. 'Es wird ein Stück aufgeführt werden in Deutschland, wogegen die Französische Revolution nur wie eine harmlose Idylle erscheinen möchte. ...' Weer de Jacobijnen-parallell! 'Wie auf den Stufen eines Amphitheatrs werden die Völker sich um Deutschland herumgruppieren, um die grossen Kampfspiele zu betrachten. ...'

Een voortreffelijke bloemlezing, resultaat van een geduldige verzamelaarsarbeid, waarvan men de tendentie kan weergeven door het gedicht van de humanist Ulrich von Hutten, waarmee het boek besluit:

*Ich hab euch's gesagt, ihr habt's gehört.
Wir sind gewesen lang betört,
Bis dass uns doch hat Gott bedacht
Und wiederum zu Sinnen bracht!*

*Dem Vaterland zunutz und gut
Die Wahrheit mich bewegen tut.
Die Wahrheit muss herfür, zugut
Dem Vaterland, das ist mein Mut.
Kein ander Ursach ist noch Grund,
Dum hab ich aufgetan den Mund
Ich hab's gewagt!*

Eindnoten:

- 1 Golo Mann heeft enige tijd geleden dezelfde parallel getrokken (Mass und Wert I, 5, p. 788 v.), blijkbaar geheel onafhankelijk van Denis de Rougemont, wiens *Journal* toen wel geschreven, maar nog niet gepubliceerd was.

Boorman herleefd

WILLEM ELSSCHOT: *Het Been*

Met de publicatie van *Het Been* grijpt Willem Elsschot terug op een onderwerp, dat hij sedert het schrijven van *Lijmen* heeft laten liggen (naar men dacht: vergeten). In *Kaas*, *Tsjip* en *Pensioen*, werken van veel later datum, heeft hij zich n.l. bezig gehouden met een figuur, die men als een projectie van hemzelf mag beschouwen: Frans Laarmans. Deze Laarmans is een man met de ziel van een huisvader en een kantoorklerk, deels in opstand tegen zichzelf, omdat hij zich op intenser wijze met het leven wil inlaten dan zijn krachten hem schijnen te veroorloven; hij is getrouwd met een goede, maar burgerlijk soliede vrouw, die enige invloed op zijn gedragingen uitoefent zonder daarin volkomen te slagen; hij is, in het algemeen, meer een product van het leven, dan dat hij aan het leven zijn wil oplegt.

Deze Laarmans nu kwam in *Lijmen* ook voor, zoals de lezer zich zal herinneren; hij trad daarin op als de secretaris van een machtiger wezen de 'lijmer' Boorman, die door middel van zijn Wereldtijdschrift zaken doet in het luchtledige. In het begin van de roman is Laarmans een naïeve en rhetorische idealist met een baard, voor wie de ontmoeting met de sterke Boorman een beslissend evenement wordt; Boorman neemt zijn 'opvoeding' ter hand, hij laat hem zijn baard afscheren, hij introduceert hem in zijn eigenaardig 'bedrijf', hij maakt hem, kort en goed, tot mede-'lijmer', wiens taak het is de mensen de illusie van de publiciteit op te dringen, zonder dat zij zelf het gevoel hebben er in te lopen. De roman *Lijmen* is eigenlijk de geschiedenis van Laarmans' ontwikkeling van idealist tot macchiavellist; geleidelijk aan ziet men de naïeve en rhetorische flamingant veranderen in een exploitant van andere naïeve en rhetorische idealisten, totdat hij eindelijk de gelijke is geworden van zijn leermeester Boorman. Tenslotte

trekt Boorman zich uit de zaken terug om stil te gaan leven, en Laarmans neemt het Wereldtijdschrift over; de oude idealist Laarmans is gestorven, de publiciteitskoning Laarmans heeft zijn plaats ingenomen.

Van deze Laarmans vond men echter in de volgende romans van Elsschot geen spoor meer terug! Want het bescheiden wezen, dat zich schutterig en wederom naïef op de kaastransactie werpt, dat in *Tsjip* een familiehistorie beleeft en zich in *Pensioen* met zaken van kleiner allure bezighoudt, is kennelijk niet de Laarmans, die wij hadden achtergelaten aan het slot van *Lijmen*. Ik heb mij daarom dikwijls afgevraagd: wat is er, tussen *Lijmen* (1922) en *Kaas* (1933), met Laarmans gebeurd, dat een zozeer verkleinde Laarmans de opvolger van Boorman kon vervangen? Werd hij weer afgezet? Ging zijn Wereldtijdschrift bankroet? Herleefde misschien zijn oude flamingantisme en liet hij zijn idealistenbaard weer staan?

Op die vragen nu gaf Elsschot mij het antwoord in zijn laatste boek *Het Been*, dat hij, vanwege deze mijn monomane belangstelling voor de verdwenen Boorman en de verkleinde Laarmans, aan mij heeft opgedragen. In een korte inleiding over Boorman en Laarmans, die in deze uitgave is opgenomen heb ik (ik kan moeilijk anders doen dan mijzelf even citeren) de situatie aldus omschreven:

‘In dit boek *Het Been*, dat de onthulling brengt, is Boorman herrezen; opnieuw ziet men hem domineren over zijn satelliet Laarmans, na een schijnbare nederlaag; hij verlaat zijn rustend leven, aanvankelijk door een toeval van het gevoel, dat hem in de buurt brengt van degenen, die hij altijd beheerste door zijn Wereldtijdschrift. Dit toeval heet: het been. De dood van zijn vrouw heeft Boorman rijp gemaakt voor een “goede daad”; een handeling, die tot op zekere hoogte buiten zijn gebied ligt (het gebied van de zwakkere Laarmans van *Kaas* en *Tsjip*), maar die hem toch weer met een ongemeen verrassende draai in de armen voert van zijn ahasverische noodlot. Boorman ontmoet (dit tot beter begrip van zaken voor hen, die *Lijmen* nog niet lazen) moeder Lauwereyssen, zijn voornaamste slachtoffer in die roman, destijds door hem opgescheept met duizenden exemplaren van het demonische

tijdschrift en toen bovendien eigenaarster van een ontstoken been. Haar vroegere belager ontdekt nu, dat zij dit been voor een houten dito heeft moeten verruilen, en in zijn "toestand van genade" (de verweking door de dood van zijn vrouw ontstaan) komt iets over hem dat men "berouw" zou kunnen noemen. Boorman zou echter geen Boorman zijn, wanneer zijn machtige geest op dit "berouw" niet zijn eigen stempel ging drukken. Terwijl aanvankelijk dit "berouw" hem lijkt te gaan exploiteren, wordt hij het langzamerhand, die toch weer het "berouw" exploiteert! Er komt een zakelijk en sportief element in zijn zondaarsonderneming, dat de eigenlijke waarde bepaalt van de handelingen, voortvloeiend uit het "berouw" initiatief; zodoende komt het berouw steeds meer op de achtergrond en wordt Boorman steeds meer de oude, de heerser. Zijn "idee" is machtiger dan hijzelf, die zich verbeeld had te kunnen gaan rusten; aan het slot van dit boek is Laarmans, zijn aartsengel, gevlucht naar de oorden van *Kaas* en *Tsjip*, en staat de immoralist Boorman weer in zijn volle importantie voor ons.

Het Been vormt een onverbreekelijke eenheid met *Lijmen*; het geeft echter tevens opheldering over de Laarmansfiguur uit de romans, die tussen deze beide boeken liggen; het geeft de geschiedenis van Laarmans' terugkeer tot een bescheiden leven, doordat hij zijn demonische rol weer overdoet aan zijn schepper. *Het Been* laat zien hoe de menselijke zwakheid, de barmhartigheid, Boorman slechts incidenteel aantast om hem in wezen onaangetast te laten, terwijl de van nature zwakke Laarmans, die zich buiten deze bevliesing wilde houden, er door op de vlucht wordt gedreven naar de bescheidener regionen waar hij eigenlijk thuishoort. Hij kan zich nu desnoods snikkend bij zijn vrouw gaan vervoegen en zich tot kaashandel laten verleiden; Boorman echter moet verder, zijn noodlot tegemoet, lijmend tot het einde der dagen.'

Zoals men ziet heeft Elsschot in *Het Been* een lacune opgevuld; hij heeft ons duidelijk gemaakt, wat er tussen *Lijmen* en *Kaas* was gebeurd. Inderdaad was het zo, dat Laarmans, ook nadat hij het Wereldtijdschrift van Boorman overnam, behept bleef met de bacil der menselijke zwakheid, die maar

op het goede ogenblik wachtte om weer actief te worden; het amusante is daarbij, dat die activering inzet op het moment dat de rustende, maar nog altijd even onverbiddelijke Boorman óók door een aanval van zulk een zwakheid wordt aangetast! Boorman echter cureert zichzelf door de middelen, die in de lijn liggen van zijn persoonlijkheid; hij lijdt niet 'van nature' aan de ziekte van medelijden en mensenliefde, hij wordt er alleen door lastig gevallen, zoals men verkouden wordt; en zoals iemand verkoudheid geneest door snuiten of griepmiddeltjes, zo geneest Boorman zijn aanval van morele verkoudheid door een pastoor te raadplegen (aan wiens geestelijke autoriteit hij overigens in het geheel niet gelooft) en aan moeder Lauwereyssen het geld op te dringen, dat hij haar 'ontstal'. Dit alles blijft volkomen zakelijk, en aan deze zakelijkheid, die hem in het bloed zit, dankt Boorman zijn wederopstanding als 'lijmer'. De ongelukkige Laarmans echter, 'van nature' geen zakenman, ook al is hij nog zo perfect door Boorman ingewijd, opgevoed en afgerond, legt nu het loodje; beiden, Boorman en Laarmans, keren tot hun 'diepste wezen' terug, via het verdwenen been van hun cliënte.

Dit been is dus het groteske middelpunt van het boek, zoals het Wereldtijdschrift het groteske middelpunt was van *Lijmen*. Met het verschil tussen een been (een zeer persoonlijk artikel) en een Wereldtijdschrift (een vele mensen bestrijkende publicatie) correspondeert ook ongeveer het verschil tussen de twee romans. *Lijmen* is breder van opzet, opgebouwd uit in elkaar grijpende anecdoten; *Het Been* is één anecdoten, ten tonele gebracht als een kleine comédie. Het verrassende erin is in de eerste plaats de verwisseling van rollen, die ik boven geschetst heb, waarbij de kostelijke pastoor Jan (voor mij het treffend geestelijk portret van Anton van Duinkerken) zulk een echt elsschottiaanse functie krijgt toebedeeld. In deze pastoor vallen het geestelijke en het volstrekt-zakelijke samen; hij is een Boorman in het rooms-gemoedelijke, uitstekend geschikt om een tijdelijk verkouden echte Boorman weer de weg der genezing te wijzen. Dat hij ook de biechtvader is van moeder Lauwereyssen, mag men een gelukkig toeval noe-

men, waardoor hij des te beter in staat is zijn bemiddeling te verlenen tussen de volstrekte business en de volstrekte brave bigotterie.

Dat er lezers van *Lijmen* gevonden zullen worden, die dit 'vervolg' onverschillig zal laten, lijkt mij uitgesloten. Maar ik hoop ook, dat *Het Been* lezers zal winnen voor *Lijmen*.

Het noodlot danst

ARTHUR VAN SCHENDEL: *De Wereld een Dansfeest*

De veronderstelling, dat Arthur van Schendel met zijn roman *De Grauwe Vogels* een periode van zijn scheppende werkzaamheid zou hebben afgesloten, sprak ik, alleen op grond van 'inwendige' stijlcriteria, uit in een beschouwing over dat boek nu precies een jaar geleden (7 Nov. '37)¹. De nieirwe roman *De Wereld een Dansfeest* bevestigt deze hypothese, dunkt mij, in ieder opzicht. Men zou zich geen sterker stijl-contrast kunnen denken dan tussen deze beide boeken, ook al is het ene even authentiek Van Schendel als het andere; het lijkt mij een moeilijk te betwisten feit, dat *De Wereld een Dansfeest* een reactie is op de 'trilogie' *Een Hollandsch Drama - De Rijke Man - De Grauwe Vogels*.

De Van Schendel, die hier aan het woord is, slaat een geheel andere toon aan; hij grijpt terug op de *Herinneringen van een Dommen Jongen*, hij verlaat de sfeer der tragedie om de hem obsederende idee van het noodlot met geheel andere, lichter en luchtiger middelen vorm te geven; pas op de laatste bladzijden ('Het Verhaal van den Melancholicus') zijn het weer de 'grauwe vogels', die het einde komen overschaduwen, als wilde de schrijver ons nog eens te verstaan geven, dat er tussen tragedie en comedie alleen voor de slechte lezer een principiële tegenstelling bestaat. *De Wereld een Dansfeest* moge dan als comedie zijn opgezet, onherroepelijk is de noodlotsgedachte één en dezelfde; 'lach- en tranenspel', aldus suggereerde ook reeds het slot van *De Grauwe Vogels*, zijn *beide* en met dezelfde intensiteit, *spel*/van de Moira; als zij op bepaalde momenten tegenstellingen schijnen, is dat slechts gevolg van een verschillend perspectief. Het spel van het Noodlot immers is een tragedie, als men het beleeft van de mens uit, die er aan te gronde gaat, omdat het Noodlot machtiger is dan zijn menselijke bedoelingen en handelingen

(Kasper Valk), maar het is ook een comédie, zolang men het laat waarnemen door buitenstaanders, die zelf een zekere afstand bewaren tot het 'geval', waarom het gaat. Naarmate echter die buitenstaanders meer betrokken raken bij het 'geval', naarmate zij datgene, wat zich voor hun ogen afspeelt, sterker gaan beseffen als een spiegel van hun eigen positie in het bestaan, gaat ook de comédie, het 'dansfeest', meer gelijkenis vertonen met de tragedie; men kan het perspectief van de geamuseerde en platonisch geïnteresseerde toeschouwer slechts handhaven, voorzover men niet zelf bij de zich afspelende gebeurtenissen betrokken is.

Het comédie-element in *De Wereld een Dansfeest* (een boek, dat in wezen niet minder tragisch is dan de drie vorige romans) vindt men vooral in de eigenaardige vorm, die Van Schendel hier kiest: verschillende personages, allen tot op zekere hoogte betrokken bij het lot van de ongeneeslijke dansers Daniel Walewijn en Marion Ringelinck, vertellen volgens hun eigen inzicht een episode uit het leven van die twee mensen. Het zijn wezens van zeer uiteenlopende geaardheid: een makelaar, een leraar, een bloemist, een juwelier, etc., die bovendien op verschillende punten van de ontwikkeling der door hen beschreven personen tot hun relaas komen. Wat zij waarnemen, is dus een min of meer toevallige doorsnede van de levens dier personen; nadat zij hun verhaal hebben verteld, treden zij terug in de schaduw om hier en daar eventueel als bijfiguren in het verhaal van anderen (uiteraard weer onder een ander perspectief) nog eens op te duiken. Door dit procédé tracht Van Schendel een synthese te bereiken van zijn korte-verhalen-stijl en de stijl van de 'grote' roman, die elkaar tot dusverre nog niet gevonden hadden; want ieder ogenblik varieert het perspectief, doordat een andere 'spreker' aan het woord komt, terwijl toch dezelfde twee mensen (wier lotgevallen verstrikt zijn met die van een meer op de achtergrond gehouden derde) de aandacht blijven vasthouden.

Het Noodlot van deze drie mensen nu is in de volste zin van het woord tragisch, want het is niet anders dan dat van Gerbrand Werendonk uit *Een Hollandsch Drama* of van

Kasper Valk uit *De Grauwe Vogels*; Daniel Walewijn, Marion Ringelinck en de 'melancholicus', aan wie Van Schendel tenslotte het laatste woord laat, worden door een verschil in 'rhythme', hier gesymboliseerd door de dans, in een spel betrokken, waarvan zij het verloop niet in handen hebben, ook al hebben zij dan vele troeven in, handen. Dat echter de toon van het boek in het begin die van de comédie is, komt voornamelijk voort uit de humoristische afstand, die het latenvertellen door de diverse 'sprekers' schept; Van Schendel leidt de lezer binnen in de cyclus van hun 'rapporten' door het verhaal van de Makelaar, die door de vrouw van notaris Walewijn, de vader van de danser Daniel, in een bepaalde danspas wordt onderwezen. Dat deze dans het 'leitmotiv' van het gehele boek zal worden, kan men na deze even elegante als speelse introductie nog bezwaarlijk vermoeden; pas geleidelijk aan ontwikkelt zich dit dansmotief tot het tragische motief, en even geleidelijk worden de 'sprekers' inniger betrokken bij de tragische misverstanden, die een verschil in rhythme tussen Daniel, Marion en de blonde melancholicus Reynald teweegbrengt; tot eindelijk de 'grauwe vogels' van de dans neerstrijken en de melancholicus de verantwoording geeft van deze drie levens, met de woorden van Marion en van hemzelf: 'Ik kan het niet zeggen, het is maar een dansmaat die mij in de war heeft gebracht, het is niet om te lachen. ... Wie zal van de blindheid van het lot ooit iets anders begrijpen dan dat het blindheid is?' Herkent men het slotwoord van Kasper Valk?

Zo grijpen comédie en tragedie in elkaar. Dat juist de *dans* Van Schendel hier gediend heeft, om dat in-elkaar-grijpen te belichamen, kan men uit het karakter van de dans als zodanig en uit de interpretatie van de dans door Van Schendel in het bij zonder wel verklaren. De dans, als collectieve 'orgie', is datgene, wat de mensen verbindt in de roes; het dansen, verwant aan de chaos (dansepidemieën!), doet hen het drama der individualiteit vergeten; als zodanig is het een symbool van het gemeenschappelijke. Maar deze roes-vorm van gemeenschappelijkheid is (het bleek in de geschiedenis dikwijls genoeg) niet bestand tegen de cultuur, die om *maat* vraagt,

om stylering en streng, traditioneel gefixeerd rythme. Wie zich b.v. voorstelt, dat de volksdansen speciaal uitmunten door ongebondenheid, zal met verbazing moeten vaststellen, dat misschien nergens de fixering door de traditie zo sterk is als juist bij die volksdansen; men denke aan de Baskische dans, die hier enige tijd geleden gedemonstreerd werd door het ballet Eresoinka! Het magisch en ritueel karakter van het dansgebaar is een zo algemeen erkend feit, dat men er weinig woorden aan behoeft te verliezen; de cultuur legt de spontaneïteit van het bewegende lichaam aan banden, en daarmee beperkt zij natuurlijk die spontaneïteit, om haar in een 'hoger' vorm (die van het technische meesterschap, van het gezamenlijk als 'hoger' ervaren ritueel) weer terug te geven. De dansmaat is dus iets anders dan de spontane dansbeweging alleen, want terwijl de dansbeweging iets chaotisch is en uitsluitend door het moment van de roes bepaald kan worden, doet de dansmaat een beroep op het rythme van de cultuurmens, die zijn leven styleert en juist in de stylering zijn grootste voldoening vindt. Maar door die stylering wordt ook de mogelijkheid van mislukking geboren, van wrijving tussen de partners, die elkaar niet 'begrijpen', van misverstand en eeuwig tekortschieten; want zodra de dans een aangelegenheid wordt van de cultuur, wordt hij een *kunst*, die gekend wil worden, die toewijding en studie vergt. Het misverstand tussen danspartners bestaat dus niet alleen door een verschil in primitieve aanleg, maar minstens evenzeer door een, verschillend reageren op de gegevens der cultuur.

Wanneer Van Schendel de 'wereld' als een 'dansfeest' 'qualificeert' er de nadruk op legt, dat de rhythmten van Daniel Walewijn en Marion Ringelinck, die beiden de primitieve dansdrift in het lijf hadden, desondanks niet met elkaar overeenkwamen; bovendien uit laat komen, dat door de late vereniging van die twee een derde toch de meest essentiële aansluiting heeft gemist... dan mag men aannemen, dat hij door de dans het Noodlot verbeelden wil, zoals zich dat in de cultuur laat gelden. De cultuurmens schept zichzelf (dans)maten, in de waan, dat hij daardoor zijn leven regelt; maar het geringste verschil in maatgeving tussen de individuen onder-

ling is voldoende om de harmonie te laten mislukken, om het apollinische evenwicht, dat in de plaats zou moeten komen van de collectieve zwijmel in de oorspronkelijke roestoestand, grondig te verstoren. Dat is de tragedie, die begint als comédie, als het leren van danspassen door een gezette makelaar, die lichtelijk épris is van een bekoorlijke vrouw; voor die makelaar blijft het dansmotief een aangename beneveling, maar voor Daniel, Marion en Reynald wordt het een nood-lotsmelodie.

Zo ongeveer stel ik mij voor, dat Van Schendel het heeft 'bedoeld'; niet opzettelijk, theoretisch bedoeld uiteraard, maar door het medium van zijn fantasie. Is hij er ook in geslaagd, die 'bedoeling' te verwezenlijken, zodat de lezer zich aan zijn fantasie onderwerpen kan? Naar het mij voorkomt slechts gedeeltelijk; misschien heeft Van Schendel ditmaal, in tegenstelling tot zijn vorige boeken, juist iets te veel theoretisch bedoeld, iets te veel gesymboliseerd, iets te veel 'willen, zeggen'. Ik kan mij niet aan de indruk onttrekken, dat het Van Schendel maar half gelukt is dat noodlotskarakter van het rhythmisch verschil tussen zijn personages geloofwaardig te maken; men gelooft aan de afzonderlijke verhalen, waarvan er enige met bijzonder meesterschap geschreven zijn, maar men gelooft tenslotte niet aan het gehele boek. Het mist de grote adem van de drie genoemde romans, het is echter weer te veel één geheel om de lichtvoetige charme van de *Herinneringen van een Dommen Jongen* te kunnen evenaren. Aan het gevaar, dat een zo sober en conscientieus kunstenaar vroeger wel bedreigde, maar dat hij in zijn drie laatste grote romans geheel overwon: de te sterke vereenvoudiging van de karakters door weglating van het 'interessante', is Van Schendel ditmaal niet geheel ontkomen; er zijn ogenblikken, waarop men in zijn Daniel en zijn Marion iets van biedermeier-simpelheid ontdekt en aan hun noodlotstragedie denkt als aan een romantisch verhaal. Dat is met name het geval in het middengedeelte van het boek, waarbij ik mijn aandacht voel, verslappen, zozeer zelfs, dat de voortreffelijke verhalen van een Andere Dame en van de Politierechter die erop volgen, wel in staat zijn mij als voor-

treffelijke novellen te boeien, maar mijn belangstelling voor het dansmotief als noodlotsmotief niet meer doen herleven. Het 'demonische', dat alleen in staat zou zijn om de evenwichtsverstoringen tussen Marion, Daniel en Reynald volkomen acceptabel te maken, dat tenslotte ook het enorme belang van die verkeerde danspassen, acceptabel zou kunnen maken, voel ik hier meer als decor dan als realiteit.

Daar staat tegenover, dat de verteller Van Schendel, met zijn aristocratische humor en zijn even rijke als beheerste fantasie, in de afzonderlijke verhalen dikwijls bijzonder op dreef is. Prachtig is b.v. het al genoemde verhaal van de Makelaar, waarmee het boek inzet: Van Schendel op zijn allerbest. Niet veel minder het verhaal van de Indische Dame, het verhaal van de Leraar, het verhaal van de Directrice, van de Kamerverhuurder, van de Andere Dame, van de Politierechter, van de Liefhebber! In het slotverhaal van de Melancholicus sterft het hoofdmotief, echt Vanschendeliaans, in een pianissimo weg, zoals de rijke man achterbleef op een anonieme bank ergens in Amsterdam:

'Een eind verder, zonder er bij te denken wat het was dat mij inviel, float ik een wijsje van een dans, een banaal deuntje zooals paste bij een mensch als ik. De man naast mij viel dadelijk in en float zachtjes mee. Fluitend gingen wij onder de donkere blaren van de boomen. Een warme avond was het met een bedekte lucht en hier en daar een ster. Op het bruggetje over de sloot bleven wij staan omdat wij meenden een ander te hooren die in de verte float. Maar het was een nachtegaal.'

Eindnoten:

- 1 *In Gesprek met de Vorigen. Verz. Werk, Deel IV*

Aanvaardend pessimisme

JAN VAN NIJLEN: *Gedichten* 1904-1938

Is het mogelijk, dat een dichter werkelijk, hartgrondig pessimist is, en toch dichter blijft? Ik geloof, dat het nodig is om na te gaan, wat een pessimist precies is, alvorens men tot het beantwoorden van die vraag overgaat. Het pessimisme, als 'Weltverneinung', is n.l. *altijd* een zeer twijfelachtig geval geweest, omdat hij, die zich niet alleen pessimist noemt, maar het ook inderdaad is, over dat feit het minst zal spreken. Wie niet aan de volmaakbaarheid der mensen gelooft, of zelfs van oordeel is, dat wij steeds verder onherroepelijk afglijden naar de ondergang van een cultuur, kan uit die overtuiging misschien de kracht putten om te zwijgen; voorzover hij echter, gehecht blijft aan de uiting van zijn gevoelens in woorden (om van andere uitingsmogelijkheden af te zien), blijft hij ook gehecht aan het middel, waardoor mensen zich onderling verstaanbaar maken; hij geeft daardoor al te kennen, dat hij, hoezeer protesterend dan ook, deel blijft uitmaken van hun wonderlijke gemeenschap en gehecht blijft aan de *verkondiging*, die op deze gemeenschap, in hoe geringe mate misschien dan ook, invloed zal uitoefenen.

Taalgebruik, zou men kunnen zeggen, is reeds een bewijs van behouden gebleven optimisme; want door in de woorden het gemeenschappelijke te zoeken, vergrijpt de dichter zich reeds aan de inhoud van zijn pessimisme, dat hem tot zwijgen zou brengen, als het pessimisme hem volkomen ernst was.

Aan het werk der ontgoochelden, vermoeiden, sceptici - allen min of meer bloedverwanten van het pessimistisch genoemde levensgevoel - zal men daarom altijd een 'tegenkant' ontdekken, waaruit blijkt, hoezeer ook dezen nog een positieve verhouding tot het bestaan zoeken. Bij de een is het de kracht van de burgermanshaat, bij de ander het genot van de uitzonderingspositie (de ivoren toren is daarvan een symbool),

bij een derde het besef, dat men, ondanks alle desillusies en vernederingen, toch een bewoner is van deze aarde en krachtens dit simpele feit deel heeft aan de vreugden van die aarde, ook al behoort men niet precies tot de gecodificeerde levensgenieters. Tot deze derde categorie reken ik de Vlaamse dichter Jan van Nijlen, wiens complete dichterlijk oeuvre thans (eindelijk) in een goed gedrukte en voor velen bereikbare editie het licht heeft gezien. Van Nijlen behoort tot een generatie van dichters, die door afkomst en aanleg werd gepredisposeerd tot een anti-gemeenschappelijke houding, maar in het dichterschap tevens een compensatie zocht voor een zeker gemis; hij behoort tot de edelsten en begaafdsten van die generatie, maar een ongewone bescheidenheid en afkeer van grote woorden deden hem op de achtergrond geraken. Het feit, dat hij in Costers *Nieuwe Geluiden*, waarin zeer zonderlinge personages wél waren opgenomen, niet voorkwam, is al vaker opgemerkt; het is tekenend voor de onbekendheid van zijn werk, dat in kleine (deels moeilijk te krijgen) bundels verspreid lag en nu voor het eerst bijeen is gebracht.

Men kan Van Nijlens poëzie, die tussen de jaren 1906 en 1938 werd gepubliceerd, rekenen tot de pessimistische poëzie, zoals men ook die van de aan hem verwante Bloem daartoe rekenen kan; maar het pessimisme lijkt hier eerder een primaire kracht, die de dichter dus *tegelijk* de mogelijkheid van een sterke 'Lebensbejahung' geeft, dan een gevolg van walging en verontwaardiging. Van nature onmaatschappelijk, heeft Van Nijlen in het besef van ontgoocheling en afzijdigheid ook een mogelijkheid gevonden om te leven en te dichten; naarmate hij de betrekkelijkheid en vergankelijkheid van de maatschappelijke conventies duidelijker besepte, werd zijn gevoel van op een gans andere, veel persoonlijker wijze met de aarde en haar phaenomenen verbonden te zijn, sterker, zuiverder, inspirerender. Spreekt men hier van pessimisme, dan is de 'tegenkant' altijd de gemeenschap der individuen, die door middel van de poëzie kunnen communiëren in dit inspiratieve gevoel van verbondenheid. Men zou het een mystiek gevoel kunnen noemen, als die verbondenheid niet zo volstrekt aards en zo volstrekt ver was van alle extatische

zwijmel. Niets in de poëzie van Van Nijlen *schreeuwt*, niets is er gedesequibreerd, schreef ik naar aanleiding van zijn in 1934 verschenen bundel *Geheimschrift*; zelfs de smartelijke accenten zijn mild gehouden, en dat mag 'men' niet. De voornaamheid is hier zozeer tot vanzelfsprekende toon geworden, dat er velen zullen zijn, waaraan die toon voorbij klinkt; zij hebben het schrille, het pathetische en 'verscheurde' nodig. Van Nijlen is echter ook geenszins een dichter voor 'the happy few', maar een dichter 'für Alle und Keinen'; men heeft bij wijze van spreken slechts een wenk nodig om hem te kunnen lezen. De eenvoud van deze poëzie bewijst, dat Van Nijlen niet hooghartig is, maar afzijdig, omdat zijn temperament die afzijdigheid eist. Een man als Van Nijlen heeft de herinnering aan zijn kindsheid behouden als een teken van een zuiverder en oorspronkelijker wereld dan die der volwassen cliché-wezens; daarom, en niet uit sentimentaliteit, is het juist de vergankelijkheid, die hem het bestaan doet liefhebben.

Eén ding zij hier vooropgesteld: de wereld van Jan van Nijlens poëzie is een even intens-zuivere als intens-beperkte wereld. Dit laatste (de beperktheid) heeft wellicht ook meegewerkt aan het misverstand, dat omtrent zijn gedichten bestaat; immers, de beperktheid van Jan van Nijlen is een gevolg van zijn plaats als berustend, maar intens toeschouwer, en binnen de grenzen van dat gebied vindt men talloze prachtige variaties op één en hetzelfde thema. Het zijn niet de grootse concepties, die dit werk zo belangrijk maken maar het is de intensieve veelvoudigheid, die Van Nijlen tot een dichter van de eerste rang verheft. In de breedte behoeft men Van Nijlens betekenis waarlijk niet te zoeken; zijn terrein is, van 1904 tot 1938, onveranderlijk dat van de soms melancholieke, soms innig ontroerde, soms ook fijn-humoristische toeschouwer gebleven en men kan dus wel vooruit zeggen, waar die houding op neer komt. Du Perron, die altijd tot de verdedigers van Van Nijlens poëzie heeft behoord, ook toen zij nog veel minder in tel was dan tegenwoordig, vergeleek die houding reeds in 1928 met die van de Prediker en Omar Khayyam. De Prediker: dat vergelijkingspunt onderscheidt Van Nijlen

onmiddellijk al van de 'minor poets', die over een verloren dame klagen of zich door een dosis weemoed trachten te wreken op de onrechtvaardigheid van het leven. Er is geen spoor van rancune in dit pessimisme, evenmin een spoor van aanklacht of zelfs verwijt:

*Hij staat op 't warme, zonnige terras
Van 't stadspark, en te midden der geruchten
Vindt hij den man weer die hij eenmaal was
En die, bevreesd, voor het geluk ging vluchten.*

*Zijn hart is altijd rijk. De strenge ervaring
Heeft hem niet veel geleerd en nog altijd
Wacht hij, in star geloof, op de openbaring
Van de beloofde, teere zaligheid.*

*En vóór hem bloeit weer die trouwe nachtschoone,
Nog even paars en geel en wit en rood
Als in den tijd dat ze in zijn tuin wou wonen,
Zooals ze bloeien zal ook na zijn dood!*

Leeft Van Nijlen dus in de schaduw der vergankelijkheid, zoals de Prediker, hij leeft ook in het teken van het *heden*, als het enige en op ieder moment grijpbare; vergankelijkheid en heden, zijn eikaars complement, zoals pessimisme en 'optimisme'. Het is juist dit sterke en oorspronkelijke beleven van het heden, als *dit* ogenblik *nu*, dat aan Van Nijlens poëzie dat accent van intense veelvoudigheid-in-beperktheid verleent: ieder ogenblik is anders, al brengt het ons óók de betrekkelijkheid van al die intense verschillen in herinnering. Men kan diezelfde 'complementaire' tweeledigheid waarnemen in de gesteldheid van dit hele verzamelde werk; het is een stroom van telkens terugkerende motieven, en als zodanig van een onvergelykelijke zuiverheid-in-herhaling, maaier is *tegelijk* een telkens verrassend fonkelen van onverwachte kristallen: de afzonderlijke gedichten, die uit de totaliteit van de bundels springen. (Ook deze tweeledigheid onderscheidt Van Nijlen van de 'minor poets', die gewoonlijk wel één

toon hebben, maar zichzelf daarin plagiëren.) Men kan een boek als dit dan ook op twee manieren lezen, zonder dat het teleurstelt; als geheel, om de zuiverheid, in afzonderlijke verzen, om de oorspronkelijkheid.

Kenmerkend voor Van Nijlens zuiverheid van gevoel is ook (daarom aarzelde ik hem een mysticus te noemen) zijn waakzaamheid ten opzichte van de illusies, waaraan het gevoel ons blootstelt. Van Nijlen is, het moge hem vergeven worden, nuchter, wanneer het zaak is nuchter te zijn; hij heeft, vooral in zijn latere werk, dan plotseling een zo onthullende humor in petto, dat men hem als het ware in zijn gedicht ziet glimlachen :

*Ik weet niet of, als Rubens toont,
Er werkelijk lachende engelen zijn
Die met hun rose billen rond
Den baard van God den Vader vliegen.
Ik wou wel dat het waar was...
Dan zou ik een dier blonde kindren vragen
Op welke wijze ik word bevrijd:
Primo, van dien onredelijken angst,
Die zekerheid dat ik eens sterven zal;
Secundo, van die booze rheumatiek,
Die mij, zelfs in de Lent, belet te lopen
Als een fatsoenlijk schepsel Gods.*

Uit dit *Ontwerp van Gebed* spreekt een soort ernst, die volstrekt niet past bij de ernst der uitgestreken gezichten; het is tegelijk kinderlijk en speels-agnostisch, het vertolkt een pessimistische gedachte aanvaard in de glimlach van de humor. Die humor is een teken van waakzaamheid bij de gevoelsmens, in wie de weelde van en de melancholie om de vergankelijkheid gebonden blijven aan het moment; deze gevoelsmens streeft niet naar een systeem, maar houdt zich aan een scepticisme, dat nu eens de afwijzende, dan weer de aanvaardende toon vindt... en soms allebei in één formule. 'Ik was, ik ben, ik blijf een kind'; die verzekering heeft bij Van Nijlen altijd twee tonen, omdat in het kind-blijven zowel de berus-

ting na de desillusie als de vreugde om de gebleven ontvankelijkheid is verdisconteerd. En het tegendeel van dit kind schijnt mij, in dit verband, *De Burgemeester*: titel van een der prachtigste gedichten uit dit verzameld werk en van een der prachtigste gedichten in de Nederlandse literatuur überhaupt:

*De burgemeester heeft ons iets misdaan,
Wij leerden, door zijn schuld, het leven haten.
Wij zullen allemaal zijn stad verlaten,
Die dood zal liggen in het licht der maan.*

*En hij alleen, hij kan hier niet vandaan,
Hij heeft geen wezen meer om mee te praten,
En moet, in zijn huis aan de groote laan,
Voor immer uitzien op zijn leege straten.*

*Het gras zal groeien in de magazijnen,
De waar bederven bij de winkeliers,
En huis na huis, en steen na steen verdwijnen...*

*Alles zal dood zijn als in Babylon,
Geen lied van vogels en geen kreet van dieren,
Niets dan de kou, de wind en soms wat zon.*

De man, die dit visionnaire sonnet kon schrijven in de simpelste woorden, heeft men hier in vele kringen nog te *ontdekken*. Misschien, omdat hij geen sappig 'Vloms' schrijft, maar het zuiverste Nederlands?

Verticaal katholicisme

HENRI BRUNING: *Verworpen Christendom*

Met het laatste, zeer belangrijke boek van Henri Bruning zijn wij plotseling midden in een soort katholieke problematiek, die de onze overal raakt, hoewel zij niet met de onze samenvalt. *Verworpen Christendom*: de titel is reeds welsprekend; het voorspel heette *Subjectieve Normen* en verscheen in 1936. Sedert dat inleidende, eveneens belangrijke maar veel moeizamer geschreven en hier en daar nog door retoriek bezwaarde boek heeft Brunings stijl aan helderheid en kracht gewonnen; hij laat zich minder door bijzaken van zijn kernprobleem afleiden, hij toont zich in sommige hoofdstukken (b.v. dat over zijn antipode Anton van Duinkerken) een even trefzeker als loyaal polemist; maar vooral, deze stijl heeft voor ons, niet-katholieken, door zijn bloedige en toch niet larmoyante ernst iets dat ons dwingt te luisteren en onze ernst met dit 'verworpen Christendom' te confronteren. Zieltjes winnen, filialen stichten is niet het doel van deze weerbarstige katholieke (die men bij voorkeur en met nadruk *katholiek* noemt, zoals men Van Duinkerken *rooms* noemt); hem ontbreekt elk talent voor de goedkope verleidingstrucs, het zoet gefluit van de vogelaar. Ik geloof daarom niet, dat het boek van Bruning de kerk ten goede zal komen, want daarvoor is zijn critiek op de kerk te ongenadig; hij zal, in eigen kring, enkelingen bewegen hun 'diepste geloofswaarheden' opnieuw te onderzoeken, en buiten die kring een toetssteen zijn van een zeer eigenaardige kwaliteit. Immers: het katholicisme van Henri Bruning, het katholicisme van Pascal, verleidt niemand, die niet rijp is om zich te *laten* verleiden; het is niet propagandistisch, het is niet ingesteld op de breedte, maar op de diepte, waarvoor geen propaganda geldt; het staat zo drastisch *verticaal* op de 'wereld', dat het slechts toegankelijk kan zijn voor geesten (binnen en buiten

de katholieke kerk), voor wie het Christendom een *tragisch* verschijnsel is.

Tragisch: d.w.z. niet bestemd om in deze wereld te triomferen uit eigen kracht, geen rechtvaardigingsmiddel voor politici en andere 'positieve christenen', geen speculatie zelfs op een toekomstige christelijke samenleving (Maritain) of een hereniging der christelijke kerken onder het patronaat van Rome en de Jezuïeten (Van Duinkerken). In dit tragisch besef raken katholiek en niet-katholiek elkaar, want een tragisch levensbesef is overal en altijd tragisch, bij de Grieken, bij Van Schendel, bij Henri Bruning; voorzover Bruning, mysticus, de onverzoenlijke tegenstelling tussen de volstrekte eis voor het individu en het slappe modderen der collectiviteit (van iedere collectiviteit) naar voren brengt, is hij de intieme geestverwant van Kierkegaard, Dostojewsky, Unamuno en vooral: Leo Sjestow. Voorzover hij vasthoudt aan de geërfde katholieke symboliek, is hij een romanticus van het katholieke dogma, wiens beelden men telkens weer met een gevoel van verbazing ziet opduiken, als wilden zij bewijzen, hoe taai de katholieke discipline is, en hoe beslissend zelfs voor de weerbarstigste zonen der kerk. Ik zeg: met een gevoel van verbazing, omdat men deze hartstocht voor het absolute evengoed verder zou kunnen zien doorslaan dan de (voor ons besef) volkomen willekeurige grenzen van de katholieke geloofssymboliek. Wie zoveel eerlijkheid aandurft als Henri Bruning, zou niet behoeven stil te staan op een moment, dat men van hem *bijna* verwacht, dat hij verder zou gaan, openlijk een ketter worden... maar eigenlijk verwacht men het toch ook weer *niet*, omdat hij (nog) door en door een katholiek *is*, wiens absolutisme blijkbaar aan de katholieke symbolen (nog) volkomen genoeg heeft. Hoofdzaak is echter, dat Brunings stijl zozeer bewijskracht heeft voor zijn eerlijkheid, dat men er geen ogenblik aan twijfelt of hij zou ze verbrijzelen, deze katholieke symbolen, als hij meende, dat het uur daarvoor geslagen had! Dit nu onderscheidt zijn stijl van die van Anton van Duinkerken, aan wiens katholiciteit men slechts de betekenis kan toekennen van een denkgewoonte, te handig in het gebruik om voor een serieuze critiek nog beschikbaar te zijn.

Het is karakteristiek voor het katholicisme (en voor het Christendom in het algemeen), dat dit conflict Bruning- Van Duinkerken, het conflict tussen tragisch en sociaal geloof, tussen mystiek en propaganda, zich telkens weer herhaalt. De argumenten, die in dit geding vallen, zijn nu niet zo verschillend van de argumenten in de tijd van Pascal en de Jezuïeten. Deze twee soorten katholicisme hebben nauwelijks iets met elkaar gemeen dan gemeenschappelijke namen, woorden... en toch zijn zij beide weer katholiek, als het er op aankomt. Maarde katholieken van het genre Henri Bruning zijn voor de kerk slechts van belang, wanneer men hun de nagels heeft geknipt; hun rebelse houding tegenover de kerk, die volgens hen zelfs 'geen eigen bestaan' heeft (*Verworpen Christendom*, p. 25), zou voor die kerk en haar autoriteiten onduldbaar zijn, als de Van Duinkerkens er niet waren om de continuïteit te waarborgen, en de totaliteit der schrikkelijke *gestalten*, die het absolute eisen, te vervangen door historische beschouwingen óver die gestalten, zodat zij in het oog der gelovigen toch weer op fatsoenlijke burgers gaan lijken. Dat men door dit nagelsknippen het essentiële uit deze enkelingen wegneemt, is een feit, dat er voor de mensen van de collectiviteit minder op aan komt; zij redeneren langs de tragiek van de volstreekte eis heen, zij harmoniseren de onverzoenlijke tegenstellingen, achteraf, omdat zij met volstreekte eisen niets kunnen beginnen, wanneer het er om gaat propaganda te maken voor de kerk hier op aarde, die het van compromissen moet hebben. De absolute eis immers gaat zover, dat hij de kerk een eigen bestaan ontzegt en ernstige ketterij omtrent de leer der goede werken in het gezicht doet komen! 'Dit is de groote tragiek van het christendom, zooals het ook de groote tragiek was van Christus: het verterend verlangen naar het uur waarop het vuur zal worden ontstoken, en de volkomen onmacht om zelf ook maar iets van deze droom te kunnen verwerkelijken : het verbeiden, in arbeid en vernedering, in velerlei droefheid en in veel geduld, van het uur dat God als *Zijn* uur heeft vast-gesteld.' (*Verworpen Christendom*, p. 33)

De 'volkomen onmacht': Wat moet de kerk met zulk een defaitisme aanvangen? Moet zij de gelovigen aansporen zich

behoorlijk te gedragen, hun religieuze plichten correct en zo mogelijk geestdriftig te vervullen... om dan te horen te krijgen, dat men met al deze dingen geen stap verder is gekomen? (want zo legt de on-tragische katholieke levensbeschouwing uit: men komt er geen stap verder mee). Zullen zij, die deze gevaarlijke inzichten vernemen er niet de conclusie uit trekken, dat het maar beter is de handen in de schoot te leggen, tot Christus op de wolken verschijnt? Neen, met de tragiek van het Christendom kan de kerk niets aanvangen; zij kan er hoogstens een romantische schildering van geven, waardoor de gevaarlijke inzichten op verre afstand blijven, en voor de rest moet zij steeds trachten de weerbarstigen in te dijken, van deze oppositionele stromen vruchtbare polders te maken. Of, zoals Henri Bruning het in zijn boek plastisch uitdrukt: 'De mystiek der zwakheid, door de kleine Theresia geformuleerd, moest eerst gedevalueerd tot een mystiek der zwakzinnigheid vooraleer zij verhandelbaar kon worden, arriveeren en... "nuttig" werk verrichten.'

Harde woorden, en toch christelijke woorden; maar van een verworpen christendom, dat niet toevallig nu verworpen is, of in het gedrang gekomen door hedendaagse ketterijen (zoals de beschouwingen van Van Duinkerken suggereren), maar verworpen is *krachtens zijn* taai. 'Heiligen zijn geen verdienstelijke lieden', al worden zij achteraf door de traditie tot verdienstelijke lieden omgepraat; zij zijn gevaarlijke lieden met hun volstrekte eis, zij zijn tragische lieden, omdat zij geen gram van hun eis kunnen laten vallen, en toch weten, dat zij 'in volkomen onmacht' alles moeten overlaten aan God. Er is dus ook geen uitzicht op een heilstaat, waarin iedereen aan de volstrekte eis zal gehoorzamen; was dat er nu nog maar, dan zou men althans voor de *toekomst* een logies kunnen vinden voor deze enkelingen; maar zij willen geen heilstaat op aarde stichten, zij willen slechts van hun geloof en van de volstrekte eis getuigen. Daarom zijn deze christenen de verworpen christenen tot het uur, 'dat God als Zijn uur heeft vastgesteld'; geen seconde eerder zullen zij gerechtvaardigd worden, geen gram sociaal optimisme zullen zij aan hun mystiek geloof toevoegen.

Dit is, in katholieke vorm, de tragische filosofie van Leo Sjestow, over wie ik naar aanleiding van zijn dood op 21 November j.l. geschreven heb. Het is curieus dat de naam Sjestow in het boek van Henri Bruning niet voorkomt, terwijl hij Pascal, Dostojewsky en Nietzsche, figuren die elkaar in Sjestows denken onder de gezichtshoek van het tragische rendezvous hebben gegeven, wèl noemt; want bij geen van hen staat Bruning zelf zo dicht als bij deze Sjestow, al trekt deze de verticale lijn door zonder zich bij de willekeurige grenzen van het katholieke dogma op te houden, zonder de achtergrond van het geloof, zonder het uitzicht op de genade en zonder de (mogelijke) tioost van een uur, 'dat God als Zijn uur heeft vastgesteld'. Bruning is een katholieke Sjestow, Sjestow was een Bruning, die ook 'de laatste stap' waagde te doen; de stap, waarvoor deze katholiek voorlopig nog teruggeschrikt is. Sjestows onderscheiding van een moraal der alledaagsheid en een moraal der tragedie correspondeert precies met Brunings onderscheiding tussen het gearriveerde Christendom en het verworpen Christendom, zoals zijn strijd tegen de idealistische filosofie correspondeert met Brunings strijd tegen de speculaties op de toekomst van Maritain en Van Duinkerken. Alleen liet Sjestow de christelijke symbolen vallen, om ook in zijn terminologie niets anders dan ronduit een hedendaags mens te zijn, terwijl Bruning, katholiek door de zuigkracht van opvoeding en milieu, bleef kleven aan de termen, die men hem als kind leerde gebruiken.

Véél verschil maakt dit misschien niet, tenzij in woorden, maar toch nog genoeg. Dat blijkt b.v. uit de wijze, waarop Bruning het maatschappelijke probleem bekijkt. Wanneer iemand, zoals Bruning, en ik met hem, de verticale verhouding (de verhouding van de enkeling tot God, zegt de gelovige, de enkeling in zijn volstreckte eenzaamheid, zegt de ongelovige) beschouwt als de enige absoluut-waardevolle verhouding en geen gemarchandeerd verdraagt met die absolute waarde, dan staat hij voor de vraag, hoe hij zich dan als maatschappelijk wezen moet gedragen, in de horizontale lijn. Een heilstaat valt er niet meer te stichten; de collectiviteit is, volgens Bruning, een 'eenzelvige, onberoerde en onberoerbare

massa', die door de grote wereldconcepties niet meer beroerd wordt 'dan het strand wordt beroerd door een koord dat ergens hangt te deinen op de winden der eeuwigheid en slechts even het zand raakt'. Er blijft dus voor de 'verworpen Christen' niets anders over dan als maatschappelijk wezen op een lager niveau een *dragelijke* samenleving te helpen bevorderen, op de basis van de 'natuurlijke' mens en zonder de pretentie daardoor een Godsstaat te verwezenlijken. Op dit punt nu zijn de ideeën van Bruning verre van precies, want nergens gepreciseerd; hij schijnt zich die orde der 'natuurlijke' mensen voor te stellen in fascistische geest, maar hij laat zich dienomtrent in dit boek nauwelijks uit. Misschien hebben de jaren sedert het verschijnen van zijn *Subjectieve Normen* verlopen het toch wat compromittant gemaakt de figuur van Mussolini als de 'natuurlijke' ordestichter aan te prijzen, zoals hij dat in *Subjectieve Normen* nog deed; de naam Mussolini heb ik in *Verworpen Christendom* niet meer gevonden. Ik krijg trouwens de indruk, dat voor een zo absolutistische geest als Bruning die tweedehands 'natuurlijke' orde een zaak is, waarvoor hij zich maar half interesseert; zij moet er nu eenmaal zijn, en men kan zich die als katholiek het gemakkelijkst voorstellen als een soort afschaduwing van de kerkelijke hiërarchie, waarbij de maatschappelijke gemeenschap de kerk en de burgers de gelovigen (in de 'natuurlijke' orde) representeren. In beginsel erken ik deze tweedehandsheid van de maatschappelijke problemen, zodra men ze vergelijkt met het probleem van de mens als enkeling, maar dat de 'verworpen Christen' daarom in het maatschappelijke fascist zou moeten zijn en zich b.v. warm zou moeten maken voor nationalistische romantiek, lijkt mij een volmaakt willekeurige conclusie... van een katholiek. In dit opzicht zou Bruning heel wat kunnen leren van Denis de Rougemont, die hij een paar maal citeert, en bij wie men een veel onbevooroordeelder en minder krampachtige belangstelling vindt voor het maatschappelijk probleem; de romantische franje van een hiërarchie, die in de 'natuurlijke' orde van onze samenleving immers geen rol meer kan spelen zonder uit te lopen op Jodenvervolgingen en soortgelijk fraais, ontbreekt bij Rougemont geheel.

Maar dit eigenlijk ter zijde. *Verworpen Christendom* is tenslotte geen boek over de maatschappelijke problemen, maar een boek over de verhouding van een katholiek tot God, van een denkend mysticus tot de wereld; daarin ligt juist het belangrijke ervan. In *Verworpen Christendom* stelt Henri Bruning een katholicisme aan de orde, dat hij scherp afbakt tegen het 'antidisciplinaire' Christendom van schrijver dezes (op dit stuk kan ik tot mijn spijt hier niet nader ingaan)¹, het 'toch arriverend' Christendom van Jacques Maritain en, last but not least, het 'babbelziek' Christendom van Anton van Duinkerken... om zich vrijwel te vereenzelvigen met het 'mystieke' Christendom van Teixeira de Pascoas, de schrijver van *Paulus*, en het 'apostolisch' Christendom van de Franse katholiek Georges Bernanos. Van deze vijf beschouwingen is ongetwijfeld die over Van Duinkerken de allerbeste; het is meesterlijk, het is afdoend. Na dit requisitoir van katholieke zijde lijkt mij Van Duinkerken's positie als 'leider' uiterst benard geworden, en dat wel door een zeer scherpe, maar volkomen loyale en het waardeerbare waarderende critiek. 'Een blijmoedig, goedmoedig letterkundige met een sterk stel hersens': aldus typeert Bruning de auteur van *Verscheurde Christenheid*, en hij analyseert die blijmoedige goedmoedigheid met felheid, maar ook met humor; wat hij daarbij over Jeroen Bosch en vooral over Luther in het midden brengt is zo geïnspireerd en zo steekhoudend, dat wij met belangstelling de verdediging van Brabants hart tegemoet zien. (Of zal hij verstek laten gaan?) Het verworpen, pascaliaanse Christendom der diepte tegen het blijmoedig-jezuïetische der oppervlakte: de antithese, dat oude drama, heeft hier opnieuw een uiterst persoonlijke vorm gevonden.

Eindnoten:

¹ Zie *Verz. Werk, Deel IV*.

Een schilderes schrijft

JO BOER: *Catherina en de Magnolia's*

Het woord romantiek wordt voor zoveel uiteenlopende litteraire stromingen gebruikt, dat het gevaar loopt zijn betekenis geheel te zien verdwijnen; immers, een woord dat te veel moet aanduiden, duidt op den duur *niets* meer aan; het wordt dan echter des te meer gedachteloos neergeschreven, omdat de neerschrijver zich in dat geval ook tot niets verplicht. Zo gaat het ook met het woord 'romantiek'. Het duidt b.v. aan: een litteraire beweging in de eerste helft der vorige eeuw; de verlangens van Aaltje de keukenmeid naar een graaf met diamanten knoopjes in het smetteloos witte plastron; de boeken van Arthur van Schendel; de boeken van Adriaan van Oordt; de boeken van de tabaksspecialist en schrijver Trygve Gulbrandsen, van de nu tachtigjarige Selma Lagerlöf, van de Nederlandse verteller Antoon Coolen. Daarmee is de lijst niet uitgeput, maar de voorbeelden volstaan om de lezer duidelijk te maken, dat hij, die 'romantiek' zegt, vaak twee tegengestelde dingen onder één, naam samenvat, en dus kans loopt, die twee dingen op een hopeloze manier door elkaar te halen. Daarom behoort de term 'romantiek' tot die talloze termen, die men door een Taalconventie tijdelijk buiten dienst zou moeten stellen, tenminste voor de dagelijkse omgangstaal en de journalistiek; het woord is in plaats van een voordeel een nadeel geworden, in plaats van een verheldering een vertroebeling. En hetzelfde zou deze Conventie moeten doen met het woord *werkelijkheid*, dat dikwijls naast, tegenover en dwars dóór de 'romantiek' heen gebruikt wordt. Soms is deze 'werkelijkheid' precies het tegendeel van de 'romantiek', soms vertegenwoordigt de romantiek ineens een 'hogere werkelijkheid' dan het realisme; en toch hanteren de gedachtelozen het woord met zulk een verbluffende nonchalance, dat men... werkelijk zou gaan veronderstellen, dat zij wisten

wat er precies mee bedoeld was. Het is natuurlijk zeer wel mogelijk, om telkens door een nadere omschrijving zuiverder aan te geven, wat men in een gegeven omstandigheid met die term wil zeggen, maar aangezien de taal bij uitstek een afkortingsmiddel is en de woorden vaak in 'tijdnood' worden opgeschreven, verdient het m.i. eerder aanbeveling zulk een dubbelzinnig en vijfdubbelzinnig begrip althans in de vlottende omgangstaal te schorsen. Wij moeten clubs vormen, die hun leden verplichten van deze en andere verwarrende, door geruststellende woorden geschapen quasi-begrippen af te zien: asketische taalclubs dus, gehoorzaamend aan de strengste regels.

Het concrete voorbeeld is altijd weer de beste illustratie. Ik twijfel er n.l. niet aan, of het belangwekkende litteraire debuut van de schilderes Jo Boer zal op vele plaatsen binnengehaald worden onder de vlag 'romantisch'. Tegen dat woord is dan ook niets in te brengen... behalve, dat het alle essentiële waardebepaling in het midden laat; en aangezien Jo Boer in de Nederlandse letterkunde nog geen gevestigde reputatie heeft, is het welde moeite waard eens na te gaan, in welk opzicht zij de naam van een romantisch schrijfster verdient.

Ik wil dan beginnen met vast te stellen, dat men het woord allerm minst in de ongunstige zin op haar roman *Catherina en de Magnolia's* kan toepassen; de romantiek is voor Jo Boer geen aangenaam voorwendsel om aan de consequentie van een verantwoordelijk schrijverschap te ontsnappen, zoals in de 'Blubo'-litteratuur. Zij schrijft over Italiaanse boeren, maar zij gebruikt de boerenstand niet om haar personages te idealiseren, verre van dat; men vindt bij haar geen boerenromantiek à la Cremer. Eerder zou men haar werk kunnen vergelijken met dat van de Fransman Jean Giono, al is Jo Boer minder panisch-uitbundig. Ook aan Antoon Coolen doet zij zo nu en dan denken, maar zij heeft weer absoluut niets van diens behaaglijke uitvoerigheid; daarvoor heeft zij, wil het mij voorkomen, te veel van Van Schendel geleerd, al ligt haar roman door onderwerp en stijl niet in de onmiddellijke nabijheid van diens kunst. Een vrouwelijke Antoon Coolen

op het peil van de jonge Van Schendel: misschien geeft die omschrijving bij benadering iets aan van wat Jo Boer in *Catherina en de Magnolia's* vertegenwoordigt. Ook Sigrid Undset zou een vergelijkingsmogelijkheid zijn, maar mej. Boer schrijft vast en zeker beter dan deze Nobelprijshoudster; een natuurlijke geserreerdheid van de stijl belet haar voorts te vervallen in de te gezellige verhaaltrant der Schartens, die ook mèermalen Italiaanse boeren tot onderwerp van hun romans hebben gekozen.

De begrippen 'romantiek' en 'werkelijkheid' sluiten elkaar in het werk van Jo Boer niet uit. Deze schrijfster heeft een zeer zuiver gevoel voor de pregnante eigenschappen van bepaalde individuen. Zij tekent haar personages dikwijls met een paar woorden verrassend scherp; dat die personages in een romantische sfeer blijven, wil dus volstrekt niet zeggen, dat Jo Boer hen met een egaliserend roomsausje heeft overgoten, zoals zo vaak gebeurt in de boerenromantiek (die in het letterkundig leven der laatste jaren immers een tak van geregeld bedrijf is geworden). Het is juist opmerkelijk, dat een schrijfster, die zoveel waarde aan de poëzie van de algemene sfeer hecht als Jo Boer, er zorgvuldig voor wist te waken, dat de mensen afzonderlijk daardoor als *mensen* niet te kort kwamen. In dit opzicht is de stijl van Jo Boer volkomen 'werkelijk', onsentimenteel, gevoelig en toch niet vals; wij constateren telkens een sympathieke schroom voor het *exploiteren* der romantiek, voor het banaliseren van de psychologie ten bate van de schilderachtigheid, waaraan men de 'Blubo'-mentaliteit zonder mankeren herkent.

Als schilders gaan schrijven, houdt men in het algemeen zijn hart vast (eveneens trouwens als schrijvers gaan schilderen). Maar deze schilderes, van wie ik op het gebied der beeldende kunst tot mijn spijt geen werk ken, afgezien van een niet zeer geslaagde illustratie in *Catherina en de Magnolia's*, is niet de dupe geworden van het misverstand, dat zich b.v. kan manifesteren in het slingeren met grote woorden of het impressionistische klodderen met taal (die zich nu eenmaal niet ongestraft láát klodderen, zoals men aan het snel vergeten oeuvre van Is. Querido kan zien). Zij weet wat schrijven is en zij heeft

blijkbaar intuïtief beseft, waarom schilderen en schrijven twee totaal verschillende 'technieken' zijn, die minder met elkaar uitstaande hebben dan schilderen en musiceren. Nochtans verloochent Jo Boer haar schildertalent geenszins: *Catherina en de Magnolia's* is een typisch visueel boek, waarin men de talrijke beschrijvende bladzijden echter niet (gelijk meermalen) overslaat. Het beschrijven van de natuur is bij haar nergens cliché geworden; het dient dan ook niet (gelijk meermalen) ter 'opvulling', maar het speelt een rol in het verhaal, het suggereert de atmosfeer, waaruit de boeren naar voren komen zonder er zich van los te maken. Beschrijven is hier een vorm van poëzie, van visuele poëzie wel te verstaan; het verloopt niet in zinloze uitvoerigheid, het geeft de bedding aan, waardoor het verhaal stroomt. Deze verhouding zuiver beseft te hebben is voor Jo Boer een bijzonder goede noot; het is vooral door dit inzicht in de dosering van het beschrijvende element (de sfeer om de mensen, waardoor die mensen ook getransformeerd worden), dat men vaak aan Van Schendel denkt.

Men mag dus constateren, dat Jo Boer goed schrijft, omdat zij niet klakkeloos 'schildert met woorden'. Er is dan ook geen strenge scheiding te maken tussen haar beschrijven en haar psychologie; het ene komt uit het andere voort en gaat er weer in over. En dit is dan misschien de reden, waarom men het veel misbruikte woord 'romantiek' toch van toepassing kan achten op haar roman; de psychologische behandeling der mensen blijft n.l. geheel ondergeschikt aan de poëtische sfeer, ook al schrikt Jo Boer niet terug voor schrille tegenstellingen en ook al is haar kijk op deze boeren verre van 'liefelijk'. Romantisch is dit overwegen van de sfeer, omdat Jo Boer de zielen van haar personages niet als iets op zichzelf analyseert; de natuur blijft de menselijke conflicten beheersen. De hoofdfiguur van *Catherina en de Magnolia's*, Teresa, eerst dienstmaagd, later boerin en als weduwe de eigenares van een kapitale hoeve, is daarvan een zeer sprekend voorbeeld. Men ziet deze vrouw voor zich, niet vaag geworden door sentimentele beschrijvingspommade, maar wél steeds onderhorig aan het land en het landschap; met al haar

dictatoriale neigingen en tederheidsreserves is zij toch vooral een element in de natuur. 'Zij leefde tusschen haar planten, haar dieren en haar kinderen en scheen tevreden met dit leven, ook wanneer de lente de vruchtboomen in witte en rose nevels hulde. ... Het stoorde haar niet, wanneer de lokkende klanken van harmonica's over haar huis werden gevoerd door de vochtige nachtwinden en zij wist, dat de knechts en meiden daar in het donker dansten onder de oleanders, waar de rozen zich ingevlochten hadden en zoet geurden rond de verlangens der menschen. Zij wist zelf niet waarom zij soms, 's nachts, een schaal appelen kon neerzetten op haar tafel in het zachte schijnsel van haar petroleumlamp en waarom haar vingers dan konden streelen, onbewust, over de gladde schil van haar vruchten. Dan nam zij een kaars, beschutte de vlam met haar hand en boog zich over het bed. van haar zonen.'

Deze drie zonen: Salvatore, de zachtmoedige, Giuseppe, de gierige en stugge, Bernardo, de lenige en felle, leven dan in het vervolg van het boek het drama, dat in de dubbelnatuur der moeder (heersen en zich vertederen) bij wijze van voorspel gegeven is; getuige haar late genegenheid voor de uitheemse knecht Dragomir. Salvatore trouwt, buiten haar weten om, met het Napolitaanse meisje Catherina, die een vreemde blijft op de hoeve en wier liaison met Bernardo Salvatore eindelijk tot moord op zijn broer drijft. Uit het huwelijk van Giuseppe met de boerendochter Margherita wordt de bultenaar Giorgio geboren, met zijn nieuwsgierige voorliefde voor spinnen en mieren: de verpersoonlijking van de afwijkingen, die de menselijke passie in de natuur teweeg brengt, onder de dekmantel van een streng bepaald moreel en godsdienstig verband. Maar hoewel er veel gebeurt in dit boek, waarvan de schrijfster met grote soberheid mededeling doet, hoewel de passie der menselijke wezens de gestelde grenzen der boerse conventies telkens doorbreekt, het land blijft de mensen domineren, en dat wel zonder hinderlijk-opzettelijke symboliek. De moeder beheerst de kinderen, ook al vallen zij haar af, het land beheerst de moeder, tot haar dood.

Nog eenmaal had zij ze allen om zich heen, haar kinderen

en de kinderen harer kinderen. Dragomir hield de wacht bij haar twee uitgestrekte voeten. Zij lag te midden van hen en beheerschte hen met haar stilte.

‘Aan het einde van den derden dag werd haar lichaam aan den grond gegeven en het vermengde zich met de aarde...’

Aldus de laatste regels van deze roman. Ik zou enige bezwaren kunnen aanvoeren tegen onderdelen van dit boek (een enkel germanisme, een wat litteraire dialoog); zo lijkt mij b.v. het einde van Salvatore in de gevangenis een typisch voorbeeld van een fragment, waarin de ‘romantische’ visie zich niet dekt met een ‘werkelijkheid’; maar ik zie daarvan liever af, omdat *Catherina en de Magnolia's* als geheel een zo gunstige indruk achterlaat. Dat het een debuut is, kan men aan de stijl nergens merken, want onrijp is dit werk allerminst. Het heeft veeleer een soort rijpheid, die ons nieuwsgierig doet afwachten, of Jo Boer zich op dit niveau zal weten te handhaven zonder zich te herhalen.

Een Amsterdamse school

GERARD DEN BRABANDER, JAC. VAN HATTUM, ED. HOORNIK: *Drie op Eén Perron*

ED. HOORNIK: *Geboorte*

JAC. VAN HATTUM : *Frisia non Cantat*

M. MOK: *Kaas- en Broodspel*

In diverse letterkundige handboeken (b.v. in *Stroomingen en Gestalten* van De Raaf, Griss en Donkersloot) kan men lezen, dat een aantal dichters uit de school van Albert Verwey gezamenlijk vormden de 'Noordwijker Kamer'. Ik vond dat zulk een mooie naam, dat ik tegenover een van de bekendste dichters uit die 'kamer' eensmijn bewondering uitsprak over die fraaie qualificatie en hem vroeg, hoe zij aan die benaming gekomen waren. De dichter in quaestie bleek toen van niets te weten; hij wist niets van een Noordelijker Kamer, hoewel hij er een van de belangrijkste 'leden' van geweest was en kon mij ook geen verklaring aan de hand doen voor het ontstaan van het begrip, thans in de letterkundige handboeken algemeen gebruikelijk.

Zulk een anecdote is als symptoom niet oninteressant.

Litterair-historischenamen. (endientengevolgebegrippen) ontstaan vaak op zulk een zonderlinge wijze, dat de mensen, die er het nauwst bij betrokken zijn, er soms het meest van staan te kijken. Ik zelf ontdekte op een goede dag, dat ik geacht werd te behoren tot de groep der 'venristen', omdat ik in een betrekkelijk onbewaakt ogenblik het woord 'vent' had gebruikt in tegenstelling tot schrijvers, die de vorm op de voorgrond stellen. Voor men het weet, is men in deze wereld geklasseerd en genummerd. Overal staan rubriekhouders klaar met dwangbuizen, waar men als tegenstribbelend individu schielijk ingeperst wordt, bij voorkeur met het verzoek er niet weer uit te komen. Sommigen zijn lenig en ontspringen vele jaren de dans; maar eens komt toch de literatuur-historicus met het definitieve dwangbuis, waarin het ongelukkige slachtoffer verder tot het einde der wereld (of tot de vergetelheid zich van zijn naam meester maakt) zal zuchten; opgesloten in de Noordelijker Kamer of in de cel der Ventisten

blijft het te boek gesteld als 'letterkundige figuur'. C'est la vie, men mag niet eens ondankbaar zijn jegens de lieden, die zoveel moeite doen voor onze onsterfelijkheid, zij het dan alleen de onsterfelijkheid voor de hogere klassen van middelbaar- en gymnasiaal onderwijs. ...

In Amsterdam is, naar ik onlangs vernam, op voor mij even mysterieuze wijze een *Amsterdamse School* ontstaan. Wat is de Amsterdamse School? Wie zitten in de banken dier School? Wie heeft deze naam uit het niet gecreëerd? Allemaal vragen, die ik voorlopig nog slechts gedeeltelijk beantwoorden kan. Geographisch gesproken is de naam duidelijk; de dichters, die samen de A.S. vormen, wonen in Amsterdam, of stromen geregeld samen in Amsterdam. Maar waarom een School? Hebben deze scholasten of scholieren van iemand iets geleerd? willen zij òns iets leren? Zwemmen zij samen zoals bruinvissen? Neen, bruin zijn zij zeker niet, daarvoor staat hun bekende anti-fascistische mentaliteit borg; maar het schoolkarakter van hun kamer of corporatie is daarmee nog niet verklaard. Misschien echter mogen wij een aanwijzing zien in een aardig bundeltje, dat de drie poëten van de Amsterdamse School (ik geloof tenminste met zekerheid te mogen zeggen, dat zij de oer-substantie dier School vormen) samen hebben uitgegeven onder de titel *Drie op Eén Perron*, gedichten van Gerard den Brabander, Jac. van Hattum en Ed. Hoornik. Ter toelichting voor deze rhythmisch al bijzonder geslaagde titel moge nog dienen, dat in critieken op vorige bundels aan deze dichters vooral invloed van E. du Perron werd verweten. Zij menen, dat zij zich nu langzamerhand van die invloed hebben bevrijd en 'beklagen' zich in de volgende strophe over de indruk van epigonisme, die bij het publiek schijnt te zijn achtergebleven:

*Verwezen naar dit triest en kaal Perron,
zingen er drie bedroefd hun eigen wijzen...
Ei, ziet der dichtren hairen zorglijk grijzen:
Hoe zal hun ziel na 't sterven lichtwaarts rijzen?
Als dāt op d'eigen wieken wezen kon!*

Ten overvloede hebben de Du-Perronisten zich voor de om-

slag van hun bundel als drie mannelijke Gratiën op het perron van Amsterdams hoofdstation laten fotograferen, waaruit zij willen afleiden, dat de Amsterdamse School op het perron van het Centraal Station ontstond uit een broederlijk gedeeld en loyaal erkend minderwaardigheidscomplex; misschien was de voornaamste taak der School door opvoeding tot zelfstandigheid dat minderwaardigheidscomplex te compenseren?

Als dat zo is, dan dienen wij na te gaan, in hoeverre de ontwikkeling van Perron-complex tot Amsterdamse School zich ook werkelijk voltrokken heeft; en het resultaat van dat onderzoek is zonder enige twijfel positief, zij het dan ook voor de drie School-meesters (geen hatelijkheid!) in verschillende graad. Generaliserend mag men zeggen, dat dit bundeltje gedichten met Den Brabanders 'signes particuliers', Van Hattums 'besondere Kennzeichen' en Hoorniks 'special marks' bewijskracht heeft voor de emancipatie der drie. Deze emancipatie is gedeeltelijk zelfs, lijkt mij, bijzonder definitief, zoals ook uit, vorig werk van deze dichters (Den Brabanders *Gebroken Lier*, Hoorniks *Mattheus*) al bleek.

Voor al Hoornik, die voorlopig beschouwd moet worden als de sterkste persoonlijkheid van de School, heeft zich geheel afgewend van een zekere faciele toon, die men ook al weer gekarakteriseerd had als de 'Forum-toon'; waarom weet ik waarachtig niet, tenzij men er op uit was een misverstand te prolongeren. Dit komt zijn talent bijzonder ten goede, zoals men uit deze gemeenschappelijke bundel en een ongeveer gelijktijdig verschenen 'solo' -bundel *Geboorte* kan opmaken. Hij heeft in de laatste tijd verzen geschreven, die men aan geen ander zou toeschrijven en die het beste van deze dichter doen verwachten; ik denk b.v. aan het prachtige gedicht *Ik ben bedroefd vandaag*. Voor zijn nieuwe, eigen toon is niet meer Du Perron, representatief (hoewel verwantschap is blijven bestaan), maar als men naar gemeenzaamheid van 'tendens' zoekt, zal men veeleer aan Jan Engelman, soms aan Marsman denken. Het verlangen naar de 'poësie pure' drijft ook Hoornik; hij verdiept zich in de woorden, waar hij vroeger dikwijls een vlot, maar onzelfstandig spel mee speelde. Hoornik is een geïntroverteerde persoonlijkheid, speurend

naar ondergrondse verschuivingen en diepzeestromingen; een vrouwelijk verlangen doet hem daarom het mysterie der geboorte beseffen als een creatieve functie, die nauw met het dichterschap verwant is.

Er staat in *Geboorte* (verdeeld in een cyclus, die naar dat motief heet, en enkele andere, losse gedichten) een vers, waar-van de marsmanniaanse inspiratie duidelijk is, zonder dat men van navolging kan spreken:

Verraad

*Een hand schrijft een naam op de ruiten...
Ik ben koud, kom dicht bij mij.
Wat luistert gij, niemand is buiten,
eerst als wind en sneeuw zullen fluiten
vanavond, is alles voorbij.
Gij zegt: bij de muiers is hij,
en zij doen, wat hij zal besluiten,
en het zwaard is scherp aan zijn zij.
Ik schrik op en ik vraag: wie is hij?
En op de bewasemde ruiten
schrijft gij naam en voornaam van mij.*

Combineert men deze toon met een grondvlak van het veelbesproken Perron, dan heeft men enig begrip van de mogelijkheden, die Hoornik in zich heeft; hij heeft zowel zuiver-lyrische als psychologische talenten (vergelijk zijn episch gedicht *Mattheus!*), en zulk een combinatie lijkt mij een waarborg voor een te snelle verstarring in de ene of de andere richting. Ik verwacht juist daarom veel van Hoornik, zonder intussen waarde te onzeggen aan wat hij reeds bereikte.

Ook Van Hattum is in duplo vertegenwoordigd; behalve zijn aandeel in *Drie op Eén Perron* geeft hij een bundel *Frisia non Cantat* uit, die een toespeling is op zijn geboortegrond (Van Hattum stamt uit Wommels). Bij deze dichter is de Duperroneske invloed veel sterker gebleven, al zijn er ook in zijn poëzie duidelijk lyrische tegenstromen te bespeuren. De band met de 'voorman' is hier in de eerste plaats het

hekeldicht: een genre, dat Van Hattum met bijzondere virtuositeit beoefent, en waarvan men vooral in *Drie op Eén Perron* uitstekende voorbeelden kan vinden. Zo b.v. *Modern Schilderij van het Friese Dorp Wommels*, *Midlentenacht-droom van een Vrome*, *Mismaakte Maagd*, of *Geestesstoring*. In *Frisia non Cantat* hoort men een andere, soms bijna visionnair te noemen toon, die het bestaan van een romantische Van Hattum aanduidt; voorlopig echter minder overtuigend dan dat bij Hoornik het geval is. Nog altijd voel ik ten overstaan van het werk van Van Hattum het overwicht van het talent op de persoonlijkheid; de 'vorm' is er eerder dan de 'vent', om het klassieke beeld nog eens op te halen. De 'vent' spreekt tot mij nog verreweg het duidelijkst in de satirendichter... die echter nog met één voet op het Perron staat. ...

Gerard den Brabander lijkt mij in het gemeenschappelijke bundeltje niet op zijn best vertegenwoordigd; men kreeg een beter idee van hem in *Gebroken Lier*. Er is hier veel dat aandoet als would be en onnoodzakelijke Spielerei.

Of M. Mok ook bij de Amsterdamse School wordt gerekend, weet ik niet. In ieder geval behoort hij wel tot degenen, in wie zich de emancipatie van de zogeheten 'Forumtoon' voltrok. Hij viel eigenlijk voor het eerst op door een opmerkelijk episch gedicht *Exodus*, dat thans gevolgd wordt door het eveneens epische *Kaas- en Broodspel*. Ook dit nieuwe gedicht is zeer de moeite waard; het is een evocatie van de opstand van het Kaas- en Broodvolk, een pendant van de Franse 'jacquerie', een van die spontane ellende-bewegingen, die het middeleeuws voorspel zijn geweest van de hedendaagse communistische en socialistische stromingen. Voorspel, anders niet.

Dit grote gedicht is geen historische 'zang', maar een vrijwel 'anoniem' gebleven tafereel. Het geeft een drama zonder jaartallen en namen, het suggereert een deining, die in golfslag en storm overgaat, totdat eindelijk de grote beweging der wateren weer gewelddadig wordt ingedijkt. Mok handhaaft zich als epicus vooral, omdat hij door het verhalende element in zijn gedicht niet wordt overwonnen; hij

blijft zijn stof de baas, hij *ziet* dit gebeuren voortdurend plaats hebben, hij volgt het op het rythme van een wel vloeiende, maar niet monotone poëzie. Is Moks epiek misschien zo sterk, omdat zijn lyriek nooit op het eerste plan kon komen? Het is niet onmogelijk; de lange adem is iets anders dan de korte, de techniek van de Marathonloop een andere dan die van de honderd meter. De Marathon van Mok nu spreekt voor zichzelf.

Nec lusisse pudet...

J. HUIZINGA: *Homo Ludens*

Niet zonder enige ontroering zal menig een als schrijver dezes in de dagbladen het bericht gelezen hebben, dat op sommige plaatsen aan het Spaanse front de soldaten van de Regering en van Franco met elkaar aan het voetballen zijn gegaan in het Niemandslan tussen de loopgraven. Dat bericht (eigenlijk een herhaling van soortgelijke berichten uit de wereldoorlog) wijst er op, dat de ernst van de oorlog, hoe onverbiddelijk en bloedig hij ook gevoerd moge worden, in laatste instantie toch niet absoluut is; plotseling kan een spel-element die ernst doorbreken en de vijandschap omgezet worden in het twee-partijen-stelsel van een voetbalmatch. Het merkwaardige aan deze speciale overgang van oorlogvoeren in voetballen is echter, dat de *agonale* (wedstrijd-)instincten, die een land door een burgeroorlog in twee kampen verdeeld hebben, blijkbaar op een gegeven ogenblik kunnen worden omgezet in agonale instincten met een 'vredelievend' doel. De vraag rijst: Waar lag de grens? Waar overwon plotseling de spel-notie de ernst-notie? Of: was misschien de grens tussen, 'ernst' en 'spel' nooit volstrekt, ook niet in de oorlog, waarin bepaalde spelregels immers altijd gehandhaafd blijven, zodat, waar oude regels door de moderne techniek van oorlogvoeren verdwijnen, nieuwe hun intocht doen?

Men zou die vraag alleen kunnen beantwoorden door zelf dat Niemandslan te betreden en de vijanden van gisteren bezig te zien aan hun wedstrijd van vandaag. In ieder geval bewijst het feit op zichzelf weer welke diepe wijsheid de door Nietzsche (in zijn opstel *Homers Wettkampf*) gesignaleerde woorden van Hesiodus bevatten, die zegt, dat er 'twee Eris (twist)-godinnen op aarde' zijn, een *boze* en een *goede* Eris; het bewijst immers, dat de vernietigingsoorlog en de wedstrijd vlak bij elkaar liggen en dat zij in elkaar overgaan... in

Niemandland. Want zoals er een Niemandland is tussen de loopgraven, zo is er een Niemandland tussen 'ernst' en 'spel'; zij zijn louter *abstracties*, 'ernst' en 'spel', en wie hun betekenis voor de menselijke samenleving onderzoekt, komt ieder ogenblik terecht in het Niemandland der begripsvorming. De Griekse cultuur is daar om te demonstreren, hoe de 'wedstrijd', de 'agoon', zich verbijzondert enerzijds in de zelfvernietigingstendenties van de individuen en de polisstaten onder elkaar, anderzijds in de wedijver der Olympische Spelen. Wie dus in de Griekse cultuur de begrippen 'ernst' en 'spel' klakkeloos wil toepassen, komt direct in dat Niemandland terecht, waar oorlogvoeren en 'voetballen' op een voor westerse gevoelens volstrekt onlogische wijze in elkaar overgaan¹. Jacob Burckhardt heeft dat geweten en cultuurhistorisch verantwoord, Nietzsche heeft er de conclusies uit getrokken, die hem later zouden brengen tot een 'Umwertung aller Werte' in het domein van het Westerse denken.

Ik geloof nu, dat men het laatste boek van Huizinga niet beter kan karakteriseren dan als een geleerde strooptocht in het genoemde Niemandland tussen 'ernst' en 'spel'. De ondertitel van *Homo Ludens* luidt: 'Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur'... *niet*, wel te verstaan, 'van het spel-element *in de* cultuur!' Zoals de schrijver het zelf in zijn voorwoord zegt: 'Het was voor mij niet de vraag, welke plaats het spel temidden van de overige cultuurverschijnselen inneemt, maar in hoeverre de cultuur zelf spelkarakter draagt.' Dat is een fijne, maar uitermate belangrijke begripsnuance; belangrijk vooral ook voor de persoonlijkheid van Huizinga, wiens betekenis immers bij lange na niet is uitgeput door het feit, dat hij de geleerde catalogisering van bepaalde verschijnselen ter hand neemt. Daarom gebruik ik met opzet het woord 'strooptocht'; het stropen veronderstelt een geheel ander belang dan dat van de alleen-maar-geleerde, het stropen is, als men wil, in een wereld van ordelijke veldwachters en kommiezen der wetenschap typisch dilettanten werk; het veronderstelt een hartstocht en een bedrevenheid, die met het handwerk der veldwachters wel vele techni-

sche handgrepen gemeen hebben, maar bovendien op een ander soort mens wijzen. Het dilettantische is dus een erepraedicaat, want het veronderstelt, dat de stroper 'vaktechnisch' minstens de gelijke of de meerdere is van de veldwachters, terwijl hij ook nog in een romantische verhouding staat tot zijn Niemandsland, waarvan de veldwachters geen idee hebben.

Maar nu de beeldspraak van het stropen terzijde geschoven (de lezer mocht eens gaan denken, dat ik de Leidse hoogleraar met geweld in een onnette maatschappelijke beroeps-categorie wilde opsluiten, waarmee hij ongetwijfeld geen enkele relatie onderhoudt). Ik heb met deze vergelijking alleen willen uitdrukken, dat Huizinga's *Homo Ludens* veel meer is dan een historisch onderzoek. Zijn boek wordt (evenals zijn *Herfsttij der Middeleeuwen*, waarvoor het in menig opzicht niet onder behoefte te doen) beheerst door een idee, of minder filosofisch gezegd: door een *verleiding*. Dat 'spel-element der cultuur' is iets, dat Huizinga heeft uitgedaagd; dit werk heeft hem, zoals algemeen bekend geacht moet worden, jarenlang bezig gehouden, en hij heeft het geschreven, omdat het hem 'zeer ter harte ging', zoals hij het zelf noemt, na ouder gewoonte even geklaagd te hebben over zijn vrees, dat velen het 'ondanks al den arbeid', als een 'onvolledig gedocumenteerde improvisatie' zullen beschouwen. Hij, die noch van beroep, noch van nature een speler is, werd door het spel verleid tot het concipiëren en schrijven van *Homo Ludens*: ziedaar ook een roman, die men achter deze bijzondere cultuurhistorische essays mag vermoeden. Een roman: evenals in Burckhardt steekt er in Huizinga een 'gemankeerde kunstenaar'. Van Burckhardt weten wij dat, nu zijn correspondentie voor een groot deel in druk is verschenen, met stelligheid; hij was een dichter, die welbewust afstand deed van de poëzie om zich aan de cultuurhistorie te wijden, en ik meen, dat men voor dat afstand doen alleen maar dankbaar kan zijn; alleen de kunstenaars, wier gezichtskring verengd is door hun vak, beschouwen een gemankeerde kunstenaar als een mislukking. Hoe de verhoudingen bij Huizinga liggen, kunnen wij nu nog niet precies uitmaken, maar een boek als *Homo Ludens* ver-

oorlooft ons er een slag naar te slaan. Wie door het spel, en meer nog: door het Niemandsland tussen 'ernst' en 'spel' zo wordt gebiologeerd als Huizinga, heeft een geheime hartstocht voor het spel, die hem er toe drijft, de verleiding van het spel overal op te zoeken, waar zij zich voordoet; dat is volstrekt 'des kunstenaars', dat is ook het dilettantische in dit boek. Maar tevens is de kunstenaar, die geen kunstenaar heeft kunnen of willen zijn, maar wel een historicus, overal *op zijn hoede* voor de verleiding van het spel; hij beseft het risico van de roulette, hij weet, dat men er al zijn bezittingen mee verliezen kan; hij wordt aangetrokken door dat magische Niemandsland en kan er niet vandaan blijven, maar, komend van het front van de Ernst, wil hij zich niet met huid en haar toevertrouwen aan dat gevaarlijke domein zonder vaste regels; laat staan, dat hij zou willen *overlopen* naar het front van het Spel. ...

Dit lijkt mij de roman *Homo Ludens*, die in het schitterende cultuur-historische essay *Homo Ludens* is verondersteld... en verzwegen. Verondersteld: het boek is op zijn beste bladzijden (en dat zijn er vele) boeiend, spannend, dramatisch... als een roman (ik hoop, dat men dit niet in de ordinaire zin zal uitleggen), omdat men Huizinga bezig ziet de conventionele grenzen tussen 'ernst' en 'spel' overal te doorbreken. Verzwegen: want deze uitermate spannende bezigheid leidt niet tot een adaequaat resultaat. Huizinga speelt met vuur, maar hij springt er niet in, omdat men in het vuur pleegt te verbranden. Na de grenzen tussen 'ernst' en 'spel' bij talloze strooptochten 'en détail' met een bijna waaghalzig te noemen tactiek te hebben veronachtzaamd door tussen het ene front en het andere allerlei verbindingslijnen te trekken... keert hij op de laatste bladzijde door een waarlijk verbluffende manoeuvre terug naar het front van de Ernst. 'Wie in de eeuwige wenteling van het spel-ernstbegrip zijn geest voelt duizelen, vindt het *steunpunt* (cursivering van mij. M.t.B.), dat hem in het logische ontzonk, terug in het ethische. ... In ieder zedelijk bewustzijn, dat gegrond is in erkenning van gerechtigheid en genade, komt de vraag spel of ernst, die tot het laatst toe onoplosbaar bleef, voor goed tot

zwijgen.’ Zo verontschuldigde de dominee in Beets de Hilde-brand-periode van zijn *Camera Obscura* door het motto: ‘Nec luisse pudet, sed non incidere ludum’ - het is geen schande gespeeld te hebben, maar wel met spelen niet op te houden. ...

Waarom doet dit slot de lezer aan als een nederlaag? Niet om dat woord ‘ethisch’, dat immers zoveel kan betekenen, maar om de manoeuvre die het hier symboliseert. Huizinga’s boek immers ontleent zijn bijzondere waarde juist aan het agonale karakter van de voordracht; de toeschouwer woont een wedstrijd bij tussen de begrippen ‘ernst’ en ‘spel’, hij blijft voortdurend geïnteresseerd bij die ‘agoon’ op het gebied van de taal, van de rechtspraak, van de oorlog, van de filosofie, van de poëzie, van de muziek; zijn aandacht wordt steeds meer gespannen, hij verwacht een apotheose, of een knock-out, of een ‘tot hier toe en niet verder’... en dan valt hij in een kuil, hij wordt naar huis gestuurd met een preekje, waarmee hij het o zo gaarne eens is, alleen *niet* na de lectuur van een boek van een dergelijke importantie. Men zou (men vergeve mij het harde woord) bijna het gevoel krijgen, dat dit boeiende essay van onze eerste cultuur-historicus eindigt als ‘le roman d'un tricheur’, wanneer men niet de vaste overtuiging had, dat vals spelen hier uitgesloten was; Huizinga valt uit zijn eigen spelregels, die hij zo schitterend had volgehouden, hij valt uit zijn agonale stijl, en daarom hebben *wij* het gevoel in een kuil te vallen.

Dit boek had op twee manieren anders kunnen eindigen. Ten eerste met een verklaring, dat het niet de taak van de cultuur-historicus is, zich verder te verdiepen in de filosofie van ernst en spel, omdat hij zich houdt aan de aanschouwelijkheid: ‘wo ich nicht von der Anschauung ausgehen kann, da leiste ich nichts’, aldus Jacob Burckhardts eerlijke bekentenis in een brief aan Willibald Beyschlag. Ten tweede met de doorvoering van het probleem van ernst en spel ‘tot op het merg’, zodat de lezer zich na een werkelijke afrekening met dat probleem gewonnen had moeten geven aan des schrijvers dialectiek. Dan had Huizinga nogmaals dat gevaarlijke Niemandslaan moeten betreden, en nu met een geheel ander risi-

co; hij had moeten onderzoeken, of de begrippen 'ernst' en 'spel', die overal door elkaar lopen blijken zijn eigen constatering, in ons vocabulaire als tegenstellingen gehandhaafd kunnen blijven, of niet onze diepste ernst ons gewaagde spel moet heten, en omgekeerd. Hij heeft dat niet gedaan, maar slechts stichtelijk afscheid van ons genomen.

Ik zeg niet, dat deze slotpassage als een mirakel uit de lucht komt vallen. Men vindt, als men goed luistert onder het lezen, overal tekenen, dat het hierop zal uitdraaien: kleine, maar veelbetekenende symptomen, zinswendingen, woordgebruik, voorbeholden; men vindt het eigenlijke voorspel vooral in het inleidende hoofdstuk over 'aard en beteekenis van het spel als cultuurverschijnsel', in het slothoofdstuk over deze tijd en in Huizinga's beschouwing over de sophisten, die hij als spelers, maar met een zekere nadruk toch ook als valspelers behandelt, wanneer zij een 'Herrenmoraal' voordragen met 'immoreele toelag' en dat wel 'ten koste van den waarheidszin, valsch'. Deze 'waarheidszin' zal men wel hebben te identificeren met het 'steunpunt' van het ethische, waarvan in de slotpassage sprake is; om de sophisten af te wijzen, heeft men inderdaad zulk een steunbeer wel nodig. ... Maar ook als men deze symptomen waarneemt, blijft men onder de lectuur voortdurend in de agonale sfeer, dank zij Huizinga's talent om de wetenschap uit de dorheid van het zuivere vakwerk te verlossen door haar te sublimeren tot een geestelijke oefening van het beste gehalte. Daarom is hij de ideale historicus, die ziet 'met eigen ogen'; want de geschiedenis, als 'geesteswetenschap', ontplooit zich pas ten volle in de sfeer der aanschouwelijkheid. Veel meer tenslotte dan in de *Cultuurhistorische Verkenningen* en *In de Schaduwen van Morgen*, die het karakter van filosofische en moralistische 'uitstapjes' blijven dragen, leeft hier de Huizinga van *Herfsttij der Middeleeuwen* (die toch de Huizinga van onze eerste en laatste liefde blijft) op volle kracht; ook *Herfsttij* was, beschouwd in het licht van *Homo Ludens*, grotendeels een boek over het spelelement der cultuur.

Men zou *Homo Ludens* dus ook van een geheel andere kant kunnen benaderen, dan ik het hier gedaan heb: n.l. van de

kant der wetenschap. Men kan moeilijk te hoog opgeven van de kennis, die in dit boek zo synthetisch verwerkt is, dat men aan de voorstudie nauwelijks denkt, dank zij de elegante vorm, de op vele bladzijden bijna luchtige voordracht van de wetenschappelijke stof. Men leze b.v. Huizinga's beschouwing over de semantische bepaling van 'spel' en 'ernst', of zijn hoofdstuk over de poëzie, of zijn analyse van de '*potlatch*', een gebruik der Indianen in West-Columbië, bestaande in het opbieden van twee groepen tegen elkaar in 'toemelooze misdadigheid, met roekeloze vernieling van eigen goed als superlatief'... waarbij echter verwacht wordt, dat de andere partij niet achter zal blijven, zodat deze 'combat de générosité' zich ontwikkelt tot een ware wedstrijd in zelfdestructie om eigen meerderheid te bewijzen. Men denkt aan een 'house party', in een primitief stadium natuurlijk; de '*potlatch*' is ook een soort van caritas, en nog wel een zeer actieve, zodat men er zelfs een tegenhanger van de geestelijke herbewapening in zou kunnen zien. ...

Eindnoten:

- 1 Men denke b.v. aan een ons zo zonderling aandoend instituut als het Ostracisme (schervengericht), waaraan oorspronkelijk de bedoeling ten grondslag lag de agonale driften te stimuleren, door de al te machtig geworden eenling uit de gemeenschap te stoten en aldus het politieke wedstrijdspel weer in ere te herstellen!

Een mislukte satire

JEF LAST: *De Laatste Waarheid*

LODE ZIELENS: *De Dag van Morgen*

Het schrijversbestaan van Jef Last is een romantische historie op zichzelf; maar men weet nooit precies, waar de romantiek in de tragedie overgaat. Er is n.l. een element van onevenwichtigheid in zijn werk, dat ons dwingt voorzichtig te zijn met de qualificatie 'tragisch'; men ziet hier niet de moeizame ontwikkeling van een geest, die zich losmaakt uit het oneigene om tot het eigene te geraken, maar een dikwijls overhaast experimenteren met richtingen en procédés om ze na gebruik weer even overhaast in de steek te laten. Wat is daarin noodzakelijk wat litterair gebaar? Ik moet bekennen, dat ik het nog niet zou durven uitmaken, zo zonderling zijn eerlijkheid en comédie hier door elkaar gemengd. En vooral de laatste jaren, die voor het schrijverschap van Last van grote betekenis moeten zijn geweest, maken de beslissing hachelijk. In die jaren ligt Lasts afval van het Stalin-communisme, dat hij eerst door dik en dun had gevolgd, om het toen (weer overrompelend snel) onder invloed van Gide aan de kapstok te hangen; in die jaren ligt ook Lasts vertrek naar Spanje, zijn actieve dienst bij de Internationale Brigade. Voor dat laatste zal men, hoe men verder ook over Last als schrijver denkt, niet anders dan groot respect kunnen koesteren; wie zijn leven waagt voor een zaak, die zo velen ter harte gaat, bewijst op zijn minst, dat hij voor zijn standpunt metterdaad wil opkomen, en hij maakt velen beschaamd, die niet verder komen dan platonische sympathie en episodisch medelijden. Last heeft zijn strijd voor het republikeinse Spanje echter bitter moeten bezuren, doordat hem zijn staatsburgerschap werd ontnomen, zoals hij het heeft moeten bezuren, dat hij het waagde de Stalinkliek de rug toe te draaien, aangezien de voormalige vrienden geen vuil spaarden om hem van hun orthodoxe gezindheid te overtuigen. Die twee dingen: het

verlies van het Nederlandse staatsburgerschap en de modder-bestrijding door de Communistische Partij, zijn, wat Last verder ook gedaan of niet gedaan moge hebben, jammerlijke zaken, waaruit voor de zoveelste maal blijkt, dat men van iemand verwacht, dat hij na een zekere leeftijd bereikt te hebben geen veranderingen meer in zijn doen- en denkgewoonten brengt.

Inmiddels is Last, al mag hij zich dan ook geen Nederlander noemen, toch weer een man, die in, Nederland woont, en hij heeft het schrijven er allerm minst aan gegeven. Dat bleek reeds uit zijn sympathieke boek *De Spaansche Tragedie*, waarin hij getuigde van de dingen, die hem sedert zijn verblijf in Spanje na aan het hart lagen; maar kort daarna laat hij een ander boek verschijnen, dat zijn ontstaan dankt aan Lasts verblijf in de marechausseekazerne te Zundert; er staat met enige nadruk onder de laatste pagina van *De Laatste Waarheid*, dat deze roman is 'geschreven en voltooid' in de marechausseekazerne voornoemd. Het is nu juist dit boek, dat ons weer onmiddellijk voor de vraag stelt: wat is in deze auteur in godsnaam eerlijkheid en wat comedie? Want hoeveel sympathie men ook moge voelen voor Lasts 'menselijke avontuur' in Spanje, *De Laatste Waarheid* kan men onmogelijk anders kwalificeren dan als een complete mislukking en erger: als een overbodig stuk aanstellerij, voortgekomen uit litteraire onmacht. Het klinkt hard, maar er zijn geen andere woorden voor.

Misschien moet ik een paar procenten van mijn desillusie toeschrijven aan de verwachtingen, waarmee ik aan de lectuur begon. Tenslotte hééft men als lezer verwachtingen van iemand, die in de loopgraven heeft gelegen en het drama van een volk in eigen persoon kon aanschouwen. Van die ervaringen is echter blijkbaar in de marechausseekazerne te Zundert niets meegenomen; noch wat het gegeven, noch wat de toon betreft, heeft *De Laatste Waarheid* iets te maken met een drama. Het is een poging tot satire, maar van een soort, die het huilen nader brengt dan het lachen, hoewel de auteur het er op gezet heeft geestig te zijn. Dat is juist het ellendige van dit boek: het is volgepropt met grapjes, door iemand, die

òf niet het minste gevoel voor werkelijke humor heeft, òf aan zijn gevoel voor werkelijke humor op generlei wijze uitdrukking vermag te geven. Wat b.v. Paul van Ostayen, dank zij een meedogenloos-precieze zeggingswijze, wel kon, n.l. een satire schrijven, dat mislukt bij Last te enenmale. Het kan aan mij liggen: maar toen ik het boek uitgelezen had, wist ik nog niet, waar deze satire nu eigenlijk op sloeg.

Eerst maakt men kennis met een privaat-docent Alexej Mildred, die in een circus terecht komt, bij wijze van reactie op de verslaafdheid aan Marx, als ik goed begrepen heb, want over Marx worden en passant nog enige onmogelijke én vrij onleesbare zinnen gedebiteerd, zoals b.v. deze: 'Bij Marx was veeleer, en hoewel hij het telkens in de practijk van zijn werk weer vergat, sprake van een soort driehoeks-causaliteit met tegengestelde oorzaken, die een synthetisch en bijna onherkenbaar resultaat hadden, omdat tegelijkertijd veelal, bij de nieuw gevormde waarde, de quantiteit in qualiteit omsloeg.' (Dit betoog wordt geleverd door een zekere Ralph Miroens, vriend en 'tot op zekere hoogte sambal in de al te taaie wetenschappelijke rijst van Alexej'; wie lacht daar?) Alexej komt in aanraking met het circusmeisje Astarte; zij maken samen carrière in het profeteren, richten er zelfs een heel paleis voor in, waar de chique de toekomst verneemt. Maar midden in het boek loopt het zozeer spaak, dat Alexej zich het hoofd met een scheermes afsnijdt; exit Alexej, Ralph wàs allang uit onze gezichtskring verdwenen. De smakelijke Astarte wordt nu de vennote van de democratische dictator, consul Meelin, en nu bereiken Lasts satirische lusten hun hoogtepunt, ten minste dat vermoed ik, want meer dan vermoeden kan ik niet, aangezien mij de satire volkomen is ontgaan. Meelin speelt het gewone hoge spel van iemand, die op Napoleon lijkt, hij wordt tenslotte ten val gebracht en schijnt zich op de laatste pagina gelukkig te bevinden door een zoen van de meer gemelde Astarte.

Wie een satire schrijft, ziet welbewust van een realistische weergave af; hij trekt de beschrijving van personen en zaken samen op groteske details, op scherp waargenomen en als karakteristieke 'speciale kentekenen' opgediende kleinig-

heden, die deze personen en zaken typeren. Maar om dat te doen, moet de schrijver een mensenkenner zijn, die het typerende van het onbelangrijke kan scheiden; dat nu kan Last in het geheel niet. Hij heeft (of manifesteert althans) geen schijn van humor, hij gooit de zaak daarom in het gekke om vooral maar satirisch te kunnen zijn, hij stapelt de ene onmogelijkheid op de andere, met het gevolg, dat de lezer verdwaalt in een oerwoud van schimmige wezens, waarvan hem wordt verzocht een en ander te accepteren, met name hun ontzettend getheoretiseer, Geschreven kan men bovendien *De Laatste Waarheid* nauwelijks noemen; het moet, dunkt mij, afgeflodderd zijn in een tempo, waarvoor zelfs de marechaussee bewondering zal hebben gehad, want aan gemeenplaatsen, verschrijvingen en krukkige zinnen is geen gebrek.

Zo staan *De Spaansche Tragedie* en *De Laatste Waarheid*, Lasts laatste boeken, weer tegenover elkaar als twee uitersten van zijn persoonlijkheid, die elkaar ontmoeten in een geweldig vraagteken.

In de politieke sfeer brengt ons ook het slot van Lode Zielens' roman *De Dag van Morgen*, die als 'familieroman,' begint. Na de lectuur van Jef Lasts satirische experiment heeft men hier tenminste het gevoel van tussen bekende, overbekende categorieën te wandelen; hetgeen op zichzelf niet eens een compliment is voor Zielens. Lode Zielens behoort tot die Vlaamse romanciers, wier werk gedegen 'second rayon' is; het heeft er alle qualiteiten en ook alle tekortkomingen van. Vergelikt men zijn stijl b.v. met die van Elsschot of Roelants, dan springt het tweederangse ervan direct in het oog; Zielens is vaak sentimenteel, melodramatisch zelfs, hij deinst ook niet voor de grove effecten van een gemakkelijk gehanteerd realisme terug. Maar hij kan soms heel goed schrijven, wanneer hij zich niet laat verleiden tot de romantiek, die de tegenkant van alle realisme is, zodra het wat oppervlakkiger wordt gehanteerd. De inzet van zijn boek is b.v. zeer geloofwaardig; hier wordt de totstandkoming van een huwelijk beschreven, waaruit later de eigenlijke held, Bertje, geboren zal wor-

den. Deze Bertje wordt de dupe van de vervreemding tussen vader en moeder, waaraan de ongelijkheid der temperamenten schuld is; Zielens lijkt mij op zijn best, waar hij zich bepaalt tot dit soort familie-conflicten. Gaandeweg, terwijl het jongetje opgroeit en man wordt, laten de bezwaren van het genre zich sterker gelden; vooral de latere hoofdstukken, betrekking hebbend op Berts verhouding tot zijn jeugdliefde Elisabeth (het meisje, waarmee hij later trouwt en waardoor hij met de socialistische beweging in aanraking komt), zijn veel minder zorgvuldig en rhetorischer geschreven dan het eerste deel van de roman. Evenals in het boek van Last (maar hoe geheel anders van toon!) is het slot van *De Dag van Morgen* een individualistisch motief: Bert, die zich wil opofferen door in Spanje te gaan vechten, kiest eindelijk toch het gezin als de plaats, waar hij thuishoort. Door die oplossing vindt Zielens toch een conclusie, die niet boven het niveau van zijn stijl ligt.

Voor het Verwey-monument

ALBERT VERWEY: *Oorspronkelijk Dichtwerk*, I, II

De monumentaliteit, waarvan ik hier reeds meermalen gewag gemaakt heb als kenmerkend voor Albert Verwey's oeuvre, komt thans ook typografisch tot uitdrukking in de twee lijvige delen van zijn verzamelde gedichten, die met steun der Regering het licht hebben gezien. Een kleine tweeduizend bladzijden poëzie: hoe begint men er aan en hoe komt men er weer uit? Dat is een van de eerste vraagstukken, waarvoor de criticus en lezer gesteld worden, wanneer zij aan deze uitgave gaan beginnen; misschien verbiedt een gevoel van letterkundig fatsoen velen om over deze moeilijkheden te spreken, maar niemand zal ze, dunkt mij, geheel kunnen ontkennen. Het monument in marmer of baksteen vervult zijn plicht door ergens te *staan*; maar het monument in poëzie wil ook *gelezen* worden, is, ondanks zijn monumentaliteit, toch slechts toegankelijk door individuele toegangspoortjes: de afzonderlijke gedichten. Dat is de paradox van het poëtisch monument en bij Verwey te meer, omdat de structuur van zijn werk niet duidelijk zichtbaar is, hoewel de dichter altijd veel waarde heeft gehecht aan de gezamenlijkheid van zijn poëzie. Het is dan die befaamde 'Idee', waarin wij het eenheids criterium moeten zoeken; de Idee, die bij Verwey een soort van bemiddelende functie heeft tussen plastiek en denken, tussen dichterlijke aanschouwelijkheid en filosofisch-moralistische abstractie. Wat is deze Idee?

In een verantwoording, waarin de bezorgers van deze uitgave hun werk motiveren, citeren zij een uitspraak van Verwey zelf, uit een voorbericht bij zijn *Verzamelde Gedichten* van 1911. Men leest daarin o.m.:

'Wat ik wil uitspreken is dit, dat na de natuurlijke ontwikkeling die in mijn jeugdpoezie voldoende is aangegeven, eenzelfde.Idee zich. in afzonderlijke, maar onderling verbonden

gedichten, reeksen en boeken verzichtbaar heeft. ... (Die natuurlijke ontwikkeling) is afgelopen. Wat zich ontwikkelt, is de Idee. Ze doet dat uit zichzelf, hoewel voortdurend *met behulp* van de omgevende werkelijkheid. Zonder bewust plan, maar zeker dat de Idee in hem plan heeft voor al wat hij schrijven zal, vermeldt de dichter de verzen die in hem opkomen. Hij stelt zich niet buiten de dingen, maar ontleent er vormen aan. Hij sluit zich niet af van zijn gevoel, maar sterkt zich erdoor tot nieuwe beweegkracht. Hij moge dan naar buiten dwalen totdat zijn uiting het gelegenheidsgedicht nabijkomt, of in zichzelf ondergaan totdat zijn vers geheel de toon heeft van de persoonlijke uitstorting, altijd is hij zeker dat de Idee hem dwingt, in hem werkt, zich door hem uit, en dat gelegenheidsgedicht en persoonlijke uitstorting aanstonds delen zullen blijken van eenzelfde reeks.'

Wat Verwey hier zijn lezer suggereert, is een soort geloof in de Idee; die Idee vervult hier ongeveer de functie van de immanente God bij de vrijzinnig-christelijke gelovigen, zij is zowel in de gedichten, reeksen en boeken verzichtbaar als ook bewerkster van een 'plan', waarvan de dichter overtuigd is dat het hem door de Idee gedictieerd wordt; aan deze verzichtbaring volgens een plan, hebben wij dus de monumentale samenhang van Verwey's oeuvre te danken. Maar deze platonische stafkaartphilosophie overtuigt ons toch niet geheel en al, vooral niet, omdat de samenhang meer a posteriori geconstrueerd dan a priori geconcipieerd lijkt. Ongetwijfeld, er is verband tussen gedichten, reeksen, bundels van Verwey, maar het is niet het organisch verband van een grote compositie; het is in de eerste plaats de eenheid van een in de categorieën der aanschouwelijkheid denkend temperament, die wij hier aantreffen; en dat een persoonlijkheid als Verwey in een bepaalde periode van zijn leven de behoefte voelde die eenheid van temperament met een filosofische term te rechtvaardigen, is ook niet zo verbazingwekkend. Maar daarmee wordt een a posteriori nog geen a priori, wordt een verband door eenheid van temperament nog geen Hogere Orde. Wanneer Verwey ons vertelt, dat zich, nadat zijn natuurlijke ontwikkeling was afgelopen, in zijn gedichten

‘de Idee ontwikkelde’, dat die Idee ‘hem dwong’, ‘in hem werkte’, ‘zich door hem uitte’, dan vertelt hij ons eigenlijk met de termen van een platonische *mythe* een heel eenvoudige zaak: n.l. dat hij zelf, als bewust wezen, niet geweten heeft, hoe zijn poëzie in hem ontstond, vorm kreeg, versvorm werd, voortkwam uit vorige, overging in volgende etappes. Dat is een ervaring, die meer dichters hebben gekend, en die Rimbaud aldus formuleerde: ‘Je est un autre’. Deze ervaring beschrijft Verwey echter als een, wonder, door het plan van de Idee bewerkstelligd:

*Het wonder dat ik heb beleefd
Is juist dat ongestoord verband
Waar in zich vers met vers begeeft,
Soms als vingers aan een hand,
Soms als blaren aan een plant.*

Dit besef van een mirakel der Idee bij te wonen is Verwey natuurlijk niet aangewaaid. Het ontstond langzamerhand, parallel aan de ontwikkeling van een zeker plichts- of taak-besef, als reactie ook op de Tachtiger idealen. In zijn jeugd-periode dichtte Verwey nog:

*Maar ik ben een klein kindje en kan
Niet zonder spelletje zoet zijn...*

waarop hij een denkbeeldige *Kritikus* dan laat antwoorden:

*Nu ja, dat 's mooi en wel, maar ik
Zeg toch dat je versjes niet goed zijn.*

Een klein kindje, dat zonder spelletje niet zoet kan zijn, kan men de oudere Verwey met het monumentale oeuvre achter hem bezwaarlijk meer noemen; hij werd de eerste dienaar der Idee in Nederland, hij werd zelfs hoogleraar te Leiden. En toch heeft die verknochtheid aan de Idee voor mij altijd de bijmaak behouden van een spelletje, dat zichzelf als spel verloochenen wilde, om monumentale ernst te kunnen zijn. Immers: het is per se *niet* de samenhang in of door de Idee,

die aan het oeuvre van Verwey zijn waarde geeft; het is *ondanks* die serieuze totaliteitsconceptie, dat men Verwey leest! 'De Idee' schreef Vestdijk in een studie over Verwey, 'werd hier een moloch, die het individuele leven opeischte zonder er door gevoed te kunnen worden, zonder iets anders over te houden dan een stapel lijken, die hem tot den schouder reikte, maar niet in zijn vleesch en bloed kon worden omgezet.' De Idee van Verwey is, minder bloedig gezien, een rustige, kalme idee fixe, of anders gezegd: een van de vele dichterlijke pogingen om door een halve rationalisering de poëzie een plaats toe te kennen in het pantheon van Philosophie, Levenswijsheid, Rede... waarin zij krachtens haar rebelse wezen toch niet thuis hoort. Zulk een halve rationalisering lag in de lijn van Verwey's persoonlijkheid, die zeker was voorbeschikt om in de sfeer der aanschouwelijkheid te leven en te werken, maar bovendien de behoefte aan gelijkmatige geestelijke spijsvertering (harmonie) van den beginne af sterk gevoelde.

Voorbeelden uit de wereldliteratuur (Dante, Stefan George) hebben het hunne bijgedragen tot de ontwikkeling van dit Idee-complex en van deze monumentaliteitsgedachte; maar primair is bij Verwey toch zonder enige twijfel de begeerte van de kunstenaar met filosofische en moralistische bijbedoelingen om de grilligheid, toevalligheid, onberekenbaarheid der poëzie ondergeschikt te maken aan een 'plan'... weliswaar geen vier- of vijfjarenplan van een totalitaire of stalinistische Staatsmoloch, maar toch een 'plan' der Idee. De essayist Benjamin Fondane noemt deze en dergelijke 'vluchtsymptomen' bij dichters in zijn bijzonder belangrijke *Faux Traité d'Esthétique*, '*la conscience honteuse du poète*'. 'Pour échapper à la vindicte de la raison et sauver néanmoins son propre bien, l'artiste s'est vu obligé d'avoir recours au mensonge éthique, de *travestir* ses intentions, de recourir au piège du perfectionnement moral du lecteur. Pour échapper à l'opprobre universel, il s'est jeté de lui-même dans les bras du mécanisme, du scientisme, de l'éthicisme, de la pensée spéculative.' Zo kan men de Idee-conceptie van Albert Verwey ook zien als een filosofische travesti, waardoor een dichter

met een gelijkmatig temperament en een afkeer van crises en disharmonieën zich wilde presenteren als een monumentbouwer in dienst van een poëtische godheid.

Een travesti: want de betekenis van Verwey ligt te enenmale niet in de Idee of in de monumentaliteit, zoals ik hierboven opmerkte. Daarom zal de lezer, die zich niet geneert om zulke officieuze dingen te bekennen, *moeten* bekennen, dat hij aanvankelijk zeer onwennig om dit tweedelige monument heeft heengedraaid; althans is het mij zo vergaan. Ik voelde mij als een muis vis à vis een reusachtige kaas, waar ik telkens ergens aan begon te knabbelen om aldus tot het begrip van de totaliteit Kaas te geraken. Die methode is weinig vruchtbaar, want naarmate men meer knabbelt, ziet men de totaliteit minder; maar men leert er toch één ding van, en wel: dat men de poëzie van Verwey niet om het geheel moet lezen. Want knabbelt men om het knabbelen zelf, dan krijgt het oeuvre langzamerhand een ander aspect; men begint dan achter de idee fixe van de Idee de officieuze Verwey te ontdekken, die gelukkig bestaat, en zelfs zeer reëel bestaat.

Om hem te leren kennen, behoeft men het project van de totaliteit dezer poëzie volstrekt niet geheel te laten vallen; men moet het alleen *terugvertalen* in de termen, waarin men de geschiedenis van een gelijkmatig dichter-temperament zou kunnen verhalen. Dan ziet men, ongetwijfeld, hoe hier de moloch Idee zich vestigde ten koste van het individuele gedicht; dan ziet men ook, dat het dichten soms op huisvlijt kan gaan lijken, wanneer de dichter een gewoonte maakt van de poëzie en, niet geplaagd door een overmaat van humor, met haar zijn dagen begeleidt; maar men begint ook de contouren van deze gestalte te zien, de stugge wil van deze echte Hollander, die niet anders veinsde te zijn dan hij was; de absolute integriteit van deze mens, die zich tot het einde van zijn leven zo prachtig wist te handhaven als een humanist in de beste zin van het woord; de kwaliteit tenslotte ook van deze dichter, voor wie de zuivere aanschouwelijkheid van een beperkt talent niet genoeg was om zijn leven te vullen en die daarom in alle oprechtheid de filosofische bezinning aan de poëtische inspiratie wilde paren.

Moest men Verwey dan niet liever bloemlezen? Vestdijk heeft in de bovengenoemde studie al een consciëntieuze handleiding voor zulk een bloemlezing opgesteld. Maar ik vrees, dat men de betekenis van de figuur Verwey daarmee toch geen recht zou laten wedervaren. Het gaat - dat heeft hij zelf ook zeer juist gezien - bij hem niet om de afzonderlijke juwelen, die een 'kenner' zeker uit zijn verzameld werk bijeen kan brengen; want men kan met gemak drie, vijf, tien dichters na Tachtig opnoemen, die veel meer en kostbaarder juwelen hebben achtergelaten; het gaat bij Verwey om een heel dichterleven. Boven een bloemlezing prefereer ik daarom toch de 'totale' Verwey van deze uitgave, met zijn dorheden, zijn rijmelarij zelfs, met zijn abstracte schaduwvelden, waartussen men de concrete lichtplekken bij wijze van verrassing aantreffen kan; want slechts in deze gedaante leert men de totale *figuur* kennen, die er niet minder totaal om is, omdat de *bedoelde* totaliteit van zijn oeuvre een illusie bleef.

Twee maal Pascal

ROEL HOUWINK: *Een Man zonder Karakter*

H.M. VAN RANDWIJK: *Een Zoon begraaft zijn Vader*

Het (protestants) christelijk volksdeel in ons land heeft in de litteratuur een soort autonomie; het heeft zijn eigen auteurs, zijn eigen tijdschriften, zijn eigen zeden en gewoonten; wanneer er van die litteratuur naar buiten iets 'uitlekt', dan is dat dikwijls toeval, zo gesloten is de wereld van het tegen de indifferentie en het ongelooft worstelende calvinisme. Veel meer dan de katholieke letterkunde is deze wereld een wereld op zichzelf; de calvinistische mentaliteit, van oudsher annex met de 'kleine luyden', is veel minder kosmopolitisch dan de katholieke en ook veel minder geneigd tot bondgenootschappen met moderne en modernistische geestesstromingen. Dat is een historische traditie, dat is ook het instinct van het zelfbehoud; afsluiting betekent in de periode als dié waarin wij leven n.l. in de eerste plaats verdediging van z.g. geestelijk bezit. Wie zich prijs geeft aan de Franse revolutie en haar opvolgsters, die de mens op de troon van God hebben geplaatst, is verloren; dat beseft het 'christelijk volksdeel' maar al te goed en daarom verkiest het in de meeste gevallen een streng doorgevoerd *provincialisme* boven de halve assimilatie aan de moderne cultuur, die in katholieke kringen nogal gebruikelijk is. Ongetwijfeld, het calvinisme heeft in de laatste tijd schrijvers van betekenis voortgebracht, zoals Geerten Gossaert en Willem de Mérode, maar zij zijn weinig talrijk en nauwelijks representatief voor de groep. Tegenover deze enkelingen, die om min of meer bijkomstige redenen buiten die groep de aandacht trekken, staan enorme oplagen van 'christelijke boeken', die men zo nu en dan tot zijn stomme verbazing in prospectussen en etalages ontdekt en waarin hele uitgeversbedrijven een bloeiend bestaan vinden. Deze wereld leeft een eigen leven, achter een Chinese muur van historische normen.

Er gist ook in dit milieu natuurlijk meer dan de buitenstaander denkt, omdat onze samenleving niet alleen naar de geest kosmopolitischer is dan vroegere samenlevingen, maar ook door zuiver materiële factoren: verkeer, radio, dagbladen etc. De hardnekkigheid, waarmee de calvinistische groep zich verdedigt, is evenredig met een grote kwetsbaarheid; overal staat de 'vijand', al is het maar in de gedaante van een trein naar de wintersport of een dancing, die men in een minimum van tijd met een autobus bereikt; iedereen, die in een dorp gewoond heeft, zal u kunnen zeggen, welke veranderingen daardoor zelfs in het 'christelijk volksdeel' teweeg zijn gebracht. Er is, strikt genomen, geen absolute afzondering meer mogelijk; vandaar de gisting, die zich langs allerlei wegen - dikwijls ook de zonderlingste - een uitweg moet zoeken. Ik wil, mij thans beperkend tot de 'christelijke' roman, twee voorbeelden behandelen van zulk een innerlijk conflict, die beide in hun soort typerend zijn voor de invloed van het 'heidendom' op deze relatief afgesloten groep.

Het eerste: de roman *Een Man zonder Karakter* van Roel Houwink, is tevens het ongunstige voorbeeld. Wij hebben hier te doen met een schrijver, die eens redacteur van de 'heidense' *Vrije Bladen* was, die als dichter toen een zekere naam had (onder het pseudoniem H. van Elro) en door een bundel *Novellen* gepromoveerd werd tot een der voorgangers van het destijds (1925) moderne proza. Na deze korte periode van paganistische samenwerking met Marsman verdween Houwink achter de Chinese muur; hij dook weer op als vertegenwoordiger van het 'christelijk volksdeel', redigerend, essayerend, bloemlezend, docerend, en wij zagen hem met een zekere verbazing (aanvankelijk gepaard gaande met een misschien niet volkomen redelijke teleurstelling) geheel opgaan in werkzaamheden, waarop wij slechts de qualificatie 'provincialistisch' van toepassing konden achten. Door zijn bekering werd Houwink voor ons tevens een vreemde, al stak hij zo nu en dan nog wel eens zijn voelhorens uit naar de door hem verlaten 'kille'; 'l'esprit d'orthodoxie' regeerde voortaan over zijn geschriften, die talrijk werden als het zand der zee. Hij van zijn kant kon daartegenover zijn provincia-

lisme natuurlijk met het volste recht beschouwen als een terugkeer tot een waarachtiger vorm van leven, waaraan wij geen deel hadden.

Houwinks roman *Een Man zonder Karakter* is nu een typisch voorbeeld van een soort provincialisme, dat mij persoonlijk (ik kan alleen voor mijzelf spreken) bijzonder onaangenaam aandoet, omdat hij put uit herinneringen aan of grensincidenten met de door hem verlaten 'heidense' wereld, zonder bij machte te zijn het conflict loyaal te beschrijven. De held (de 'ik') van deze roman is een zakenman, wiens huwelijk scheef gaat; zijn vrouw Marianne verlaat hem na een ogenschijnlijk niet zeer belangrijke wrijving, waaraan natuurlijk een vervreemding van andere aard ten grondslag ligt. In de tijd, dat beiden gescheiden leven, raakt onze held verstrikt in een avontuur met een meisje, waarvoor hij pas na zeer veel zieledrama's te hebben doorworsteld, in de eigenlijkste zin van het woord bezwijkt; deze Lucie, wier broer zich op chantagebrieven specialiseert, springt daarna in het water en verdrinkt. De ellende, waarin de 'ik' door deze verhouding is geraakt, brengt hem echter gelukkig ook tot een bekering, en in de sfeer van een nieuw leven in Christus vindt hij dan zijn Marianne terug; het versleten huwelijk, dat op verkeerde fundamente ('op subjectieve basis', in de terminologie van de auteur) was opgetrokken, wordt nu hersteld in het teken ener diepere verantwoordelijkheid.

Ik zal niet beweren, dat dit boek zonder meer slecht is; er komen verdienstelijke passages in voor, en het niet bepaald originele gegeven is ook stellig tot reële ervaringen te herleiden. Maar *Een Man zonder Karakter* is eigenlijk erger dan slecht; het is op de bladzijden, die de schrijver zelf zeker als de belangrijkste zal beschouwen, *vals*, het heeft een pretentie, die door de titel al wordt uitgedrukt. Wat de lezer er als reëel en doorleefd in voelt, is de verstoring van het huwelijksleven, de benauwdheid van een man om ende bij de acht en dertig, die het met zijn vrouw niet meer kan vinden, het noodzakelijke 'uitstapje' met het meisje, de terugkeer na de retraite, tenslotte, die een nieuw samenleven mogelijk maakt. Had Houwink zich hieraan gehouden, men zou zijn boek waar-

schijnlijk gelezen hebben als een van de vele noch bijzonder goede, noch bijzonder slechte huwelijksromans, die er in ons land geregeld verschijnen. Maar hij heeft dit hele geval voorzien van een 'bovenbouw', die de lectuur volkomen vergalt. Deze 'natuurlijke historie' van een huwelijksconflict moest voorzien worden van een geestelijke parallel-historie, waardoor verwijdering tussen en hereniging van de echtelieden in een hoger licht kwamen te staan; de met Lucie begane zonde moest in een drastische bekering worden geboet om alles weer in het reine te brengen. Dit element doet hier bijzonder onverkwikkelijk aan. Het is niet onsympathiek als iemand behoefte heeft om zijn huwelijksmoeilijkheden op te biechten, maar wanneer hij zich, na gevallen te zijn, de overwinning behaald en zijn vrouw teruggekregen te hebben, ook nog gaat presenteren als een geestelijke triomfator, beginnen wij hem gedecideerd onaangenaam te vinden; men kan huwelijksmoeilijkheden als die van de 'man zonder karakter' ook overwinnen zonder zulk een misbaar te maken. De arme Lucie, die in het water sprong, had de auteur tot enige bescheidenheid kunnen aanmanen.

Stel naast de roman van Houwink de (tweede) roman van H.M. van Randwijk, en men heeft het allergunstigste voorbeeld van een innerlijk conflict naast het ongunstige. Dit boek is voor mij een van die verrassingen geweest, die tegen de niet altijd plezierige lectuur van talrijke 'romannen zonder karakter' volkomen opwegen; men moet zich voorstellen, hoe het de criticus te moede is, die, na gemelijk en suf te zijn geworden onder het geestelijke bombardement van Houwink, plotseling drinken mag uit de allerklaarste bron. Deze verrassing trof mij des te meer, omdat ik van Van Randwijks eerste roman *Burgers in Nood* (1936) slechts 'halve dingen' had kunnen zeggen: sympathiek, maar onhandig, onverdachte gezindheid, maar stijve en schoolse dialoog etc. (26 April 1936). Mijn voornaamste indruk was, dat Van Randwijk nog geen weg wist met zijn materie en met zichzelf.

Na *Een Zoon begraaft zijn Vader* behoeft men niet meer te twijfelen: deze schrijver heeft zichzelf gevonden, hij springt plotseling naar voren van achter de Chinese muur, zijn stem

is beslist en persoonlijk geworden. Wèl moet zich in deze jonge auteur uit het gistend 'christelijk volksdeel' een inwendige revolutie hebben voltrokken, dat hij dit boek met zoveel meesterschap schrijven kon! Alles, wat in *Burgers in Nood* voorlopige belofte was, is hier heldere realiteit geworden; de personages uit deze calvinistische wereld van een grossiers-familie zijn met een bittere, altijd precies treffende humor getekend, de stijl is niet meer aarzelend en breedvoerig, maar uiterst sober, kernachtig, volmaakt beheerst. En dit alles betreft dan nog maar de uiterlijke symbolen van het verhaal, dat iets heel anders is dan een realistische of romantische historie van een vader en een zoon, die langs elkaar heengaan. Hier is het christelijke conflict par excellence met zo zeldzame zuiverheid van inzicht gesteld... en *niet* opgelost, goddank, dat men zich, eerlijk gezegd; even afvraagt, in welk opzicht Van Randwijk zich nog gebonden acht aan dat 'christelijke volksdeel', dat hij zo uitmuntend objecteert! Houwink schreef een citaat van Pascal voor in zijn boek, maar er is daarin niets van de pascaliaanse en bij uitstek *verticale* durf om te twijfelen; in Van Randwijk daarentegen staat de geest van Pascal op, zoals die, voor Eet 'katholieke volksdeel', opstaat in een schrijver als Henri Bruning. Geen lamentebele bekering tot slot, maar een moedig 'open einde'; daaraan herkent men zonder mankeren het intellectuele geweten.

Wat is dan het christelijk conflict par excellence, waar het boek van Van Randwijk ons mee in aanraking brengt? Het is de tragiek van de mens 'zonder rechten en zonder plichten', deelnemend 'aan heel het dubbelzinnige leven van een maatschappij, die om te beschutten moest vernietigen, die móest nemen om te kunnen geven'; het is de tragedie van het *handelen*, waaraan geen levend mens ontkomt, omdat hij het product is van andermans handelingen en door zelf te handelen nieuwe, onoverzienbare relaties schept; het is dit handelen, dat de onmaatschappelijke, vage idealist, hoewel hij aanvankelijk meent in de lucht te zweven, doet ontdekken dat hij zonder de erfenis van een Indische oom en de grossierderij van zijn geboorneerde vader niet eens zou bestaan. Dit conflict heeft Van Randwijk zonder schijn of schaduw

van romantiek, sentimentaliteit of effect-voor-de-stalles belichaamd in de oude Hagendoorn en zijn zoon Philip, de grijsaard der calvinistische principes tegenover de uit het nest gevallen jongeling, met als achtergrond de jubilerende grossierderij, het verval van krachten van de vader, het sterfbed eindelijk. Maar Philip, die uit zijn vage zweefsfeer teruggekeerd was naar die grossierderij 'in den acker Godts', ziet zijn vader niet sterven, omdat hij in een gesprek over de dood met de dochter van een communist, met wie hij vroeger schoolging, met die dood in volledige directheid bezig is af te rekenen; ook het communistisch ideaal immers (evenals het calvinistische) stelt zich tussen de enkeling en zijn eenzaamheid, tracht de tragedie van die enkeling te vervangen door een speculatie, ditmaal niet op 'den acker Godts', maar op de toekomst. Het einde van het boek is aan het graf, waarover, paradoxaal, een escadrille vliegtuigen manoeuvreert; Philip begrijpt, 'dat hij zich van hen allen (de maatschappij, het maatschappelijke. M.t.B.) afkeeren moest om tot allen te kunnen gaan'.

Deze 'genade' (Van Randwijk gebruikt die term) is geen abdicatie, zoals de theatrale bekering bij Houwink; Philip heeft geleerd tot het leven een eigen verhouding te hebben, na de bekrompenheid ontvlucht en daarna onder de ogen te hebben gezien; hem wordt geen patent geleverd, geen handleiding meegegeven. Het is, zoals ik schreef, juist dit 'open einde', dat in Van Randwijks boek de bevestiging is van het niveau, waarop het hele boek staat; uit dat 'open einde' blijkt, dat Van Randwijk zowel het calvinistisch als het communistisch ideaal heeft doorzien en dat hij het waagt *zonder* ideaal het bestaan in de ogen te zien. Nihilisme, cynisme, immoralisme? Neen, het aanvaarden van het persoonlijk leven als een tragedie. Men vraagt daarom niet meer, of deze schrijver tot een van de protestantse secten behoort, of tot een van de richtingen, die elkaar in de protestantse literatuur bekibbelen; hij is na *Een Zoon begraaft zijn Vader*, tout simplement een Nederlands schrijver, die tot de besten gerekend moet worden.

Over de verfijning

JEANNE VAN SCHAİK-WILLING: *Uitgestelde Vlucht*

LEONHARD HUIZINGA: 'O...' zei ik

Er zijn twee soorten verfijning: een, die betovert, en een, die irriteert. Dat ligt aan de positie, die de verfijnde mens in onze cultuur inneemt. Hij betovert ons, zodra wij aan hem merken, dat hij een bepaalde grofheid (de grofheid van het cliché) heeft vaarwel gezegd en in een intiem contact leeft met dingen, waar men meestal zonder eigen ogen, oren, neus en vingers aan voorbij gaat. Hij irriteert ons, zodra wij moeten constateren, dat de verfijning bij hem een nieuw dogma is geworden, waarin hij even hopeloos gevangen zit, als een ander mens in een ander dogma; het l'art pour l'art der verfijning ('halma for halma's sake', om met Aldous Huxley te spreken) krijgt dan het karakter van een met veel studie bedreven artistieke bezigheid, waarvan de oorspronkelijke impuls (het verzet tegen de grofheid van het cliché) langzamerhand niet meer wordt gevoeld. Een dergelijke soort verfijning, bij kunstenaars uiteraard een zeer gebruikelijke vorm van nieuwe stabiliteit in hun eigen wereldje tegenover de platte wereld van de politieke leuzen en het energieke zaken doen, kan ons zelfs prikkelen tot heimwee naar de verlaten grofheid van weleer; want deze was tenminste ronduit grof, terwijl de verfijning als sport van een delicate mensensoort zonder humor zich op een standpunt stelt, een superieure houding aanneemt. En waardoor wordt die superieure houding gerechtvaardigd? Door niets anders dan de overschatting van allerlei raffinementjes, waarvan de *ware* bekoring was, dat zij de mens vergunden weer met eigen ogen te zien, met eigen oren te horen, met eigen neus te ruiken en met eigen vingers te tasten!

Dus: de geïrriteerdheid richt zich niet tegen het raffinement en is nog veel minder een pleidooi voor de grofheid. Geïrriteerd worden wij omdat wij het gevoel hebben, dat zulk een verfijnd auteur zich behaaglijk heeft geïnstalleerd in een op-

nieuw hermetisch afgesloten kring (te Amsterdam heet een artistensociëteit De Kring), waarin men elkaar onderling te gemakkelijk op grond van de verfijningsafspraken begrijpt en waaruit men derhalve ook niet meer ontsnappen kan of wil. Wanneer een plompe dictator met olifantspoten over zulke gebieden heenwandelt, zullen wij ons, hoezeer wij ons ook over de olifantspoten qua talis mogen ergeren, niet voor honderd procent kunnen aansluiten bij het jammerkoor, dat uit de kring der verfijnden opstijgt; want hebben de verfijnden niet óók een weinig schuld aan dat dramatisch gebeuren, hebben zij de olifantspoten niet helpen oproepen uit het oerwoud door hun behaaglijk samenzijn in het teken van het Heilige Raffinement? ... Het is, aan de andere kant, ook geen wonder, dat de zielsrust der verfijnden in de laatste jaren sterk is afgenomen, nu zij zien, dat een zekere mensensoort zich zelfs uit pure conventionele wellevendheid niet meer bekommert om de aanwezigheid van verfijning in een maatschappij, die men totalitair *noemt* en die de apotheose van de totale plebejer *is*.

Daarom doet men er goed aan de twee soorten verfijning duchtig uit elkaar te houden; hoezeer de betoverende en de irritante verfijning ook op elkaar mogen lijken, hoezeer zij ook van één stam mogen zijn (zoals de goede en de boze Eris bij de Grieken), zij werden nochtans door de mensen, die hen zo verschillend cultiveren, symbolen van twee fundamenteel verschillende levenshoudingen. De consequentste vorm van de 'boze' verfijnde is de *snob*, die alles slikt en bewondert, als het maar verfijnd is, van educatie getuigt en binnen de kring als onderscheidingsteken wordt aanbeden; en als snobs door dictatoren (die hun eigen snobs meebrengen) worden vertrapt, kan men er zeker van zijn, dat daardoor alleen de wereld niet heel veel armer zal worden. Helaas echter, de 'goede' en 'boze' verfijning grenzen zo dicht aan elkaar, dat mèt de snobs doorgaans ook de cultuur, de scheppende, betoverende, levenwekkende verfijning, vertrapt wordt; en daarom, in een bepaald verband: leve de snobs!¹

Mevrouw Van Schaik-Willing moge mij vergeven, dat ik zoveel woorden over 'goede' en 'boze' verfijning gebruikt heb

(en zelfs over snobs gesproken heb, een categorie van verfijnden, waartoe ik haar allerm minst reken!), alvorens tot haar bundel *Uitgestelde Vlucht* te komen. Tot mijn verontschuldiging voer ik aan, dat geen gedachte mij onder de lectuur van dat boek meer heeft beziggehouden dan deze: waar is de verfijning hier scheppend, betoverend, levenwekkend, waar is zij 'halma for halma's sake', litterair, irritant? Die vraag nu is ook het thema van bovenstaande beschouwing, en daarom is een lange inleiding misschien in dit geval toch niet geheel verspild. Waar de overgangen zo moeilijk te controleren zijn, is het zeker wenselijk de quaestie zo principieel mogelijk te stellen.

Jeanne van Schaik-Willing behoort tot de niet overtalrijke Nederlandse proza-schrijfsters, die inderdaad verfijnd zijn, en niet alleen doen alsof. Er staan subtiele bladzijden in haar romans (vooral *Uitstel van Executie* en *Sofie Blank*), werkelijk subtiele bladzijden; deze schrijfster beheerst een bepaald gebied (met name dat van de psychologie van kind en vrouw), en wanneer zij de grenzen van dat gebied niet overschrijdt, kan haar stijl uitstekend zijn; ik heb van deze (zij het dan min of meer voorwaardelijke) bewondering meermalen getuigd in mijn besprekingen van haar romans. Ook in de tien verhalen, die in *Uitgestelde Vlucht* gebundeld zijn, is veel te vinden, dat men in de 'goede' zin verfijnd kan noemen; maar tevens openbaart zich, juist in deze, altijd bijzonder verraderlijke vorm van het korte verhaal, ook de andere kant der verfijning, zodat de lezer het voortdurend niet met zichzelf eens is over de waardebeoordeling van dit talent. Nu eens erkent hij grif de kwaliteit van het raffinement, dan weer wordt hij geïrriteerd door het al te subtiele, het over-litteraire, dat niet slecht is, omdat het grof of plat of conventioneel is, maar eenvoudig irritant, omdat er een zekere aesthetische behaaglijkheid in tot uitdrukking komt. Zijn dit wellicht de natuurlijke perikelen van het gebied, waarop Jeanne van Schaik-Willing zich beweegt? Het lijkt wel waarschijnlijk, vooral, omdat de stukken uit de bundel uit verschillende jaren dateren en van een eigenlijke ontwikkeling niet gesproken kan worden. Het oudste verhaal, 'Riks Terugkeer', is van 1917 en is zeker niet het

beste verhaal van het boek; maar 'De Nacht van Bethlehem', van 1936, kan ik evenmin bewonderen; en in *beide* gevallen is het dezelfde, al te litteraire 'opmaak', die voor mij het plezier aan de reële verfijning van de schrijfster bederft.

Een ander verhaal, 'Als het Oog breekt', is blijkens de datering in 1927 voor het eerst neergeschreven, geheel of gedeeltelijk, en in 1938 in de definitieve vorm gebracht, terwijl in die definitieve redactie toch nog zinnen voorkomen als deze: 'Wat hem zooeven nog als taboe deed huiveren (er is sprake van een man en een vrouw, die met elkaar wandelen, M.t.B.) werd getransponeerd tot heilige verleidelijkheid en zijn deernis met zichzelf, daar hij toch ook ooit zou moeten sterven, werd tot een kern, waaruit medelijden met haar losschoot.'

Of deze zin van 1927 of van 1938 is, hij is lelijk en pretentieus; deernis, die tot een kern wordt, waaruit dan nog weer iets losschiet, is zelfs reeds quasi-verfijning en quasi-psychologie van iemand, die het al te mooi wil maken. Zulke zinnen nu zijn in de bundel geen uitzondering en zij bevestigen de indruk, dat Jeanne van Schaik-Willing, hoeveel werkelijke, scheppende verfijning ook haar deel moge zijn, zich slechts met moeite aan de litteraire pretentie weet te onttrekken. Zij is in haar korte verhalen in menig opzicht het vrouwelijk equivalent van Marsman, die in zijn korte prozastukken ook van de reële ervaring plotseling in het dichtelijk cliché kan tuimelen, en omgekeerd. Alleen is Marsman, met zijn dichterschap op de achtergrond, veel ondernemender in de keuze van zijn onderwerpen, en Jeanne van Schaik-Willing, op haar beperkt gebied, onmiskenbaar psychologisch spontaner in haar beste ogenblikken. Tot die beste ogenblikken reken ik b.v. de verhalen 'De Vampier' en 'De Dochter van den Kunstenaar'; het laatste de historie van een meisje, Saskia, levend tussen twee ouders met tegengestelde temperamenten, waarbij eindelijk het verdrongen schilderstemperament van de vader in de dochter toch de overwinning behaalt. Ook 'De Lusteloozen' en 'De Doode Vogel' (verhalen, waarin de relatie tussen het kind en de volwassenen een belangrijke rol speelt: een van de thema's, die mevr. Van Schaik meermalen inspireerden) behoren tot het goede proza van deze schrijfster.

Maar ook in deze verhalen doet soms de verfijning wat opzettelijk aan. Men moet, resumerend, vaststellen, dat *Uitgestelde Vlucht* als geheel toch niet de kwaliteit heeft van *Sofie Blank* en ook wel enig licht laat schijnen over een gedeeltelijke mislukking als de daarop gevolgde roman *Nachtvorst*.

Een heel wat minder gecompliceerd geval van tien korte verhalen is de bundel 'O...' zei ik van Leonhard Huizinga, die na een mislukte aanslag op de roman (*Het Vierde Geslacht*) teruggekeerd is naar het genre van zijn *Gestroomlijnde Wereld*. De auteur betitelt deze schetsen in een opdracht aan de heer J.H. Huizinga te Londen als een 'bescheiden paardje'; dat is natuurlijk geen reden om te veronderstellen, dat hij zijn paardje zelf nu zo ijselijk bescheiden beoordeelt. En dat is ook niet nodig, want de terugkeer van de roman naar het reisverhaal heeft Huizinga alleen maar goed gedaan; hij behoeft zich hier niet zwaarwichtiger voor te doen dan hij is, en kan zich naar hartelust wijden aan de avonturen van Piet Bok, half Nederlander, half Amerikaan, die zijn geestesgesteldheid vrij juist met de volgende woorden weergeeft: 'Zoolang ik in Holland ben, schimp ik op alles wat maar Hollandsch is, en eet mij op van heimwee naar het groote land, waar mijn moeder vandaan kwam. Maar ik heb nog geen voet aan wal gezet in Manhattan, of ik voel mij heelemaal Hollander, en sta klaar om ruzie te maken met iedereen, die niet onmiddellijk erkent, dat Holland het mooiste en beste land van de wereld is.'

Dit is ook ongeveer het kosmopolitisme van Huizinga, die veel gereisd heeft en pittoresk kan beschrijven, bovendien zeer smakelijk vertellen en het avontuur arrangeren. Van bijzondere verfijning is hier geen sprake, al meent men de schrijver soms ineens op 'diepere' bedoelingen te betrappen; Huizinga blijft voor alles vlot kosmopolitisch en zijn humor lijkt mij hier in het algemeen zelfs van beter gehalte (al is hij ook van dezelfde origine) dan in *De Gestroomlijnde Wereld*, waarin men heel wat flauwiteiten op de koop toe moest nemen. Door alle verhalen, op één na, met een 'O...' zei ik te besluiten (een aardige vondst!) brengt hij bovendien nog

een soort eenheid in de kosmopolitische veelheid, die toch geen dwang oplegt.

‘Ja, maar men kan op alles wel “O” zeggen,’ zei mij onlangs iemand, van hyper-verfijnden huize, die beweerde, dat men eenvoudig te *kiezen* had tussen *Homo Ludens* van prof. Huizinga en de vlotte verhalen van Leonhard Huizinga. ‘Dat negenmaal herhaalde’ ‘O...’ zei ik is gewoon een snobistisch trucje, voor mijn part een aardig trucje, máár een trucje. Ik mag dan tot in het snobistische over-verfijnd zijn: *jij* bent onder-verfijnd, als je dat niet ziet.

‘O...’ zei ik.

Eindnoten:

- 1 ‘Leve de heer Coster, wanneer men aan de Hollandse Goebbels denkt’, riep Du Perron uit, toen hij de oplaag van zijn *Uren met Dirk Coster* liet vernietigen. De tendentie van een dergelijk gebaar lijkt mij ongeveer dezelfde als die van bovenstaande passage; het ‘goede’ en het ‘boze’ humanisme grenzen even dicht aan elkaar als ‘goede’ en ‘boze’ verfijning.

Honderd jaar Camera

Dit jaar is het honderd jaar geleden, dat het boek, waarvan de populariteit zelfs door *Max Havelaar* niet zou worden overtroffen: Hildebrands *Camera Obscura*, het licht zag. Weliswaar, zoals men weet, nog niet in de definitieve vorm, die wij tegenwoordig kennen, maar toch reeds in de kern het heilige boek, waarop talrijke generaties zich zouden beroepen, als iemand beweerde, dat de Nederlanders weinig zin voor humor hadden. Want dat de *Camera* hier de autoriteit heeft gehad (en deels nog heeft) van de Koran, waar het de humor, en zelfs meer dan de humor betreft, lijkt mij een moeilijk te betwisten feit; bepaalde personages, hele scènes uit dit boek zijn voor de gemiddelde Nederlander nog steeds zonder commentaar begrijpelijk, wanneer men de namen maar noemt: Nurks, Gerrit Witse, mijnheer Kegge, Pieter Stastok. Deze geestesproducten van Hildebrand zijn niet alleen litteraire figuren, zij zijn ook moralistische exempelen geworden, waaraan men de waarde van ideeën en handelingen pleegt af te meten; als iemand een 'nurks' genoemd wordt, is daarin een zedelijk oordeel over zijn persoonlijkheid vervat, een voor iedereen begrijpelijk vonnis opgesloten.

Dat de *Camera* zulk een moralistische standaardwaarde heeft kunnen krijgen, dankt zij voor een deel zeker aan het feit, dat het humorbegrip van Hildebrand zo precies klopt met de gangbare humor van het Nederlandse volk; het is er de apotheose, maar niet minder de getrouwe spiegel van. Vandaar, dat niet de *Havelaar* (met zijn veel gedurfter humor), maar wel de *Camera* onze humor-bijbel is geworden; de ernst en de zielsrust van de verzekerde op de achtergrond zijn n.l. niet mis te verstaan, men kan Hildebrand op al zijn paden volgen, zonder dat men ooit bang behoeft te zijn voor een tuimeling in de afgrond. Zulk een boek kon het ideale werk voor

de lagere klassen der middelbare scholen worden, en er steekt volstrekt niets degraderends in die plaatsbepaling. Om jongelui, die iets te oud zijn voor Winnetou en iets te jong voor de litteratuur der 'grote mensen', tientallen van jaren van dienst te kunnen zijn, moet een auteur minstens over een dosis natuurlijk verteltalent beschikken, en dat men zovele generaties van deze jongelui óók met de *Camera verveeld* heeft, ligt niet zozeer aan de *Camera* als wel aan het gebruik, dat men er van gemaakt heeft. Als alle heilige boeken is ook de *Camera* het object geworden der commentatoren, die in de moeilijkheden van de tekst aanleiding vinden tot strikvragen: wat betekent 'Koosje zat hevig te *festonneeren*', wat is een 'gueridon', wat zijn de regels van het potspel, waarmee Pieter Stastok zich bezighoudt, wat is een 'salebdrank', wat 'jalappe harst', wat zijn 'lijzen' en wat is 'geperpendiculariseerd'? Naarmate de *Camera* door het verloop der jaren verder van ons af komt te staan, worden deze vragen voor de jeugd moeilijker en voor de paedagogen dus een groter bron van autoriteit, wordt de *Camera* zelf een groter bron van mogelijke verveling. Met het werkelijke talent van Hildebrand heeft dat alles natuurlijk niets te maken.

Hoe rustig lag dit land te ademen, toen deze humorist met zijn welverzekerde achtergrond die schetsen schreef! Hoe ver lag het nog van het zondige Parijs van het Juli-koningschap, hoe zalig gebed tussen de singels van een vriendelijke rust, waarin nog iets natrilde van de Belgische opstand! Men kan soms heimwee krijgen naar deze welgeordende burgerwereld, waarin een misdadiger direct tot een 'type' wordt en de twijfel slechts toegang krijgt, voorzover de humor het gedooft. Iets van die orde en rust voelt men b.v. opwalmen uit de eerste bladzijden van 'Een Oude Kennis' (beter bekend als 'Hoe warm het was en hoe ver'): een meesterstukje in zijn soort, misschien wel het meesterstukje van Hildebrands talent, omdat de al te nadrukkelijke zedemeester er in ontbreekt, die elders het diakenhuismannetje rugsteunt of de charmante Van der Hoogen het masker afrukt, omdat het humoristisch gestelde geval er in wordt afgewikkeld met niets anders dan de eigen middelen van de humorist.

‘Het was een brandend heete Vrijdagnamiddag in zekere Hollandsche stad...’ Daar ligt die wereld voor ons, waarin de gestalte van de heer mr Hendrik Johannes Bruis, op weg naar zijn studievriend dr Deluw, het tragische voorbeeld is van een man, die een avontuur riskeert zonder een held van het avontuur te zijn, die overal op weerstanden stuit bij zijn zonderlinge tocht: een Don Quichote in het lichaam van Sancho Panza, gedreven door de idee der vriendschap, maar niet in staat iets van die vriendschap te realiseren tegen de hitte en de meedogenloosheid van de verlopen tijd in. Ik heb altijd (hoe vaak heb ik het verhaal niet gelezen, als scholier en als schoolmeester!) ontzaglijk sterk meegevoeld met het avontuur van ‘Buikje’, met zijn bescheiden hellegang in die bezwijmde Hollandse wereld, waarvan hijzelf toch voor de volle honderd procent deel uitmaakt. Bruis is verwant aan Pieter Stastok, maar hij is toch ook iets meer dan deze. sullige student; hij *lijdt* voor een ideaal, hij ziet dat ideaal jammerlijk failliet gaan in de tuin van dr Deluw, waar niet de verbeide vriend hem wacht, maar een door het maatschappelijk leven geknecht wezen, met een pretentieuze echtgenote en nare kinderen.

Hier slaagt Hildebrand erin door de humor in de vorm van de ‘copieerlust des dagelijkschen levens’ iets te suggereren van tragiek, Hollandse tragiek, die juist daarom zo sterk aanspreekt, omdat de wereld, die de held omringt, zo volkomen geïmmobiliseerd is door de hitte en zo onherroepelijk definitief geordend is in rangen en standen. Men vergete nooit, dat in de maatschappij van Hildebrand het abstract-democratische wezen ‘*de mens*’ nog nauwelijks bestond! Men ontmoet in de ‘zekere Hollandsche stad’, waarin de heer Bruis ronddooft, ‘*kerels* (cursivering van mij; M.t.B.) die met kroosjes en wijnperen rondwandelden’, ‘sjouwermannen... met een potkarnemelk in plaats van jenever’, metselaren, dienstboden, een straatjongen, een spekslager, een kommies, etc. etc, die allen hun vaste maatschappelijke plaats hebben, zoals elders het diakenhuismannetje, de lieve Saartje van de koekebakker en de bescheiden juffrouw Noiret. In die wereld is het algemeen kiesrecht nog niet binnengedrongen en evenmin dus ‘*de mens*’ met zijn rechten en eisen; de ‘kerels’ zijn zuiver

decoratief aanwezig, hoogstens object voor een stemmingsstukje en wat medelijden, terwijl alleen de betere standen, waartoe Bruis en Deluw behoren, door Hildebrand voor vol worden aangezien. In zulk een fraai geordende, rustige samenleving is de tragiek van de dikke man uiteraard een zeer bescheiden tragiek; maar met dat al *is* zij er, en daarom gaat het tenslotte. In iedere samenleving kan de humor tragisch worden, en voorwaarde daarvoor is, dat de humorist zich niet forceert om tegelijk de tragiek met andere, nadrukkelijker middelen binnen te halen of de zedemeester uit te hangen... zoals Hildebrand in andere schetsen van zijn hand maar al te vaak deed.

De heer Bruis, alias 'Buikje', is geen gevaarlijk mens; geen revolutionnair op de barricaden, geen ongelovige, geen schurk; hij is niets anders dan een dikke man op zoek naar een vriendschap, die een illusie blijkt, zoals zijn pelgrimsreis een nederlaag. Ook zijn schepper Hildebrand was geen gevaarlijk mens, al had hij een decoratieve 'zwarte tijd' achter de rug, met Byron-allures; hij had met zijn humor zeker geen gevaarlijke bedoelingen. Daarom zal men in de *Camera* ook geen gevaarlijke figuren vinden, die de zielsrust ernstig kunnen verstoren; wat aan sommigen van hen gevaarlijk zou kunnen worden, heeft Hildebrand onmiddellijk onschadelijk gemaakt.

Nemen wij b.v. de vermaarde Robertus Nurks, die uit de verte soms even op Mephisto lijkt: de eeuwige negativist, altijd kritisch, nooit eens geestdriftig voor de eenvoudige dingen des levens, kortom een onaangenaam mens in de Haarlemmerhout van de geordende samenleving (welke, in een andere 'toonaard', precies dezelfde is als die, waarin de heer Bruis rondwandelt). Hand op het hart: is hij gevaarlijk voor de rust, die hem omringt? Neen, want diep in hem sluimert al het goede, dat er maar in een onaangenaam mens sluimeren kan; zijn onophoudelijke critiek is in laatste instantie een oppervlakte-verschijnsel, camouflage van een volstrekt positief op zijn milieu ingesteld wezen. Hildebrand heeft iets tegen Z.Ed., maar, voegt hij er dadelijk aan toe: 'evenwel was hij (Nurks) een beste, eerlijke, trouwe jongen, prompt in zijn

zaken, stipt in zijn zeden, godsdienstig, en zelfs in den grond goedhartig'. Het is duidelijk, dat deze Nurks, nadat hem een dusdanig getuigschrift is uitgereikt, voor niemand meer enig gevaar kan opleveren. Hij is daarom ook minder compleet dan Bruis, want hij is 'van terzijde' (d.i. buiten de humor om) gerechtvaardigd als een man, die geen kip kwaad zal doen; de zedemeester Hildebrand, hoewel verscholen, waakt over de humorist Hildebrand! De goede, edele Nurks op de achtergrond overstraalt voortdurend de kribbige, bijterige Nurks op de voorgrond; de lezer is er van de eerste bladzijde af vast van overtuigd, dat Nurks eventueel voor het diakenhuismannetje in de bres zou zijn gesprongen en meer nog: dit mannetje stichtelijk had kunnen toespreken. Was hij niet 'prompt in zijn zaken, stipt in zijn zeden, godsdienstig'?

De gevaarlijkste man uit de gehele *Camera Obscura* is ongetwijfeld de charmante heer Van der Hoogen; om hem onschadelijk te maken, moest Hildebrand zelfs naar forser middelen omzien. Want deze Van der Hoogen is een zeer. vreemde eend in de bijt, de welgeordende wereld van 'zekere Hollandsche stad'; veel vreemder b.v. dan de exotisch aandoende heer Kegge, die er toch wel degelijk in thuis hoort met zijn hele exotische familie. De Charmante behoort er zozeer *niet* in thuis, dat Hildebrand hem op twee manieren moest vertekenen: eerst als de caricatuur van een fat, later als de caricatuur van een Don Juan en zwendelaar. Zo ziet men tevens, dat een Hildebrand de grenzen van zijn humor bereikt, en zelfs bedenkelijk overschrijdt, door een Van der Hoogen te creëren. Om deze in aanleg gevaarlijke man onschadelijk te maken kon hij niet volstaan met de promptheid in zaken, stiptheid in zeden en godsdienstigheid, die hij Nurks meegaf; hij moest de losbol ronduit aanvaarden als prompt noch stipt, noch godsdienstig, maar als niets dan een losbol, die bijzonder onschuldige jongedames paarse briefjes met min eerbare proposities in handen wil spelen. Daarom maakt hij Van der Hoogen volstrekt verdorven en immoreel, daarom vermomt hij zichzelf plotseling als moralist en verdediger der onschuld, als een Hollandse St. Joris, die de draak doodt. En de draak, die zich wentelt in deeltjes van Paul de Kock met

een keel rauw van de chambertin, wel, die draak valt subiet voor de promptheid, stiptheid en godsdienstigheid van de nu nauwelijks meer humoristische Hildebrand.

...

Ziedaar zeer in het kort aangegeven, hoe Hildebrand Mephisto en Don Juan (of voor mijn part Casanova) onschadelijk maakt. Zijn gezag als humorist kon er in de ogen van zijn landgenoten slechts bij winnen; zijn humor kreeg aldus een volstrekt *geoorloofd* karakter. Maar het zijn ook juist deze bladzijden, waarin gepoogd wordt de mens buiten de humor om te oordelen (in 'De Familie Stastok', 'De Familie Kegge', 'Gerrit Witse'), die het meest verouderden; wat eens stellig de lezer zal hebben gestreeld als een uitstorting van 'echt gevoel', lijkt ons nu doorgaans vrij povere en vaak zelfingenomen sentimentaliteit. Het is tenslotte de geschiedenis van de dolende ridder Buikje, waarin Hildebrand humorist was en niets dan humorist, die zich het beste handhaaft, als een geheel zonder barst.

Boekbespreker-voorlichter

C.J. KELK: *Rondom Tien Gestalten*

Van Busken Huet werd onlangs nog in overigens achtenswaardig gezelschap gezegd, dat hij geweest is 'de *saboteur* der Nederlandse letterkunde'. Nog lang na zijn dood blijft hem de haat vervolgen dergenen, die hem, nu nog, haast persoonlijk kwalijk nemen, dat hij zo 'negativistisch' was, dat hij zoveel afkeurde en zulk een hoog kritisch standpunt innam, terwijl het toch evengoed mogelijk is op Gods aardbodem om een laag, bemiddelend, verzoenend kritisch standpunt in te nemen en allerlei plantjes te helpen opkweken, waarvoor een ijskoude wind noodlottig wordt. Inderdaad, dat *is* zeer wel mogelijk; de 'highbrow' Busken Huet had ook géén 'highbrow' kunnen zijn, en het ware de gemoedelijkheid in onze letterenwereld misschien bijzonder ten goede gekomen. Alleen zou men dan in 1939 niet meer met zoveel plezier sommige zijner *Litterarische Fantasien en Kritieken* ter hand nemen, om er zich van te overtuigen, dat een persoonlijkheid, die *stijl* en *gezag* heeft gehad op andere gronden dan de toejuichingen van de meerderheid zijner tijdgenoten, stijl en gezag behouden blijft lang na de dagen zijner actualiteit.

Van C.J. Kelk nu zal men veel kunnen zeggen; maar niet, dat hij een saboteur der Nederlandse letterkunde, anders gezegd een 'highbrow' is. Voegen wij er direct aan toe, dat hij zich ook niet verbeeldt iets anders te zijn dan hij is: een voorlichter van 'het publiek'; zijn overzicht *Rondom Tien Gestalten* is, volgens zijn eigen woorden, 'niet zoozeer bedoeld voor hen, die de litteratuur van den dag volgen met eigen kritisch inzicht gewapend, maar veeleer voor den doorsnee romanlezer, die zich rekenschap tracht te geven van het feit, dat het eene boek hem zoo veel beter bevalt dan het andere en die in zichzelf naar de reden daarvan speurt'. Deze beperking

is duidelijk; Kelk snijdt om te beginnen reeds alles af, wat buiten de roman valt (al is hij in dit opzicht niet geheel consequent door ook iets over de poëzie en het korte verhaal te vertellen) en dat is heel wat in een land, dat een tijd lang voornamelijk gedichten en essays voortbracht! De 'doorsnee romanlezer' - een wezen, dat ik mij voorstel met een abonnement op de portefeuille en een z.g. schakel-boekenkast, waar ieder jaar een klein plankje bijkomt - interesseert zich echter niet voor poëzie en theorie, en daarmee moet men hem dan ook niet aan boord komen. Poëzie en essays zijn voor de 'highbrows', alleen de roman is volksvoedsel. Naar dat dogma richtte zich welbewust de boekbespreker Kelk, die in zijn bundel *Rondom Tien Gestalten* een aantal krantenartikelen over literatuur bijeenbracht.

De boekbespreker-voorlichter dient wel onderscheiden te worden van de criticus, aangenomen zelfs, dat zij beiden voor een dagblad schrijven. De eerste denkt *altijd* aan 'het publiek', de tweede... ook, maar niet altijd, en niet uit principe. De eerste gaat uit van de seizoen-litteratuur, die hij zo goed mogelijk wil presenteren; de tweede vindt in de seizoen-litteratuur, voornamelijk een aanleiding, om telkens weer over literatuur in het algemeen te spreken. De eerste wil tot iedere prijs opbouwen, de tweede ook..., maar op een manier, die 'het publiek' afbreken noemt. De eerste tracht te schrijven voor iedereen (de 'doorsnee romanlezer'), de tweede 'für Alle und Keinen' (de 'doorsnee romanlezer' inbegrepen); of het hun lukt, is een tweede. In bijna ieder opzicht is de boekbespreker-voorlichter de antipode van de criticus, al komen zij noodzakelijkerwijze, telkens op eikaars terrein. Zo moet de criticus, in de rol van boekbespreker-voorlichter optreden, als hij een boek van zijn keuze graag een groter verspreiding zou gunnen; en zo moet de boekbespreker-voorlichter er ook enige critische principes op na houden, aangezien hij nu eenmaal, noch bespreken noch voorlichten kan zonder een zekere mate van selectie toe te passen. Echter: zoals de criticus weinig overtuigend is, wanneer hij een boek onder het publiek wil brengen, zo is de boekbespreker-voorlichter weinig overtuigend, wanneer hij zijn critische beginselen gaat ontvouwen.

Die beginselen zijn immers niet zeer principieel, want de boekbespreker-voorlichter richt zich naar de 'doorsnee-romanlezer', die weten wil wat hij lezen moet; hij wil hoogstens diens smaak verbeteren, hem afhouden van het 'kwaken over de onbeduidendste zaken of over burenen of familieleden kwaadspreken', hem een middel aan de hand doen om los te komen 'van een verveling, de landerigheid, het hinderlijk gevoel van onbenulligheid', zoals Kelk het uitdrukt. Er is niets tegen die taak au sérieux te nemen, mits men zich realiseert, dat deze werkzaamheid geen critiek is, maar voorlichting. Men heeft bureaux voor economische en sociale voorlichting, Kelk heeft een bureau voor letterkundige voorlichting; hij veronderstelt dus een 'doorsnee-romanlezer' met slechte smaak, die hij een betere (ik zeg niet goede) smaak wil bijbrengen, om hem zodoende meer houvast te geven. 'Hartstochtelijk verlangt (de mensch van tegenwoordig) naar een geruststelling, een tegemoetkoming, een geleide door de duisternis.' Aldus Kelk in zijn 'Algemeene Beschouwing over de. Letterkunde', die dan ook zeer geruststellend en tegemoetkomend klinkt. Critisch gezien bevat zij echter niet veel meer dan vriendelijke gemeenplaatsen, mitsgaders een aantal wonderlijke begrippen, die bewijzen, hoezeer een boekbespreker-voorlichter het met zichzelf te kwaad krijgt, als hij zich ook nog de weelde van een paar algemene critische beginselen wenst te permitteren. Want critische beginselen zijn niet altijd geschikt om de bovengenoemde geruststelling en tegemoetkoming te bieden: dingen, die de boekbespreker-voorlichter toch voor alles bieden *moet*, wil hij in zijn taak niet te kort schieten.

Mijn voornaamste bezwaar tegen *Rondom Tien Gestalten* geldt dan ook niet het merendeel der opstellen zelf, die vlot, gemoedelijk, eenvoudig en soms slordig geschreven, eerlijke en volstrekt populaire krantenartikelen zijn, maar alleen het feit der bundeling. In de *Litterarische Fantasien en Kritieken* van de saboteur Huet, in het verzamelde *Proza* van Albert Verwey staat al te veel, dat bij een uitgave in boekvorm beter weggesneden had kunnen worden; bij Kelk staat eigenlijk vrijwel niets, dat op meer dan een seizoen voorlichting berekend is. Hij lichtte eerlijk en oprecht voor, maar tot iets anders

dan onsamenvhangende en toevallige smaak-oordelen kwam hij niet. Wat heeft men dan aan een phrase als deze uit de inleiding:

‘De litteratuur spant een net om den aardbol, een net van onderling begripen, verbroedering, van berichtgeving en van verheldering. Zij is de eenige (sic!) hoop der toekomst, de eenige weg, die de Vooruitgang open staat, het universeele voertuig, dat de Cultuur in staat stelt het Barbarisme te ontloopen.’ Dat zijn drie dikke gemeenplaatsen: Vooruitgang, Cultuur, Barbarisme, die precies alles open laten, wat aan de litteratuur van tegenwoordig problematisch en interessant is. ‘Heele gebieden van het menschelijk onbewuste’, vervolgt de schrijver, ‘zijn door de litteratuur blootgewoeld. Des te zekerder zal de wereld alle leugen, alles wat naar camouflage zweemt en naar huichelarij moeten afleggen. De litteratuur brengt ons klaarheid aangaande ons zelf en alle anderen.’

Dat klinkt alles heel fraai en brengt de litteratuur verbluffend gemakkelijk in het schuitje van de vooruitgang (waarvan in de litteratuur juist geen sprake is); maar als Kelk genaderd is tot een van zijn tien gestalten, die werkelijk ‘heele gebieden van het menschelijk onbewuste’ heeft ‘blootgewoeld’, n.l. Vestdijk, dan scharrelt hij als een kat in een vreemd pakhuis rond tussen de werken van deze auteur en levert ons een staaltje van onbegrip, dat op een blamage begint te lijken. Het geval Vestdijk is typerend voor de mentaliteit van deze boekbespreker-voorlichter; hij schijnt plotseling alles vergeten van dat ‘onbewuste’ en dat ‘blootwoelen’, en verklaart, dat ‘een normaal mensch’ (vermoedelijk bedoelt hij de doorsnee-romanlezer van zoëven) zich voor een boek als *Meneer Vissers Hellevaart* niet meer interesseert; het is ‘voor ieder ander dan voor een zenuwarts volstrekt ongenietbaar’. Precies dezelfde houding heeft de boekbespreker-voorlichter van ± 1880 aangenomen tegen de Nieuwegidsers; hij stelde zichzelf eenvoudig als de normale mens, d.w.z. als de maat van alle dingen, en sloeg blindelings van zich af wat hem onaangenaam aandeed. Ik zeg niet, dat men geen antipathie tegen en zelfs geen ‘walg’ (aldus Kelk) van de geschriften van Vestdijk mag hebben; maar het is geenszins de taak van de voor-

lichter om op de loop te gaan voor 'walgelijke' dingen, en zeker niet van die voorlichter, die elders zijn hoed afneemt voor de blootwoeling des onbewusten. Door dit miserabele opstel komt Kelk in één frontlijn te staan met de heer Q.A. de Ridder van *De Nederlander* en de driestar-schrijver van *De Avondpost*, die Vestdijk naar aanleiding van zijn roman *De Nadagen van Pilatus* te lijf gaan als ware hij de baarlijke duivel; de eerste wil hem uit de *N.R.C.* verdrijven, de laatste zelfs de granaten der geestelijke herbewapening op hem afschieten. Maar deze heren hebben hun religieuze principes en staan bovendien bekend als apostelen van het anti-bloot, terwijl Kelk eens pierrot speelde en nu nog het 'onbewuste' salueert! Een van tweeën: òf men moet inzien, dat Vestdijk een groot blootwoeler is van het onbewuste en als zodanig dus een talent van de eerste rang, òf men veroemt Vestdijk, maar met hem dan ook alle blootwoelerij van Dostojewsky, Freud, Proust, Joyce en wat voor ontaarde en 'abnormale' saboteurs er nog meer mogen zijn! Een tactiek, die het bloot-woelen in theorie bejubelen en in praktijk onmiddellijk afwijzen wil, is een tactiek, waarmee men niet verder komt dan Lutjebroek.

Het zou niet moeilijk zijn Kelk op meer van zulke flagrante innerlijke tegenspraken te betrappen; maar zij komen tenslotte alle neer op deze fundamentele innerlijke tegenspraak, die ik boven noemde: de boekbespreker-voorlichter, die zich naar de 'doorsnee-lezer' heeft te richten, en er *bovendien* nog enige critische principes op na wil houden. Over Vestdijk had Kelk slechts één ding te zeggen: 'ik lust hem niet'; maar in plaats van dat te zeggen, geeft hij zich het faux air van iemand, die een gemotiveerd litterair oordeel over de schrijver Vestdijk uitspreekt. Over Slauerhoff daarentegen (die hij wèl lust) weet hij geen lofspraken genoeg te bedenken: karaktervol, bezeten van een razende, medelijdende liefde voor de mens, etc, etc.; deze Slauerhoff was overigens ook niet zó 'normaal', en waarom hij nu juist tot vlekkeloos martelaar en Vestdijk tot onverbeterlijk zondaar moet worden gestempeld, begrijp ik niet. Den Doolaard wordt flink geprezen. Van Schendel niet minder, maar ook even gekapitteld, Du Perron

vriendelijk, edoch geëpateerd toegesproken, Helman eveneens vriendelijk behandeld, maar in hoofdzaak naverteld (dit navertellen beslaat trouwens een menigte pagina's van *Rondom Tien Gestalten*; wat de criticus allicht te weinig doet, doet de boekbespreker-voorlichter te veel... en zeker zesmaal te veel voor een publicatie in boekvorm). Behalve de tien gestalten vindt men hier dan nog een belangrijk deel van de boekenmarkt der laatste jaren besproken, rijp en groen door elkaar, in een dikwijls zeer willekeurige volgorde, die de krantenartikelen duidelijk verraden. Blijkbaar gaat Kelk hier uit van de stelling, die hij in zijn inleidend hoofdstuk verkondigt: dat men 'in beginsel voor elk nieuw boek (moet) openstaan en groter gewicht hechten aan het goede dan aan het zwakke, dat men erin ontdekt'. Ook die theorie voert Kelk in de praktijk echter niet consequent door, en zij is ook niet consequent door te voeren, vooreerst, omdat men 'het goede' en 'het zwakke' niet scheiden kan zonder eerst te hebben vastgesteld wat goed en wat zwak is in de litteratuur (hetgeen Kelk verzuimt), en vervolgens omdat er soms zoveel zwaks en zo weinig goeds in een boek te ontdekken valt, dat men de schrijver bepaald een slechte dienst zou bewijzen door met alle geweld de schaal naar het goede te laten doorslaan. Zelfs Kelk, het tegendeel van een saboteur, kan niet zo ver gaan, dat hij *altijd* het goede laat overwegen, maar hij is wel bijzonder er toe geneigd. En het eigenaardigste aan dit eigenaardige boek is misschien toch wel, dat de lezer aan het slot nog niet gehoord heeft, dat er een verschil in niveau bestaat tussen Van Schendel en mevr. Van Gogh-Kaulbach. Sabotage?

Volk en cultuur

WALTER BREEDVELD: *De Avond van Rogier de Kortenaer*

ADRIAAN VAN DER VEEN: *Geld speelt de Grootte Rol*

In onze maatschappij zijn de natuurtalenten zeldzaam. De beschaving is zo algemeen geworden, dat men afzonderlijke volksgroepen, die er geen deel aan hebben, nauwelijks meer kan onderscheiden; langs allerlei kanalen dringen de elementen van een nivellerende cultuur in alle lagen der samenleving door, zodat ieder scheppend initiatief onmiddellijk al wordt beïnvloed dóór die cultuur... of door haar afval. Dat was in zekere zin in de middeleeuwen ook al zo, toen de cultuurtradities van de ridderschap afzakten naar de derde stand, die ze overnam, vaak zonder hun eigenlijke betekenis te begrijpen, en er dus ook dikwijls een andere inhoud aan gaf. Maar tegenwoordig is, dank zij de 'algemene ontwikkeling' en de ongelimiteerde verspreiding der kennis, de wisselwerking tussen de verschillende maatschappelijke regionen nog veel sterker. Dat blijkt b.v. uit de pogingen tot 'gemeenschapskunst', zoals die gepropageerd is door socialistische en communistische groepen; zulk een 'gemeenschapskunst' blijkt niet onafhankelijk van de 'geprivilegieerde' cultuur van andere volksgroepen te kunnen bestaan, en het gemeenschappelijke openbaart zich veelal uitsluitend in een vergroving van bestaande litteraire schema's. Wie (in West-Europa althans) over 'gemeenschapskunst' spreekt, dient rekening te houden met het feit, dat dg cultuur al lang geen privilege meer is, ook al lijkt dat soms zo, en dat de beschavingselementen tot in alle hoeken en gaten van het maatschappelijk gebouw zijn begonnen door te dringen. Een natuurtalent valt daar dan ook niet buiten; zodra het zich gaat uiten in de taal, het 'algemeen beschaafd', dat alle mensen min of meer gemeen is, krijgt het ook te maken met de beschaving, of het wil of niet.

Het romandebuut van de katholieke schrijver Walter Breedveld lijkt mij typisch het debuut van een natuurtalent, en daarom ook een karakteristiek voorbeeld van de qualiteiten

en fouten van zulk een natuurtalent in ons cultuurmilieu. Anton van Duinkerken heeft van *De Avond van Rogier de Kortenaer* veel goeds gezegd; hij noemde het boek 'een verrassend debuut, in het katholieke kamp misschien het meest verrassende roman-debuut, sedert de eerste romans van Antoon Gooien en de eerste novelle van Albert Kuyle het licht zagen. ... Hij (Walter Breedveld) lijkt de aangewezen man om den goeden katholieken volksroman in eere te herstellen.' De goede katholieke volksroman: maar kan men in deze samenleving nog wel de 'volksroman' onderscheiden van andere romans? Is er, aangenomen dat er van werkelijke kwaliteit sprake is, nog wel reden om de volksroman als een apart genre te beschouwen? Het wil mij voorkomen van niet, omdat, zoals gezegd, de 'algemene ontwikkeling' de grenzen tussen de volksgroepen zodanig heeft vervaagd, dat het 'volkse' hetzij door iedere, hetzij door *geen enkele* volksgroep meer als een speciale onderscheiding wordt beschouwd. In Duitsland b.v. is het 'volkse' een programmpunt van de nationaal-socialistische politiek geworden en valt dus practisch alle getolereerde schrijverij binnen de grens dier qualificatie; in landen daarentegen, waar dat niet het geval is en het 'volk' dus ook niet als dooddoener gebruikt wordt om bestaande spanningen romantisch te verbloemen, kan men van een 'volksroman' nauwelijks spreken, aangezien de vroegere onderscheiding tussen 'volk' en 'elite', of tussen 'volk' en 'burgerij' *principieel* niet meer houdbaar is. Men zou hoogstens kunnen zeggen, dat bepaalde romans door hun onderwerp en probleemstelling binnen het bereik van meer mensen liggen dan andere romans, maar dat is altijd een graadverschil, meer niet.

Is b.v. *Lijmen* van Elsschot een 'volksroman'? Ik vind geen speciale reden voor die benaming, en toch is ongetwijfeld een zeer groot deel van het lezend publiek in staat dat boek te genieten, omdat de stof in het geheel geen kennis van speciale vakgebieden veronderstelt. Of is *Merijntje Gijzen* een 'volksroman'? Het is niet verboden de boeken van die cyclus zo te noemen, maar de ironie van het lot wil, dat het enorme succes van A.M. de Jong juist voor een groot deel bepaald wordt

door zijn lezers onder de burgerij. Neen, de qualificatie 'volksroman' verklaart niet veel, en zegt zeker heel weinig over de waarde van een boek; ook *Max Havelaar* is een volksroman. ...

De Avond van Rogier de Kortenaer van Walter Breedveld b.v. heeft stellig qualiteiten, maar die qualiteiten worden door het 'volkse' niet verklaard. Deze schrijver mag een natuurtalent heten, omdat hij een natuurlijke aanleg voor het vertellen heeft; hij is ook niet belast met een voorkeur voor ingewikkelde speculaties of psychologische subtiliteiten, hij heeft kijk op mensen en weet daarvan boeiend verslag te doen in zijn stijl, die eenvoudig is en ongecompliceerd, maar 'van nature' geenszins grof of bot; zijn roman speelt bovendien grotendeels in het Brabantse plaatsje Vught, waar de gepensioneerde luitenant-generaal De Kortenaer zich vestigt op het ogenblik, dat de handeling begint. Dat zijn alles eigenschappen van het boek, die de lectuur zeer gemakkelijk maken. Het meest werd ik door *De avond van Rogier de Kortenaer* herinnerd aan de stijl van de Indische romancier Maurits (P.A. Daum), die dus ook de auteur van 'volksromans' zou moeten zijn, hoewel het hele Nederlandse volk, enkele uitzonderingen daargelaten, hem lange jaren compleet vergeten heeft. Waar Walter Breedveld op zijn best is, schrijft hij even ongedwongen en boeiend als Maurits; hij heeft ook dezelfde manier van vertellen met half-conventionele woorden en uitdrukkingen, die de lezer soms doen glimlachen, maar hem toch allerm minst vervelen. Dit is wel precies het tegendeel van een litteraire stijl; deze schrijfwijze is nauw verwant aan het feuilleton, waarvan zij zich echter weer onderscheidt door 'gezond verstand' en een goede dosis 'natuurlijke' mensenkennis.

Echter: deze goede eigenschappen van Breedvelds stijl zijn volstrekt niet 'des volks'; zij zouden in ieder boek op hun plaats zijn, voor welke volksgroep het dan ook bestemd zou mogen zijn. Wat men misschien als karakteristiek voor de 'volksroman' in de minder gunstige zin van het woord zou kunnen beschouwen is juist het slechtste element van dit boek: de cliché-romantiek, die er óók in voorkomt. Naarmate Breedveld dichter komt bij de ontknoping van zijn roman (generaal De Kortenaer, indifferent in geloofszaken, keert

langzaam maar zeker tot de katholieke kerk terug) wordt het element onverteerde romantiek helaas sterker en gaat de in den beginne zo menselijke en sympathieke generaal meer lijken op een brave deugdheld, die overal optreedt om boze machten te bestrijden (zo b.v. zijn boze zwager Hudonk, die steeds zwarter wordt naarmate de generaal smettelozer gaat stralen). Hier ziet men, hoe het natuurtalent verschalkt wordt door de beschavingscliché's, die onder de naam romantiek van boven naar beneden afzakken, tot zij eindelijk bij Lord Lister en Nick Carter terecht komen. In de eerste helft van het boek blijft die nauwelijks verwerkte romantiek echter op de achtergrond, al maakt Breedveld ook druk gebruik van sensationele voorvallen en geheimzinnige verhoudingen. Uit de relatie van De Kortenaer tot zijn plaatsgenoot Adolf Tronk Lenniger, oud-president van het Gerechtshof en hoofdpersoon van een ingewikkeld familiedrama, ziet men dan langzamerhand de geschiedenis naar de romantische afloop toe zich ontwikkelen... niet ten voordele van het natuurtalent. van Walter Breedveld, die hier de macht der beschavingscliché's onderschatte. Maar toch behoudt men goede herinneringen aan generaal De Kortenaer, de sympathieke, royale en toch allerm minst bête geïdealiseerde hoofdpersoon van dit boek; het is alleen jammer, dat hij zo kennelijk is voorbestemd om in de tweede helft tot deugdmodel en bekeerling te worden uitverkoren.

Van de jonge prozaïst, redacteur van het tijdschrift *Werk*, Adriaan van der Veen, besprak ik onlangs een bundeltje *Oefeningen*, door Vestdijk ingeleid en m.i. ietwat voorbarig als meesterstukjes gequalificeerd; de schrijver gaf zelf door zijn titel veel beter aan, wat dit fantastische proza, mengsel van droomrealiteit en spontane humor, voor hem betekende. In ieder geval kan men dit genre moeilijk rekenen tot de 'volks-litteratuur', in de zin, die Van Duinkerken daaraan zou willen hechten; en toch is dezelfde Adriaan van der Veen óók de schrijver van een aantal verhalen, die minstens evenzeer als de roman van Breedveld door de eenvoud van de voordracht en de keuze van het onderwerp (de werkeloosheid)

voor zeer velen toegankelijk zijn! Zelfs in het werk van één auteur blijkt de qualificatie al een dooddooener, die hoegenaamd niet bijdraagt tot de verklaring van de waarde; want het is volstrekt onaannemelijk, dat Van der Veen zich het ene ogenblik bewust tot het vervaardigen van elite-litteratuur zet, om het andere ogenblik het 'volk' weer eens een plezier te doen.

Voor mij heeft overigens de 'volkse' Van der Veen door zijn bundeltje *Geld speelt de Grootte Rol* het pleit gewonnen, terwijl de *Oefeningen* met al hun talent, toch... oefeningen blijven. Een korte inleiding van R. van Lier noemt deze vier verhalen 'in de eerste plaats een afrekening van een mensch met zijn armoede', en zij zijn dat inderdaad ook; de toon is die van een afrekening, en een bevrijding door observatie van het achtergelatene. Die toon doet mij vooral aan Elsschot denken; aan de Elsschot van *De Verlossing* en *Villa des Roses* meer dan aan de Elsschot van *Lijmen*; maar van Elsschot-epigonisme is geen sprake. Ook Van der Veen is in zoverre een natuurtalent, dat hij schrijft met de eenvoudigste stijlmiddelen, zonder veel anders dan wat ervaringen van een jeugd als materiaal; hoeveel meer op zijn hoede tegen de cliché's der afgezakke beschaving is echter dit natuurtalent van Van der Veen! Ik heb zijn vier verhalen enige malen herlezen, en ze telkens beter bevonden; alle sentimentaliteit, zo gebruikelijk bij werkloosheidshistoires, is hier spontaan buiten de deur gehouden; iedere vorm van armoede-rhetoriek, zo troostend voor degenen die rancune hebben jegens de rijken, ontbreekt. 'Laat ik voortaan geen tijd meer verknoeien met haten. Ik weet goed dat het bijna altijd een grappig effect maakt als men te keer gaat tegen de burgers. Het is een vaste gewoonte, kwaad van hen te spreken, hen te verachten.' Aan die vaste gewoonte (hoe begrijpelijk overigens!), behorend tot de cliché's van zekere proletarische 'gemeenschapskunst', heeft Van der Veen niet meegedaan; evenmin aan de jeremiades over de jeugd, die neerkomen op doodgewone rancune jegens de verworvenheden van volwassenheid en ouderdom.

In het laatste en beste verhaal, de aangrijpende geschiedenis van een jonge werkeloze die naar Spanje gaat om tegen Franco

te vechten, 'Ledigheid', formuleert Van der Veen zijn moraal aldus:

'Ook zonder alles verschrikkelijk te vinden en voortdurend uit te roepen: "Wij zijn bedrogen, wij zijn beroofd en verkocht, onze ouders hebben potverteerd, wij zijn dupe", ook zonder dit kan men zich er rustig bij neerleggen, dat onze jeugd geen mooi eigendom is, en dat hoeft niemand ons ook wijs te maken. Wat jeugd de moeite waard maakt, is het element van verwachting. En zonder wanhoopskreten uit te stooten, ik geloof niet dat veel fraais ons wacht. Ondanks dat geloof is het niet nodig iets te laten, het is ook niet nodig zich te haasten te "leven" - wat trouwens onmogelijk is - maar het is beter er niet over na te denken, waar wij op ons 30ste of 40ste jaar zullen zijn. Dat is dan onze angst, ons wezenlijkste bezit. En ook met dit sobere bezit kan men leven, zoolang het duurt.'

De geest, waaruit deze formule geboren werd, is de geest van dit even sobere als expressieve proza, waardoor men gerechtigd is van de schrijver hoge verwachtingen te koesteren. Zijn beeld van de armoede is geen naturalistisch gestyleerd tafreeltje, maar veeleer een telkens weer opgeroepen visioen van het afwezige geld en de gestremde bezigheid der handen, die niet voorbestemd zijn om zonder werk te zijn. Meedogenloze objectiviteit zonder retoriek en de bewogenheid van een subjectief 'ik' vullen elkaar aan; zij ontmoeten elkaar in een wrange en toch ook weer naïeve humor, die het complement is der tragiek.

Het lijkt mij, dat men, na dit te hebben geconstateerd, beschouwingen over het al-dan-niet 'volkse' van dit door eenvoud aangrijpende proza wel achterwege kan laten.

Du Perron als maniak

E. DU PERRON: *Multatuli, Tweede Pleidooi*

E. DU PERRON: *Het Sprookje van de Misdaad*

Du Perron heeft in den lande de naam van een vasthoudende, een maniakale geest te zijn; men vergeleek hem destijds met een terrier en een fret, omdat hij zich in bepaalde onderwerpen vastbeet en niet wenste los te laten op het moment, dat sommige toeschouwers uit aesthetische overwegingen medelijden begonnen te krijgen. De omschrijving 'maniakaal' is met dat al niet steeds gelukkig, aangezien het woord allerlei tegenstrijdige eigenschappen verbergt, b.v. een chevalereske trouw aan de eenmaal verdedigde idee evengoed als de behoefte aan opruiming van de vijand tot de laatste restjes. Of de 'maniak' gelijk heeft dan wel ongelijk, kan men slechts uitmaken, nadat men zich helder voor ogen gesteld heeft, wat hij wil bereiken, aan welke chevalereske code hij gehoorzaamt, welke vijand hij vernietigen wil.

De quaestie is niet zo eenvoudig als zijn talrijke tegenstanders denken. Zo liet de 'maniak' enige tijd geleden plotseling zijn 'maniakale' geschrift *Uren met Dirk Coster* van het tapijt verdwijnen, hoewel hij geen enkele reden had om iets te herroepen of te herzien; de ontmoeting (in de geest) met de figuur Goebbels en (in realiteit) met de Indische journalist Zentgraaff bewerkstelligde een verschuiving van de 'maniakale' doelstelling, of, als men wil: de heer Coster werd voor deze doelstelling ineens een blanco object, gedeeltelijk zelfs een medestrijder voor het chevalereske ideaal tegen het duo Goebbels-Zentgraaff. Van iemand, die door ignobele persoonlijke motieven wordt gedreven, kan men een dergelijk gebaar moeilijk verwachten; trouwens, de figuur van Coster (Du Perron heeft hem, als ik mij niet vergis, nooit gezien) was voor deze 'maniak' altijd de exponent van een bepaalde soort Hollandse cultuur, samengesloten in één representatieve mens. Onder één gezichtshoek is die cultuur antipathiek,

onder een andere minder antipathiek, zelfs sympathiek; alles hangt af van de samenhang, waarin men haar op een gegeven ogenblik waarneemt.

‘Wanneer ik zie naar de kollektieve manifestaties van deze tijd, dan sta ik zonder voorbehoud naast Huizinga's waarderend betoog voor ons burgerlik karakter; als het aan de Hollandse bezadigdheid te danken is dat wij nog leven in een vrij land en niet in Hitler-Duitsland, dan duizendmaal lof aan Holland. Dan ben ik zelfs bereid de God van Holland te danken dat hij mij onder zijn hoede nam door mij in een hollandse kolonie geboren te laten worden en niet b.v. in Kamerun. Het zou mij laf en ondankbaar voorkomen om, in deze tijd altans dit niet toe te voegen aan de ontboezemingen anti, die mijn pleidooi voor Multatuli mij heeft ontlokt.’

Dit schrijft Du Perron in zijn tweede pleidooi over Multatuli, en men ziet, dat alles is een quaestie van gezichtshoek. De man, die ‘maniakaal’ in Dirk Coster de ‘pathaesthetethische’ (pathetische-aesthetische-ethische) confusie van waarden bestreed, liet de oplaag van zijn boek vernietigen in het aangezicht van Goebbels' noch aesthetische, noch ethische pathetiek; de man, die ‘maniakaal’ Multatuli verdedigt tot er van zijn tegenstanders niemand meer overeind zal staan, geeft in een handomdraai zijn resultaten cadeau aan ‘Huizinga's waarderend betoog voor ons burgerlik karakter’! De ‘manie’ *pro* Multatuli en *contra* Dirk Coster ontpopt zich hier als een strijd niet voor af tegen personen, maar als een strijd voor een chevaleresk ideaal, waarbij dus de personen alleen in zoverre vriend of vijand zijn, als zij een rol spelen in die strijd; het chevalereske ideaal blijft steeds hetzelfde, maar de objecten verplaatsen zich, omdat de idee der ridderschap ‘dolende’ is in deze wereld. Er doen zich telkens nieuwe situaties voor, nieuwe draken om te vellen, nieuwe tovenaars om te ontmaskeren, nieuwe jonkvrouwen ook om te verdedigen; maar achter al die voorbijgaande phaenomenen, waarmee de dolende ridder in aanraking komt, begint eindelijk zelfs de bevooroordeeldste toeschouwer toch wel de idee te ontdekken, die zoveel energie weet te mobiliseren; de idee der *menselijke waardigheid*, waarvan de verdediging in deze wereld gelijk staat met

een... manie. Zij is niet hier en niet daar, zij is overal, waar de menselijke onwaardigheid zich in haar volle aanmatigendheid doet gelden; men kan haar ook niet 'puur' op een schaalte leggen en zeggen: 'ziehier nu de idee der menselijke waardigheid, zoals zij was, is en altijd zal zijn'; men herkent die idee alleen aan de strijd, die voor haar gevoerd wordt, aan de ondergeschikte idealen, die in deze strijd verbruikt worden en op zichzelf genomen dikwijls op 'maniakale' stokpaardjes lijken, aan de helden, die de 'maniak' vereert, hoewel zij op zichzelf genomen evenmin zuivere helden zijn als welke held ook, aan de vijanden, die de 'maniak' met terriers- en frettenhardnekkigheid tracht uit te roeien... tot hij ze op een goede dag spelenderwijs laat vallen. ...

De strijd voor Multatuli is voor Du Perron duidelijk een strijd voor de chevalereske idee der menselijke waardigheid. Vandaar, dat hij er een 'manie' voor over heeft, met alle ap- en dependenties, die bij een 'manie' horen: het onmogelijke willen, zich herhalen, verstokte tegenstanders met argumenten overladen, etc. In *De Man van Lebak* was de ridderlijkheid in haar eerste, aanvallende stadium; in het boek *Multatuli, Tweede Pleidooi* wordt de aanval niet alleen doorgezet, maar ook het verweer tegen het verweer der anderen 'maniakaal' ondernomen, waarbij dan de vroeger gecreëerde legendarische figuur Jan Lubbes weer wordt opgeroepen om als dreigende achtergrond te fungeren waartegen zich de verschillende bestrijders van Multatuli en zijn schim slechts individueel aftekenen om er uiteindelijk voor het gezicht der toeschouwers mee samen te vallen: 'Jan Lubbes bijt de schim van Multatuli.'

Ik wil ten overstaan van dit polemische vervolg op *De Man van Lebak* het woord 'maniakaal' onverzwakt handhaven. Men schrijft zulk een vervolg niet zonder enige 'maniakale' karaktertrekken. Om dezelfde redenen zal de lezer in dit boek voortreffelijke stukken aantreffen naast langademige vertogen, die hier en daar vak-specialistische dorheid nabij komen (hetgeen de auteur trouwens zelf ergens toegeeft). De 'manie' was hier: Multatuli rechtvaardigen, en dat wel met alle beschikbare middelen, van het geïnspireerdste proza af tot het vervelendste document toe; de 'maniak' Du Perron is in dit

geschrift met dezelfde hartstocht polemicus en historicus, psycholoog en bronnenonderzoeker. Men zie niet te spoedig op de 'maniak' neer: want hij is dit alles *goed*! Uit dit tweede pleidooi blijkt m.i. onomstotelijk, welke dikke vooroordelen er tegen Multatuli in Holland en Indië nog altijd bestaan, hoe gemakkelijk men zich van de mens Multatuli tracht af te maken door de ambtenaar te critiseren en dikwijls zelfs nog verkeerd te critiseren, hoe zwak ook in het algemeen de bezwaren gefundeerd waren, die tegen *De Man van Lebak* in het midden werden gebracht. Vakcritiek wordt hier beantwoord met even scherpe en vaak scherper vakcritiek; mevrouw Romein, dr Noordenbos, wijlen J. Saks worden met overvloedig materiaal bestreden; 'specialistische' onderwerpen als het beroemde brievenavondje in Lebak, het vergiftigingscomplex van Dekker, de ravijn-historie (was het ravijn uit de *Havelaar* er werkelijk?), de strijd tussen Multatuli en Van Lennep, de verhouding Multatuli-Busken Huet, worden met 'specialistische' hardnekkigheid doorgesponnen en uitgerafeld. Voor de Multatulianen is deze specialistische kant van het boek natuurlijk van eminent belang, voor de niet-Multatuliaan krijgen de specialistische gedeelten pas belang, als hij het geheel overziet. Immers, het specialisme treedt hier slechts zelden geïsoleerd op; doorgaans dient het onmiddellijk de polemieek, de rechtvaardiging, de 'manie', de strijd voor de menselijke waardigheid, die Du Perron belichaamd vindt in Douwes Dekker, of beter gezegd: in de spanning tussen Douwes Dekker en zijn land en tijd, in eenzelfde chevalereske verhouding dus, die ook hem, Du Perron, 'dolend' doet zijn. Dat deze negatieve waardering van de Hollandse burgerlijkheid op p. 143 plotseling omslaat in haar tegendeel, zoals ik hierboven reeds liet zien, is wel het beste bewijs voor mijn stelling, dat de 'manie' in dit geval noch met heldenverering (voor Multatuli), noch met mensenverachting (voor 'de' Hollanders) samenvalt, al realiseert zich de strijd voor de menselijke waardigheid ook dóór de held en dóór zijn negatief Jan Lubbes. De 'manie' getuigt hier van de polemisch verantwoorde, maar daarom niet minder intens beleefde *mystieke* verhouding van de enkeling tot 'het mensdom'; die mystieke kern heet menselijke waardigheid.

Men kan dat overigens ook inzien door de vraag te stellen, wat Du Perron met deze maniakale bestrijding van Multatuli's vijanden en bedillers 'bereiken' wil. Hij zal er n.l. voorzeker *niets* mee bereiken, althans niet onmiddellijk; zij, die een gevestigde opinie over Multatuli hebben, hetzij op de geboorneerdheid en rancune van een De Kock, hetzij op het criticisme van Saks, hetzij ook op het blinde enthousiasme van dr Julius Pée gebaseerd, zullen zich zelfs door het geïnspireerdste en gedocumenteerdste betoog niet laten ompraten... juist omdat zij in Multatuli *iets anders zien* dan een exponent van de strijd voor de menselijke waardigheid! Is hij niet ook een hysterische psychopaat, een 'zenuwlijder', een slecht ambtenaar en een stralend deugd-cliché? Zij, die aan een van deze projecties de voorkeur geven, zullen zich nooit ofte nimmer laten bekeren door... een 'maniak'. Maar wel zal het werk van die 'maniak' op een andere wijze effect sorteren. Het zal op den duur niet mogelijk zijn, de actualiteit van Multatuli in ons cultuurleven over het hoofd te zien, omdat hij zich steeds weer zal 'aanmelden' door het pure feit van zijn levende tegenwoordigheid in het Nederlandse verleden. Wie hem zullen herontdekken, telkens weer, zullen gebaat zijn bij de strijd van de 'maniak', en zij zullen hem horen, ook daar, waar hij een schijnbaar bij voorbaat verloren campagne voert. Want de 'maniak' is eerlijk en op de man af, hij laat zich door niets of niemand imponeren of afhouden van wat hij meent, dat de waarheid (de chevalereske waarheid) is over de man van Lebak.

Aan *Multatuli, Tweede Pleidooi* zijn toegevoegd een tweetal niet eerder gepubliceerde en zeer karakteristieke portretten van Multatuli pl.m. 1875, benevens door Du Perron op het Landsarchief te Batavia opgespoorde en bewerkte onbekende documenten over Multatuli's diensttijd te Menado en Ambon (1849-1852), die als Indische curiosa wellicht van meer belang zijn dan als bronnen voor de Multatuli-studie.

Tegelijkertijd verscheen bij een andere Indische uitgever van de hand van Du Perron in een smakelijke editie een drietal dialogen over het detective-verhaal, gevolgd door een be-

schouwing over 'de werkelijke d'Artagnan', onder de titel *Het Sprookje van de Misdaad*. Ik moet bekennen, dat dit een van de weinige geschriften van deze schrijver is, die ik niet kan lezen. Du Perron ontplooit hier zijn enorme belesenheid op een gebied, dat wellicht vele liefhebbers (specialisten) van het detective-verhaal zeer zal interesseren, maar hij is voor de onschuldige leek, waartoe Uw criticus behoort, niet te volgen door de vloed van onbekende namen, waarop hij zijn bewijsvoering grondt. Afgezien nog van het feit, dat de dialogen niet 'dialectisch' genoeg zijn om de belangstelling van die onschuldige leek vast te houden en op te voeren.

Ook dit boekje is in zekere zin het product van een 'manie', maar de 'manie' wordt in dit geval volkomen gedekt door het begrip *hobby*. Zoals men postzegels verzamelen kan, kan men ook detectiveromans in overgrote compleetheid bijeen lezen, en, als men dan nog over een natuurlijke intelligentie beschikt, zoals die waaraan het Du Perron allerm minst mankeert, kan men over de aangelegde collectie bovendien nog veel intelligente dingen zeggen en menskundige opmerkingen maken, het 'geval' verdiepen tot een algemeen-menselijk verschijnsel. Maar wat Du Perron *niet* gelukt is, is dit: de stof losmaken van het detectiveroman-specialisme, zodat de minder of in het geheel niet georiënteerde verleid wordt tot het genre. Nu verdrinkt men in de namen, zoals men ook verdrinken zou in de bijzonderheden over rode, blauwe en groene postzegels, die men nooit gezien heeft. Voor dit *Sprookje* is een bepaalde soort eruditie nodig, die ik mis, en die velen met mij wel zullen missen. Met des te meer bewondering zullen waarschijnlijk de 'kenners', maniakalen en niet-maniakalen, deze eersterangs autoriteit op hun terrein in zijn evoluties volgen. Overbodig hieraan toe te voegen, dat zelfs de leek wel kan beoordelen, met hoeveel smaak en op welk niveau het onderwerp hier behandeld wordt, om niet te zeggen uitgeput.

Familiekroniek

THEUN DE VRIES: *De Bijen Zingen*

THEUN DE VRIES: *Het Rad der Fortuin*

Het verlangen om een *romanserie* te schrijven getuigt meestal van een zeker vertrouwen op eigen uithoudingsvermogen. Het genre is in de negentiende eeuw in de mode gekomen en sindsdien wordt het vaak beschouwd als een proefstuk voor het meesterschap, wanneer een auteur in staat is om niet onder de last der aangekondigde delen te bezwijken. Van tijd tot tijd bezwijkt er trouwens een, ondanks alle goede voornemens; ik meen, dat de heer Jaarsma nooit klaar gekomen is met zijn op twaalf delen geprojecteerde *Thiss*-serie, en ik geloof bovendien, dat hij door dit verzuim de Nederlandse literatuur eer gebaat dan geschaad heeft. De serieroman is echter al tientallen jaren aan de orde; in Frankrijk liggen de voorbeelden na Zola voor het grijpen (Romain, Roger Martin du Gard), maar ook in Nederland is de ambitie vrij groot; men denke aan de *Jordaan*-reeks van Querido, aan *Het Geslacht der Santiljano's* van Joost Mendes. Het principe is in de eerste plaats architectonisch; men wil iets opbouwen uit delen, tot het als een voltooid geheel voor ons staat. Als zodanig sluit de romanserie geheel aan bij de geest van de vorige eeuw, bij het naturalisme met zijn voorliefde voor de wetenschappelijke documentatie, zijn geïnteresseerdheid bij maatschappelijke problemen en erfelijkheidsfactoren. De 'kroniek van een geslacht' leidt de burger binnen in zijn verleden, doet hem zich zelf herkennen in zijn voorvaderen en verzoent hem met de gedachte, dat hij slechts een atoom is, of een golfje van een rivier.

Men ziet aanstonds, wanneer men tot de oorsprong van de serie-behoefte teruggaat, welke de voor- en nadelen zijn van het genre. Een voordeel kan zijn de uitgebreidheid, die immers de mogelijkheid betekent om vele facetten van een sociaal wezen als de mens nu eenmaal is, tot hun recht te laten ko-

men. Diezelfde uitgebreidheid kan echter juist de *kunstenaar* in de romanschrijver gemakkelijk schaden; geen genre is meer geschikt om hem in herhalingen te laten vervallen of hem tot slachtoffer te maken van zijn eigen ruimtelijk-tijdelijke uitgebreidheidsmanie. Want om het zo populair mogelijk te zeggen: het hek is van de dam, als men een serie-roman gaat schrijven. De behoefte om met een probleem in kort bestek volledig, af te rekenen wordt geringer, naarmate men meer op het crediet der uitgebreidheid speculeert. De eenmaal aangegane (innerlijke of uiterlijke) verplichting om de 'kroniek' voort te zetten, legt onvermijdelijk enige dwang op; het is moeilijk om een onderwerp niet 'dood te schrijven', wanneer men het telkens weer hervatten moet en dus de vrijheid mist om met een volmaakt schone lei te beginnen.

Voor een schrijver als Theun de Vries gelden m.i. de nadelen sterker dan de voordelen, al wil ik gaarne erkennen, dat hij ook in het tweede deel van zijn kroniek van het geslacht Wiarda, *Het Rad der Fortuin*, blijkt geeft van een aanmerkelijk talent. Theun de Vries was altijd een schrijver, die de romantische uitgebreidheid opzocht; hij beoogt sfeer te scheppen om zijn karakters en uit de sfeer de mensen te laten opduiken. Een verfijnd psycholoog is hij niet, en de blunders, die hij gemaakt heeft, komen voor alles voort uit de begeerte om dat toch te willen zijn; de beste resultaten bereikte hij daar, waar hij uitging van de beschrijving der uiterlijke kenmerken en het al te gecompliceerde vermeed. Daarom zijn *Rembrandt* en *Stiefmoeder Aarde* wel zijn beste werken; zowel de sfeer van het zeventiende-eeuwse Holland als die van het negentiende eeuwse Friesland wist hij op te roepen door zijn beschrijvingskunst. Zodra hij te maken heeft met dingen, die hem om een of andere reden werkelijk vertrouwd zijn, schrijft Theun de Vries overtuigend en zelfs poëtisch proza; maar omdat hij op de uitgebreidheid is ingesteld, veel meer dan op de intensiteit, heeft hij nog geen roman geschreven, die mager is, maar geheel gaaf. Er is altijd een teveel in dit werk, dikwijls een veel-te-veel; men kan de bladzijden, de hoofdstukken eruit halen, die levend geworden zijn, men kan daar andere bladzijden, andere hoofdstukken naast leggen,

die weinig meer zijn dan herhalingen van vorige, romantische cliché's of gerekte episoden.

Bij *Het Rad der Fortuin* ligt het vergelijkingsobject natuurlijk voor de hand: het is de onmiddellijke voortzetting van *Stiefmoeder Aarde*. Een nieuwe generatie van Wiarda's volgt de oude op; wij bevinden ons in de laatste jaren van de negentiende eeuw en de eerste jaren van de twintigste eeuw (die, zoals meer en meer blijkt, tot 1914 eigenlijk een uitloper was van de negentiende). Het nieuwe geslacht nu komt, volgens de wetten van de geslachtskroniek, voort uit het oude en moet als zodanig ook de continuïteit der familie vasthouden; maar het werkt met andere gegevens, omdat het zich op andere sociale omstandigheden moet instellen; het is dus hetzelfde en toch niet hetzelfde. Ziedaar de speelruimte, die het genre van de vervolfgroman laat. Men kan zeggen, dat Theun de Vries van die speelruimte nu eens meer dan weer minder heeft geprofiteerd; *Het Rad der Fortuin* is zeker geen herhaling van *Stiefmoeder Aarde*, maar het is toch ook geen vervolg met veel nieuwe perspectieven. Zonder grote verrassingen zet het de kroniek der Wiarda's voort, en het is niet uitgesloten, dat een derde deel ons eens tot over de wereldoorlog heenbrengt, midden in de jazz en wie weet tot aan de horizon van de Lambeth Walk.

Met *Stiefmoeder Aarde* heeft dit boek gemeen, dat het bij fragmenten zijn gemiddelde niveau overtreft. Het zijn met name steeds weer die gedeelten, waarin De Vries zich bezighoudt met de Friese sfeer (van landschap en samenleving), die hij uit eigen ervaring kent, waardoor de lezer het meest wordt bevredigd; en voor zover de mensen in die sfeer blijven opgenomen, kan men hen aanvaarden, al is de schrijver dan ook geen kenner van het 'coeur humain'. Zo is b.v. de inzet van het boek, waarbij men de kennismaking hernieuwt met Tjalling Wichmans Wiarda, die aan de begrafenis van zijn broer Jarig (eveneens een der hoofdpersonen uit *Stiefmoeder Aarde*) gaat deelnemen, een voorbeeld van goede 'sferische' beschrijvingskunst, die de gesloten boer duidelijk laat verschijnen in zijn milieu; deze Tjalling is in *Het Rad der Fortuin* reeds de vertegenwoordiger van het verleden geworden, en hij blijft

verder op de achtergrond; hoofdfiguur wordt in de eerste plaats zijn zeer vitale zoon Herre, in wiens persoonlijkheid Theun de Vries kennelijk het naar de trustvorming groeiende kapitalisme heeft willen karakteriseren. Deze Herre is stellig een van de beste personages uit het gehele boek; hij is de man van actie, die zich bij de keuze van zijn vrouw laat leiden door het geld, dat die vrouw hem zal aanbrengen; verder het type van de zakenman met een goede kern, maar zonder scrupules en gespeend van overbodige fijngevoeligheid, wanneer het er om gaat de 'zaak' tot bloei te brengen; een boer nog, maar reeds met stadselementen, een tussen figuur zoals het zuivelbedrijf, waarin hij carrière maakt, een tussenbedrijf is van de moderne tijd.

Daarnaast speelt de andere zoon van Tjalling, Rudmer, een belangrijke rol. Ook hij vertegenwoordigt een maatschappelijk probleem van zijn tijd: de strijd tussen geloof en ongeloof, waarin hij als student in de theologie te Groningen en later predikant in een Fries plaatsje betrokken wordt; de theologie van die dagen is, zou men kunnen zeggen, evenals het zuivelbedrijf van Herre een 'tussenbedrijf', tussen geloof en ongeloof ditmaal. De student Rudmer moet zich in een compromis redden, omdat hij de bijtende critiek van een mephistophelische vriend, Vitringa, niet ten volle durft onderschrijven; zijn liefde voor Ruth d' Aby, meisje uit gegoede bourgeois-familie, wordt dan de idylle, waarin hij tijdelijk de kracht vindt om het predikambt waar te nemen; door haar dood komt hij tot het inzicht, dat hij zich vergist heeft en moet hij de consequenties trekken van de critiek van Vitringa.

Als complete figuur is Rudmer minder geslaagd dan Herre, omdat De Vries het probleem waarom het hier gaat, slechts oppervlakkig aangeeft. Beeldend is hij, waar hij de sfeer van het Groningse studentenleven oproept, maar hij schiet tekort in de analyse van de theologische vraagstukken; een man als de critische Vitringa blijft wel heel erg de conventionele Mephisto, en de strijd van Rudmer om de theologie vermag ons ook niet bijster te overtuigen. Nog minder echter de idylle met Ruth d' Aby, hoewel de schildering van het gezin d' Aby De Vries in de gelegenheid stelt de feministische en socialis-

tische opstandigheid in de voormalige deftige families naar voren te brengen. De erotiek is het allerzwakste punt in het werk van deze auteur; zij maakt hem sentimenteel, kitschig en melodramatisch, zij drijft hem bovendien tot onophoudelijk herhalen, aangezien de liefde tussen de sexen, op deze schematische wijze gezien, nu eenmaal altijd op 'hetzelfde neerkomt. De verlofings- en huwelijksidylle van Rudmer en Ruth is een mislukking, omdat De Vries hier met de 'sterkste' effecten gaat werken... en daardoor het minste bereikt. Ook bij het verhaal van de lotgevallen van Ekke, zoon van Jarig en diens vrouw Regina, spreekt de cliché-erotiek weer een woordje mee maar de figuur Ekke is met dat al een van de aardigste uit de roman, naast Herre de zuivelfabrikant.

Zo heeft *Het Rad van Fortuin* zijn voor en tegen. De stijl is op zijn best werkelijk descriptief-beeldend, maar lang niet altijd schrijft De Vries op zijn best. Men moet hem zo nu en dan weer op kleine slordigheden en ondoordachte zinswendingen betrappen; zo gebruikt hij meermalen het woord 'vermaakt' verkeerd ('zijn gezicht was vol *vermaakte* trekkingen'), waarmee niet zoiets als een vermaakte japon wordt bedoeld of hij schrijft: 'Ruth zag met *genoegdoening*', terwijl hij bedoelt hetzij 'genoegen', hetzij 'voldoening', maar in der haast beide woorden door elkaar haalt.

Voor *Het Rad der Fortuin* verscheen reeds het verhaal *De Bijen Zingen*, dat men als een soort voorspel A.D. 1700 tot de eigenlijke Wiarda-kroniek kan beschouwen. In dit proza is De Vries volkomen romanticus, waarbij de nadruk moet vallen op het uiterlijke vertoon der romantiek. Bij de twee vervolg-romans blijft het in kwaliteit ten achter.

De 'Cynici'

ERIC VAN DER STEEN: *Controversen*

R. VAN LIER: *Praehistorie*

De twee dichters, wier bundels onderwerp van dit opstel zijn, heeft men beiden gedoodverfd als *cynici*. Maar wat is een cynicus precies? Van de term cynicus wordt enorm veel misbruik gemaakt, hetgeen des te gemakkelijker gaat, omdat de oorspronkelijke Cynici, leerlingen en aanhangers van de Griekse filosoof Antisthenes (pl.m. 400 v. Chr.), zeker niet datgene geleerd hebben wat men tegenwoordig met de naam cynisme bestempelt. Antisthenes doceerde in het gymnasium *Kynosarges*, en vermoedelijk is de naam 'Cynici' daarvan afkomstig, niet zozeer van de 'hondse' levenswijze dezer filosofen, waarvan Diogenes in de populaire geschiedenis vooral beroemd is geworden door zijn lantarentje en zijn ton. Maar zelfs aangenomen, dat de hyper-proletarische manier van zich kleden en huisvesten het ontstaan van het begrip 'cynisch' heeft beïnvloed, dan nog kan men Diogenes geen cynicus noemen in de moderne zin. De Cynici verzetten zich tegen Plato's ideeënleer en tegen de kwalen, die met de cultuur samenhangen; zo kwamen zij, als vertegenwoordigers van de lagere volksklassen, ook tot de consequentie, dat van de cultuur eigenlijk niets deugde, tot het verwerpen van de maatschappelijke verschillen tussen de mensen, die 'onnatuurlijk' zijn, en dus ook tot het aanprijzen van de 'natuurlijke' (sexuele) verrichtingen als tegenwicht tegen de culturele stylering. Uitsluitend op grond van deze laatste eigenaardigheid is het woord cynisme in latere perioden gebruikt als een aanduiding van een bepaalde soort morele onverschilligheid en onbeschaamdheid. De afkomst van het begrip geeft dus al niet veel reden tot vertrouwen in de bruikbaarheid ervan, aangezien onze cynici er niet aan denken in een ton te gaan zitten en zich alle genoegens der beschaving te ontfangen.

Onder een cynicus versta ik tegenwoordig dus in de eerste

plaats een wezen, dat om een of andere reden de ergernis opwekt van de publieke opinie, door aanstotelijke meningen te verkondigen. Tracht men verder een eenheid te vinden onder al die als cynisch gequalificeerde aanstotelijken, dan stuit men al spoedig op onoverkomelijke bezwaren; want wat voor de publieke opinie vandaag als cynisch geldt, is morgen al weer gewoon geworden en trekt nauwelijks meer de aandacht. De gematigd-realistische romans van vele onzer damesauteurs zouden een halve eeuw geleden door het Nederlandse volk als afschuwelijk cynisch zijn verworpen; tegenwoordig circuleren ze in de leesportefeuilles en is de openhartigheid in liefdesaangelegenheden, die vroeger volkomen taboe was, de gewoonste zaak van de wereld. Tegenwoordig worden de romans van Vestdijk als cynische producten verworpen, uitsluitend op grond van de taboe's, die er in worden aangetast; of die romans goed of slecht zijn, is niet van belang, want de heer Vestdijk is een cynicus, en niet, zoals degenen die hem rusteloos bestrijden natuurlijk, een volkomen deugdzame voorlichter der publieke opinie. Ook dat zal voorbijgaan, zoals de verontwaardiging over het naturalisme, over de psychoanalyse, over het surrealisme voorbij is gegaan, al beleven al die verontwaardigingen samen nog eens een wederopstanding in het nationaal-socialisme. Van belang voor ons onderwerp is alleen, dat de publieke opinie in het cynisme een volstrekt verdoemelijke houding ziet, terwijl zij allerlei verschijnselen, die overigens niets, maar dan ook niets met elkaar te maken hebben, met dat begrip doodslaat (of tracht te slaan). Nietzsche daarentegen was van mening, dat men zijn oren juist goed open moest zetten, wanneer er ergens een cynicus aan het woord was, want 'Zynismus ist die einzige Form, in der gemeine Seelen an das Streifen, was Redlichkeit ist'. Die opvatting lijkt mij althans moediger en zuiverder dan de opvatting dergenen, die onmiddellijk hun oren met was dicht gaan stoppen, wanneer zij maar vermoeden, dat er een cynicus in de buurt is, en die dus voortaan ook voor alle argumentatie, cynisch of niet cynisch, potdoof zijn.

Laten wij het er maar dadelijk bij zeggen: de werkelijke cynicus, die zich (om nogmaals een uitdrukking van Nietzsche

te gebruiken) 'op zijn eigen boeken wentelt als op een mesthoop', is in en buiten de literatuur oneindig veel zeldzamer dan 'men' denkt. De Fransman Céline, schrijver van *Voyage au Bout de la Nuit*, zou men als zodanig kunnen aanmerken; het is maar goed, dat de heer D. Hans, die tegenwoordig de politiedienst tegen het cynisme tracht te organiseren, zich met buitenlandse literatuur niet geregeld bezig houdt, want hij zou bij de lectuur van dat boek door de grond zinken. Dat de dichter Eric van der Steen in zijn bundel *Controversen* een echte cynicus zou zijn, meen ik echter ten stelligste te moeten ontkennen. Ongetwijfeld, er is iets in zijn poëzie, dat men nihilisme zou kunnen noemen, en dat misschien wel het duidelijkst wordt uitgesproken in het gedicht *Desgevraagd*:

*Weet dan waarom ik walg:
kort is het leven, de dood? Een
historische anecdote,
niet eens wisselvallig:*

*Praalbed, bedstee en galg
verrotten gedrieën in groote
gelijkheid - ziet mij, lotgenooten,
in achttien woorden voltallig:*

*koud als een salamander,
heerszuchtig als Alexander,
lafhartig als geen ander.*

*dit samen geneutraliseerd.
'Excessief Geïntroverteerd'.
Afdoende geïnterneerd.*

Het beeld, dat in dit werkelijk bijzonder suggestieve gedicht wordt opgeroepen, is inderdaad dat van de mens, die zijn eigen koudheid, heerszucht en lafhartigheid openlijk voor het tribunaal van zijn zelfcritiek daagt, en weet, dat de objecten der *verschillende* standen en *verschillende* gedragingen (praalbed, bedstee en galg) 'verrotten in groote *gelijkheid*'.

Deze houding is nihilistisch, want komt neer op een ontkenning van de door de cultuur geschapen onderscheidingen, de sociale en de morele; zij is als zodanig zelfs verwant aan de houding der antieke Cynici. Maar niet ieder, die van de cynische levenshouding weet, is daarom zelf ook een cynicus. Ik beschouw Eric van der Steen veeleer als een der dichters, die (in het voetspoor van Du Perron) met het cynisme *spelen*, d.i.: elementen van het cynisme gebruiken om hun gevoeligheid niet voor de burgerman te profaneren. In bepaalde 'standen' lijken zij daarom op cynici... maar zij zijn het niet, daarvoor spelen zij te elegant en te gepassioneerd het spel der poëzie; zoals zij met het cynisme spelen, spelen zij ook met andere dingen:

*Gebogen tulpen, lelietjes van dalen,
roepende vrouwen in heur klein plantsoen,
ranonkels, hyacinthen, sluiergroen
voor bloemgezichtjes als een dunne voile,*

De wil om met de poëzie, als 'tijdverdrijf van enkele fijne luiden', te spelen, veronderstelt *onder anderen* ook een cynisch' reageren op waarden, die men waardeloos weet; die waarden bestaan voor de dichter niet meer als waarden, zij zijn dus voor zijn speelse geest vangballen geworden. Bij Eric van der Steen, die in *Controversen* tot een werkelijk speels dichter is geëvolueerd, is de cynische trek gevolg van waardenverlies ('Richting en rust verloor ik. Eigen schuld'), maar wat hij ook verloor, niet de smaak voor het spel. Een gedicht als *De Gestorvene* b.v., waarin de dichter zichzelf ziet als dode onder de grond, die 'twee wormen gelastten uiteen te gaan' is een goed voorbeeld van een bewust en sierlijk spel met de doodsgedachte en de vergankelijkheid van het lichaam; men kent zulke fantasieën van de Dodendansen, zij wijzen vooral op een hartstocht voor de verbijzonderingen van het leven, op rancune jegens de overmacht van de dood, op een leefdrift dus, die zich in het spelen uit. Elders ziet men Van der Steen spelen met namen, de symbolen van burgerlijkheid en gezetenheid:

*Het noemen van mensen is aangenaam
de valken jagen zien naar 't paradijs:
Steen, Modder, Goede, Hart, van Hout, de Wijs,
Boot, Lucas Roosen, Koelewijn, O. Braam,*

*Zwaan, Israël, Heleen, Koopman, Kolk, Preys,
de Gier, Vlam, Onrust, Eilander, de Haam -
zij vliegen rusteloos, maar waar ligt de naam
van wijlen Laura Lely - Langereis?*

Het spel is in dit geval het pure noemen, en men moet zeggen, dat het, ook hier, met charme en talent gespeeld wordt. Van der Steen heeft persoonlijkheid en fantasie genoeg om aan zijn spel de ernstige bekooring te kunnen verlenen, die het al te gemakkelijke en vulgaire spel juist mist; zijn talent bestrijkt vele registers, van de satire tot de 'poësie pure'... en in die veelheid is de eenheid die van de speler, die zich door zijn spel met woorden en waarden verdedigt tegen iets, dat men minder duidelijk ziet dan de gratie van dat spel.

Ook het debuut van R. van Lier, *Praehistorie*, heb ik in verband horen brengen met cynisme. Bij Van der Steen is dit althans formeel begrijpelijk; bij Van Lier echter ontbreekt het cynisme vrijwel geheel, of het zou moeten zijn, dat hij zich hier en daar door een soort 'cynical mimicry' het cynisme van het lijf wil houden: 'Geef aan een cynisch mensch een cynisch leven'. Veel minder dan in de poëzie van Van der Steen is dit element in Van Liers *Praehistorie* een spelelement; immers, dit onderscheidt Van Lier direct van Van der Steen, dat bij hem de (aanwezige!) speelsheid ondergeschikt blijft aan de onvoorwaardelijkheid van een wijsgerige persoonlijkheid, die zich aan het instrument poëzie slechts voorwaardelijk toevertrouwt.

*Uit vrees mijn eigen stem te hoore
Droomde ik meer gedichten dan ik schreef.
Later ging hun geluid verloren
In de trage engten waarin ik leef.*

De 'vrees' waarover hier gesproken wordt, is stellig de vrees voor de al te gemakkelijke bevrediging door het zangerige, het welluidende en het afgeronde in de poëzie; er staan achter de hier gebundelde gedichten zeker vele ongeschreven of Ongedrukte jeugdgedichten, en men voelt aan de stroefheid, soms zelfs onhandigheid van het metrum, dat ook de gedrukte niet geheel zonder die 'vrees' geboren zijn. Bij Van der Steen en Van Lier is de verhouding tussen de belangrijkheid van 'vorm' en 'inhoud' tegengesteld; bij Van der Steen neemt men uit de doorgaans voortreffelijk beheerste 'vorm' ook een 'inhoud' op, maar zonder de allerdiepste overtuigdheid, bij Van Lier brengt de 'inhoud' (een tasten, een zich oriënteren tussen jeugd en volwassenheid van iemand, die zijn kracht slechts met tegenzin 'met woorden staalt') allerlei 'vormen' voort, de een minder gelukt dan de ander, maar allen bijdragend tot de vervollediging van die 'inhoud'. In *Praehistorie* is minder volmaaktheid dan in *Controversen*, maar door de persoonlijkheid, die zich in deze poëzie openbaart, wordt men overtuigd: geen spel, maar een afrekening, een begin van afrekening is hier aan de gang. De dichter verantwoordt zich met een polemisch accent (dat men toch moeilijk cynisch kan noemen) in verzen als *Op een scheikundeleeraar*, *De gestorven scholier*, *St Nikolaasavond*, *Brief aan een andere*, of, in het merendeel der gedichten, met het accent van de intellectuele dromer,

*zonder zekerheid, in nauwe gangen tastend
tusschen wanden, met voeten ritselend in puin.*

Een analoge verscheidenheid als bij Van der Steen, maar afkomstig van een geheel ander temperament, minder zeker van zijn uitingsmogelijkheden nog, maar ongetwijfeld met veel meer reserves. Een temperament, dat naar een synthese tast van gevoel en intelligentie; Van Lier bereikt zulk een synthese b.v. in het volkomen gave en ontroerende gedicht *Het Paradijs*, waarin het teruggekeerde paradijs even verrukkelijk is als dom. En tot de beste gedichten, die ik ken, behoort Van Liers *Scherzo*, waarin de dood via een kinderherinnering beeld wordt:

*De dood stel ik mij voor als lieve tante Lize,
 Eens word ik ziek, heel ziek, en krijg een hoge koorts.
 Dan ben ik nog wel sterk en spuw op de verpleegsters,
 Maar in het einde word ik zwak, heel zwak.
 Dan komt mijn groote, sterke tante Lize,
 - Zij is reeds jaren dood en breidt in eeuwigheid -,
 Die neemt mij in haar breedte, forsche armen,
 ('k Voel weer markant haar boezem drukkeri,
 Gezwollen van een vruchteloos leven),
 En draagt mij naar een verre kamer
 Waar koekoeksklok zeurt en een ketel raast.
 Ik kan mij dan niet meer verweren,
 Het werd uw tijd, mijn lieve tante Lize,
 Gij overwon ten laatste die u schopte als kind...
 Dus zit ik daar, kan mij niet meer bewegen,
 Denk ook niet meer, in kussens; en mijn tante Lize
 Zit langzaam tegenover mij te breien,
 Zij zegt geen woord, ik hoor haar pennen tikken.
 O dood, o lieve tante Lize,
 Soms als het tinnen slaat krijg ik wat pap.*

Waar is hier het cynisme?

De Duitse romantiek

Die Schönsten Erzählungen Deutscher Romantiker

In de herfst van het vorige jaar heb ik al eens gewezen op de aardige, goedgedrukte en goedkope reeks *Forum-Bücher*, die tot stand komt door de samenwerking van drie Duitse uitgevers buiten de rijksgrenzen, n.l. Bermann-Fischer te Stockholm, Allert de Lange te Amsterdam en Querido te Amsterdam; zij zijn naar vorm en opzet familie van de Nederlandse Salamander-reeks en de Engelse Albatross-edities; adviseurs voor deze uitgave zijn Thomas Mann, René Schickele, Franz Werfel en Stefan Zweig.

Het belang van voor iedere beurs practisch bereikbare boeken is dezer dagen nog in onze courant besproken; vermoedelijk is zelfs de ergste aristocraat, reactionnair en bibliophiel van een dergelijk product der democratie geen tegenstander, want ook als men het een nadeel acht, dat de kennis ongelimiteerd verspreid wordt, kan men toch de grootste waardering hebben voor de *mogelijkheid* ener nieuwe 'kennisverdeling', die het ook vrij willekeurige verband tussen geld en boekenbezit helpt ontwrichten. Ik zie juist daarom in deskundig geleide uitgavenreeksen als deze *Forum-Bücher* een groot belang; de democratisering der kennis, hoe problematisch en in bepaalde gevallen verwarringbrengend zij ook moge zijn, is niet te keren door een quasi-aristocratisch, reactionnair vasthouden aan oude privileges, krachtens welke het ongeschreven eigendomsrecht van het boek met het fortuin is verbonden. Voorbeeld: het juist verschenen deel van deze serie *Die Schönsten Erzählungen Deutscher Romantiker*. De titel van dit boek is niet gelukkig, want het belang er van ligt zeker niet in het feit, dat hier nu juist 'die *schönsten* Erzählungen' bijeen zijn gebracht; zelfs lijkt mij die titel weer de onjuiste pretentie mee te dragen, dat de lezer, die van deze stukken kennis genomen heeft, nu verder ook nooit meer een blik in

de werken der Duitse romantici behoeft te slaan, aangezien de Forum-reeks het al voor hem in orde heeft gemaakt. Of er niet een andere keuze mogelijk ware geweest, laat ik dus geheel in het midden. Het komt voor mijn gevoel meer aan op de mogelijkheid ener oriëntering op een gebied der litteratuur, dat voor de meeste mensen bedenkelijk naar het museum riekt, terwijl toch deze Duitse romantiek uit het einde der achttiende en het begin der vorige eeuw in allerlei opzichten een merkwaardige overeenkomst vertoont met de romantische reacties, die tegenwoordig overal te constateren zijn.

Wat zeggen echter de namen Tieck, Wackenroder, Schlegel, Brentano, Jean Paul, Arnim, Eichendorff, Morike de gemiddelde, zelfs met een behoorlijke intelligentie toegeruste lezer van 1939? Weinig of niets. Ik maak een uitzondering voor Novalis en E.T.A. Hoffmann, die ook in deze bundel vertegenwoordigd zijn, en voor Hölderlin en Kleist, die de samensteller er buiten heeft gelaten; om verschillende redenen hebben zij iets van hun actualiteit bewaard of herkrege, en aldus het historische tijdvak der romantiek overleefd. De Duitse romantiek als verschijnsel, als historische totaliteit, is echter dood en begraven voor de meesten. Terecht of ten onrechte? Men kan niet beter doen dan de bundel uit de reeks Forum-Bücher ter hand nemen. Ieder voor zich zal zulk een experiment op zijn manier tot een goed of een slecht einde brengen.

Iets van de kerkhoflucht blijft ongetwijfeld om vrijwel al deze schrijvers hangen. Iets er van hing trouwens al om de Duitse romantiek uit het eerste kwart der negentiende eeuw, toen Heine in 1833 in *Die Romantische Schule* het verschijnsel voorstelde aan Franse lezers; men ontzegt zichzelf een bijzonder genoegen, wanneer men verzuimt naast het proza der romantici zelf ook de scherpe commentaren van Heine te lezen, die dank zij hun 'feuilletonistische' stijl nog even fris aandoen als honderd jaar geleden. Heine, die zelf genoeg van het door hem zo onbarmhartig geanalyseerde romantische levensgevoel in zich had om precies te weten waarover hij schreef, bezorgt in zekere zin reeds de begrafenis der gebroeders Schlegel en hun aanhang, door achter hun bezige figuren

de gestalte van de grote Goethe op te roepen; door een nu eens satirische, dan weer opzettelijk-vulgariserende of verklarende behandeling der stof weet hij te bereiken, dat men mensen voor zich ziet in plaats van de gewone historische abstracties der litteraire handboeken. 'Die neuesten Literaturhistoriker geben uns wirklich eine Literaturgeschichte wie eine wohlgeordnete Menagerie' schrijft Heine ergens, en het is juist deze menagerie-methode, die in staat is een tijdvak van de literatuurgeschiedenis volstrekt oninteressant te maken; door de methode van Heine daarentegen (de z.g. 'feuilletonistische'; maar welke feuilletonist schrijft ons zulke feuilletons?) wordt het op zichzelf misschien stoffige en voor het museum reeds half geconserveerde opnieuw levend. Ik wil Heine's opvattingen over de Duitse romantiek (met name b.v. Novalis) niet integraal voor mijn rekening nemen, noch zijn felle, persoonlijke en uiterst amusante aanvallen op de gebroeders Schlegel voor de laatste waarheid over deze theoretici der romantiek verslijten; maar wel ben ik overtuigd van de enorme voordelen zijner 'feuilletonistische' methode boven de deftige litterair-historische, omdat zij, onder de schijn van dodelijk te zijn voor de beschreven romantische school, precies de enige is, die deze romantische school als probleem, als ideeëncomplex, voor het nageslacht in leven houdt.

Heine schreef zijn noticies over de Duitse romantiek in de eerste plaats voor Fransen, als een vervolg op (en gedeeltelijk als polemiek tegen) *De l'Allemagne* van Mme de Staël. Eén van zijn grote verdiensten is, dat hij deze Duitse romantiek zonder sentimentaliteit (half geamuseerd, half medeplichtig en dus gevoelig) gezien heeft als een specifiek Duitse aangelegenheid, waarvan de Fransman eigenlijk het ware niet begrijpt, omdat hij zich deze soort anti-rationele 'dynamiek' niet kan indenken, omdat hij niet beseft, welke gevaarlijke leegte aan de overzijde van de Rijn door de behoefte aan romantiek moet worden bezworen: 'Ihr Franzosen solltet doch endlich einsehen, dass das Grauenhafte nicht euer Fach, und dass Frankreich kein geeigneter Boden für Gespenster jeder Art. ... Denn eure Gespenster sind doch immer Franzosen; und fran-

zösische Gespenster! Welch ein Widerspruch in den Worten! In dem Wort "Gespenst" liegt so viel Einsames, Mürrisches, Deutsches, Schweigendes, und in dem Wort "Französisch" liegt hingegen so viel Geselliges, Artiges, Französisches, Schwatzendes!' Deze opvatting van het wezen der Duitse romantiek vindt men bevestigd door, het oordeel van een essayist van onze tijd, Denis de Rougemont, die er in zijn laatste boek *L'Amour et l'Occident* op wijst, dat 'l'enthousiasme et la tristesse métaphysique', kenmerkend voor het innerlijk rythme der Duitse romantiek, de Franse dito vreemd is, dat 'cette surabondance de l'esprit exalté par son propre drame' in het Frankrijk van de grote Revolutie en het Keizerrijk een onbekende grootheid is gebleven, want dat de Franse romantiek nooit de grenzen der individuele *psychologie* heeft doorbroken.

Het is van belang deze twee constateringën (1833 en 1938) naast elkaar te leggen, omdat zij eigenlijk op hetzelfde neerkomen. Vergeleken bij Chénier en Chateaubriand maken Jean Paul en Novalis de indruk van aankomende jongelingen, zegt Denis de Rougemont en men begrijpt de juistheid van die vergelijking, als men in *Die Schönsten Erzählungen* van Novalis *Klingsohrs Märchen* en van Jean Paul de idylle *Das Glück eines Schwedischen Pfarrers* leest of herleest. Met een misschien gewaagd beeld zou men kunnen zeggen, dat Frankrijk voor de romantiek, hoezeer het er ook aan geofferd moge hebben, al te pud en te rijp was; voor de blauwe bloem van Novalis, voor de Sehnsucht om de Sehnsucht, voor het echte romantische spook en de 'pure' romantische vervoering was in het land met een verleden van grote psychologen geen ruimte meer. Heine, die de Duitse romantiek met het geoefende oog van de psycholoog waarnam, moest dan ook veel ridiculiseren in de 'gebarentaal' dezer romantische school, maar het is duidelijk genoeg, dat ridiculiseren bij hem niet hetzelfde is als bagatelliseren. Niemand zag scherper dan Heine, welke katastrophen van deze kant dreigden: 'Das deutsche Mittelalter liegt nicht vermodert im Grabe (wie bei euch, Franzosen), es wird viel mehr manchmal von einem bösen Gespenste belebt, und tritt am hellen, lichten Tage, in

unsere Mitte, und saugt uns das rote Leben aus der Brust...'

Onder deze gezichtshoek bezien, is de veelvoudigheid der Duitse romantiek, die men werkelijk niet gemakkelijk tot één formule kan herleiden, toch weer betrekkelijk enkelvoudig; zij is n.l. altijd onpsychologisch, en meestal duidelijk *anti*-psychologisch. Zelfs waar de Duitse romanticus aan psychologie doet, speurt men de afwezigheid van de diepste psychologische belangstelling, van de psychologische ervarenheid, die een volk nu eenmaal niet komt aanwaaïen, die een volk slechts door een langdurige en intensieve scholing eigen wordt, wellicht tot zijn eigen verderf, als aankondiging van een beginnende decadentie. In de Duitse romantiek is het pathologische overvloedig, maar het doet zelden aan als geraffineerd; men ontdekt spoedig de *coulissen* van het gruwelijke en mysterieuze, men vindt telkens weer een schrijver, die zich afwendt van de concrete mens en de intimiteit der psychologie om de wereld van het phantoom op te zoeken. Men leze in *Die Schönsten Erzählungen* b.v. van E.T.A. Hoffmann het bizarre verhaal *Rat Krespel*, waarin de nodige griezelementen zijn verwerkt (een zonderling, een geheimzinnige juffrouw, een even geheimzinnige muziekhartstocht); nochtans blijft het griezelen aan de buitenkant, en vooral de ontknoping van de historie doet ons gezocht en weinig subtiel aan. Of men leze de *quasi*-geraffineerde erotische bladzijden uit Friedrich von Schlegels *Lucinde*, die, in dialoog-vorm gearrangeerd, blijkbaar op hun publiek de indruk moesten maken van iets zeer intelligents en tegelijk pikants: hoe duidelijk zien wij de coulissen! Men proeve de beroemde romantische ironie van Jean Paul op de tong (in *Die Doppelgänger*); 'in allen Richtungen hüpfen seine Witze, die Flöhe seines erhitzten Geistes' zei Heine van hem; of men geve zich over aan de lyrische verteltrant van Ludwig Tieck, wiens novelle *Der Blonde Eckbert* het prototype is van de poëtische romantische novelle op haar best; psychologisch is zij te enenmale niet, en Clemens Brentano's *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl*, waarin de eer en het afgehouden hoofd een grote rol spelen, is het nog veel minder. Dat men de coulissen ziet, en de psychologic mist, of door een uitgesproken anti-psycho-

logie ziet vervangen worden, betekent echter geenszins, dat deze prozastukken niet boeien. Zij zijn boeiend, omdat zij een wereld oproepen, waarin het intellect zich onderwerpt aan een irrationeel bevel; een wereld, die ook wij hebben leren kennen, maar nu onder minder voorwendsels, naakter, brutaler, plebejischer. De Duitse romantiek uit het begin der vorige eeuw maakt niet voor niets op ons de indruk van een coulissenromantiek en een onpsychologische richting; want achter die coulissen en onder dat gebrek aan psychologie ontdekt men 'cette surabondance de l'esprit exalté par son propre drame', ontdekt men een onopgelost conflict van de vormeloze diepte met de beschavingsoppervlakte.

Aan exaltatie is n.l. in dit proza *geen* gebrek, en door hun exaltatie zijn de Duitse romantici boeiend; zij voeren het voorspel op van het drama, dat thans gespeeld wordt in Duitsland, het drama van de dynamiek *en niets dan de dynamiek*, waarvan een profetische geest als Heinrich Heine enscènering en rolverdeling reeds aankondigde: in zijn *Romantische Schule* maar scherper nog in zijn *Geschichte der Religion und Philosophie*: 'Es sind nur die kleinen Hunde, die in der leeren Arena herumlaufen und einander anbellend und beißen, ehe die Stunde erscheint, wo dort die Schar der Gladiatoren anlangt, die auf Tod und Leben kämpfen sollen.'

Wie de sfeer van het voorspel wil leren kennen, om het drama beter te begrijpen, neme *Die Schönsten Erzählungen Deutscher Romantiker* ter hand, en legge Heine er naast. Misschien wordt hem zelfs de vriendelijke zwerflust van een Eichendorff (*Aus dem Leben eines Taugenichts*) tot symbool van het 'dynamische', dat het op drift raken der oude, geheiligde waarden, het grote drama der Europese cultuur, reeds aankondigt.

Ver van het realisme

REINIER VAN GENDEREN STORT: *Het Goede Leven*

NINE VAN DER SCHAAF: *Leven van Karel de Stoute*

Met zijn roman *Kleine Inez*, heeft R. van Genderen Stort zich pl.m. 1925 bij het lezend publiek een grote naam verworven; hij heeft sedert dien niet veel proza meet laten drukken (wel aphorismen en gedichten), maar wat hij dan het drukken was bijzonder geschikt om zijn gevestigde reputatie weer in decadentie te brengen. Vooreerst kwam daar de roman *Hinne Rode* van de pers, die door sommigen als een deftige caricatuur van *Kleine Inez* is opgevat, maar geheel ten onrechte, want de schrijver meende het zeer ernstig met deze etalagepop, die in de giftige roes van het zinneleven verstrikt raakt, platonische teksten ontcijfert en aan een 'chaldeeuwse roman' werkt. Ik qualificeerde dit boek destijds als 'precieuze snert' en schreef erover: 'De houding, die uit *Kleine Inez* zo duidelijk en aanvaardbaar sprak, is in *Hinne Rode* ontaard in een zwaarwichtige pose, de pose van de precieuze mens, die toch niet precieus genoeg is om in zijn preciositeit te schitteren. Van Genderen Stort is niet precieus als Couperus, hij is geen epicurist van de goddelijke oppervlakte; hij is *zwoegend* precieus, moeizaam verfijnd.'¹ Dat was in 1930; nu, in 1938, doet Van Genderen Stort mij de eer aan een roman te publiceren, die dit oordeel tot in onderdelen bevestigt: *Het Goede Leven*. Men zou hoogstens kunnen zeggen, dat de precieuze stijl van de auteur hier nog wat stijver en caricaturaler is geworden, maar verder klopt alles.

Ik wil graag bekennen, dat ik *Kleine Inez* destijds zeer bewonderd heb. Dit verhaal ener 'versterving', waarin de wereld van Arnhem uit gezien verschijnt als de Mayasluier, waarin alles afschaduwing lijkt van een tweede wereld (Plato's rijk der Ideeën), waarin de held Peter de zware weg gaat van de gestadige veredeling der vreugden door de donkere zinnelijkheid te overwinnen, verlost door de kleine Inez... dit ver-

haal boeide mij bijzonder, als de mythe der katharsis. Zozeer heb ik deze roman bewonderd, dat ik hem, na *Hinne Rode* en *Het Goede Leven*, niet meer durf te herlezen, uit vrees in het subheme het ridicule van later terug te vinden; en ondankbaar jegens de emoties, die Van Genderen Stort mij verschafte, wil ik in geen geval zijn. Laten wij het er dus voor houden, dat hij in *Kleine Inez* het diepste uitgezegd heeft wat hij te zeggen had, en dat hij, als zovele schrijvers, toch voortging met schrijven, ook al kon hij zich slechts herhalen en zijn onderwerp bederven. Want van anti-realistisch en verdroomdpoëtisch is de taal van R. van Genderen Stort langzamerhand aanstellerig en quasi-verheven geworden; de reactie op het naturalisme en de huiskamer-familjariteit is bij hem zover voortgeschreden, dat hij van de weeromstuit in de salon terecht is gekomen. De gekunsteldheid en geparfumeerdheid van dit taaleigen is zo ondragelijk, dat men er in geen enkel opzicht meer waardering voor kan hebben; want waarom zou de salon van het manierisme beter zijn dan de huiskamer van de gezellige platvloersheid?

Ook *Het Goede Leven* is weer een herhaling van *Kleine Inez*; men herkent in de hoofdpersoon Ruben Peter en in zijn geliefde Beatrijs Inez, maar zij zijn schematischer, levenlozer en vooral deugdzamer geworden; zij zijn vrijwel niets anders meer dan lege deugdvaten, die hol klinken als men het waagt er voorzichtig op te kloppen. Ruben is de zoon van een Joodse slijter, die door een (ook al edele en stralende) dr Van Meeghen in zijn huis wordt opgenomen om zodoende die graad van deftige volmaaktheid te kunnen bereiken, waaraan wij in deze wereld zo'n behoefte hebben. Zijn liefde voor de kuise en aanminnige Beatrijs is zo onbeschrijflijk puur, dat wij bijna niet willen geloven, dat deze twee lichtgoden toch nog een gezin stichten; maar Van Genderen Stort verzekert het ons en hij geeft zelfs een beschrijving van de huwelijksreis ('En toen besepte Ruben dat Pallas van hen was geweken, dat het uur van Aphrodite was aangebroken.') Terwijl in *Kleine Inez* de harmonie verworven werd na strijd tegen de vulgaire zinnelijkheid, is bij Ruben en Beatrijs alles direct in orde; zij komen als heiligen ter wereld, en hebben nauwelijks te kampen met

het kwaad. Wel wordt Ruben, die in de medicijnen heeft gestudeerd en dokter is geworden (natuurlijk om het leed der mensheid te verzachten), op latere leeftijd op een ridderslot bijna verleid door een barones, die voor krasse middelen niet terugdeinst, maar Ruben weet haar van zich af te bouden en neemt afscheid met de woorden:

‘Mevrouw, uw toeleg is mislukt en de mijne ook, ik had u willen worgen en u mij alleen maar schenden zoo in het voorbijgaan, het meest ben ik dus gedupeerd.’

Het is begrijpelijk, dat de barones hem daarop ‘met spalkende(!) oogeh’ aanstaart en haar nederlaag incasseert. De strijd tussen harmonie en zinnelijkheid, tussen ‘engel’ en ‘sater’, zoals Stort het noenit, speelt zich in de roman verder vrijwel geheel buiten Ruben en Beatrijs om af; b.v. in de demonische student Olle van der Dunne, ‘letterkundige’, een soort Hollandse Baudelaire en Don Juan, over wie op p.70 de ijselijkste dé tails worden meegedeeld; ‘ingewijd in de geheimen van het Babylonische zedeleven, beweerde hij, fantast als hij was, dat zijn voorgeslacht rechtstreeks terugging tot Babel en Assur’. Babel en Assur nog wel; wij worden dadelijk herinnerd aan de chaldeeuwse roman van Hinne Rode; maar in Olle leeft dan, behalve de sater, ook de engel, en die twee strijden een eeuwige strijd in hem.

En onderwijl vergaan al maar de seizoenen, er komt een nieuwe herfst, er krassen weer kraaien, er komt een nieuwe lente, een nieuwe zomer; verschillende personages uit de roman sterven af, alles gaat voorbij. Eigenaardig is, dat er nog al veel gebeurt in dit verhaal, en dat men toch het gevoel heeft, dat de tijd stil staat; er komen telkens andere mensen op het toneel; maar zij zijn allen even schematisch en uitgehold-platonisch-onwaarschijnlijk, zodat zij ons niet boeien, maar irriteren of ook wel aan het lachen maken. Hoe zou men ook *niet* lachen in deze ellendige tijd, als men bij een gesprek over de ernstigste zaken tussen Ruben en Olle in American te Amsterdam genoteerd vindt: ‘Zij kwamen overeen Casseler rib met zuurkool te eten; daarbij voegde bier en geen wijn. Olle bestelde twee plazen Heineken's bier en twee kelken oude klare van Lucas Bols.’ Men verwacht nu te vernemen, of Rit-

meester dan wel Vossebreuer tot afterdinnersigaar werd uitverkoren, maar het gesprek gaat dan plotseling over de 'vleeschgeworden wellust'. Zulke nuchtere intermezzi werken bepaald komisch in een stijl, die 'gesmukt' zegt voor 'versierd', 'taveerne' voor 'café', 'kouten' voor 'praten', 'noenmaal' voor 'middageten', 'euvel' voor 'ziekte' en 'de kostelijkste aller zuivelspijzen' voor gewone verse room; zij werken als grapjes van iemand, die zich zes dagen van de week angstvallig van alle gewoonheid en humor onthoudt om op Zondag plotseling uit de hoek te komen. Maar niets is stellig minder de bedoeling van de schrijver, wie de gemanieerdheid tot een tweede natuur is geworden, getuige b.v. een zin als deze: 'Dan Algiers, de witte stad, in Arabischen trant gebouwd, met haar palmenlanen, haar tuin, rijk aan tropische gewassen, dragend den naam van den held die, makker van Napoleon, toenmaals Bonaparte, won den slag bij Marengo, eerst velioren en sneuvelde in de zegepraal, Desaix.'

Dit is een zin voor een examen om te ontleden en na te vertellen 'met je eigen woorden'. Ik vrees echter, dat het merendeel der examinandi zou zakken en zich voorgoed van de Nedelandse letteren zou afwenden. Laten wij hun dus voorhouden, dat zij zich vooral niets wijs laten maken: dit is geen 'hoge kunst', noch taciteïsche zeggingswijze, dit is alleen 'onuitstaanbaar patriarchaal', zoals Anthonie Donker, over *Hinne Rode* handelend, terecht gezegd heeft. ...

In een artikel over *De Liefde van een Dwaas* van Storts generatiegenote Nine van der Schaaf (19 Sept. 1937) heb ik geschreven, dat haar proza ongeveer tussen dat van Stort en Van Schendel in ligt; 'haar materiaal (de neoplatonisch "empfundene" Hollandse mensen) doet het meest denken aan *Kleine Inez*, maar de ongelukkige neiging tot archaïseren en over-styleren, die in het werk van Stort zoveel bederft, ontbreekt.' Inderdaad, de stijl van Nine van der Schaaf komt voort uit eenzelfde afkeer van het gezellige realisme als die van R. van Genderen Stort, maar zij heeft geen hang naar het gemanieerde, en daarom zijn haar boeken soms eerder wat steriel-vegetarisch dan onzuiver, laat staan aanstellerig.

Nine van der Schaafs laatste roman *Leven van Karel de Stoute* kan men dus ook als pendant van *Het Goede Leven* opstellen, maar dan ten bewijze, hoe een overeenkomstige stylistische geaardheid ook een respectabel resultaat kan afwerpen.

Dat dit leven van Karel de Stoute een roman is in de eigenlijke zin van het woord, meer dan een biographie, lijkt mij te verdedigen; de schrijfster stelt Karels karakter op de voorgrond, niet de uiterlijke feiten. De bontheid en schelheid van contrast, die Huizinga in zijn *Herfsttij der Middeleeuwen* zo goed heeft laten uitkomen, ontbreekt in het werk van Nine van der Schaaf, dat meer het karakter heeft van een sober fresco; eigenlijk merkwaardig, dat een schrijfster met een zo uitgesproken voorkeur voor het sobere, stemmige en stille een zo vitale en energieke man van actie tot onderwerp van een boek heeft gekozen! De memorialist Philippe de Commynes, die achtereenvolgens de Bourgondische hertog en zijn tegenspeler, de Franse koning Lodewijk XI, diende, zei twee dingen van Karel: 'l'une est que je crois que jamais nul homme ne print plus de travail que luy, en tous endroits où il faut exercer la personne; l'autre qu'à mon advis je ne connus oncques homme plus hardy.' Maar: 'Je n'ay vu nulle occasion pourquoy plus tost il dust avoir encouru l'ire de Dieu, que de ce que toutes les graces et honneurs, qu'il avoit reçus en ce monde, il les estimoit tous estre procédés de son sens et de sa vertu, sans les attribuer à Dieu, comme il devoit.' Bij Commynes, een der voornaamste bronnen van het tijdvak (hij speelt ook een rol in het boek van Nine van der Schaaf) verschijnt de Stoute dus reeds als de overmoedige, die door de overschatting van zijn menselijke vermogens ellendig te gronde gaat, ofschoon 'il avoit de bonnes et vertueuses parties en luy'. Zo leerden wij hem trouwens ook ongeveer kennen op de schoolbanken, waar de associatie 'stout' - 'ondeugend' onwillekeurig bij ons opkwam.

Ook Nine van der Schaaf ziet de held van haar roman in dit conflict verwickeld. Karel droomt de droom van een Christenrijk, maar het is een romantische droom, bestemd om te mislukken, bedreigd door de menselijke ijdelheid en de verzo-

kingen van de duivel; die droom geeft hem ook het recht, zo meent hij, zijn vijand Lodewijk XI te haten, maar wanneer de tegenslag komt, bekruipt hem de twijfel: 'Was het de duivel die hem listig tot erfgenaam van een groot geslacht bestemd had, opdat hij zou meenen dat zijn ijdelheid van God was? - Neen, zijn geboorte was Gods wil en zijn ijdelheid een droom die zijn geweten nooit bezwaarde. - Waarom had God hem niet de macht gegeven den vijand te verslaan?' De eigenlijke erfgenaam van dit tijdvak is niet de romanticus van Bourgondië, maar de politieke realist Lodewijk XI.

Als steeds is de psychologie van Nine van der Schaaf ietwat abstract; niet de concrete détails van de persoonlijkheid Karel de Stoute, maar algemeen gehouden 'karaktertrekken' bepalen het beeld, dat zij van de hertog wil geven. Vandaar, dat de lezer de indruk krijgt van een fresco, waarin het rumoerige en anecdotische wel voorkomt, maar op de achtergrond gedrongen, gestyleerd, in vereenvoudigde vormen; het speelt dus geen rol van wezenlijke betekenis. Deze historische visie doet dan ook sterk denken aan die van de jonge Van Schendel, al stelt Nine van der Schaaf zich een ander doel dan de schrijver van *Een Zwerver verliefd*; die visie is romantisch, wat de instelling op de stof betreft, maar zij verwerkelijkt zich in de stijl door een soberheid, die alle onevenwichtige contrasten der romantiek ontbeert.

Eindnoten:

- 1 Zie 'Man tegen Man'. Verz. Werk, deel I pag. 308

Ongezonde toestanden?

Het dagblad *De Telegraaf* is ter ore gekomen, 'dat men in de kringen van uitgevers en boekhandelaren verre van tevreden is met de bestaande toestanden'. Dat zal ongetwijfeld zo zijn; in welke kringen is men tegenwoordig wèl bijzonder tevreden? Voor het blad was deze ontevredenheid aanleiding een enquête op touw te zetten onder de commerciële bedienaars van het gedrukte woord en als eerste het zij een bekend uitgever zijn meningen verkondigen; wij zullen hem niet bij name noemen, want een deel zijner uitgaven is beslist beter dan zijn theorieën en per slot van rekening gaat het hier om *zakelijke* inzichten. Tenminste: daarom *behoort* het te gaan. Het eigenaardige van het geval is echter, dat de uitgever in quaestie, die 'ongezonde toestanden' op de boekenmarkt constateert, zich ook met de schrijvers wenst te bemoeien en hun tot op zekere hoogte zelfs wil voorschrijven hoe zij moeten schrijven om de uitgevers rijk te kunnen maken. Nu is ons niets aangenamer dan werkelijke culturele belangstelling van uitgeverszijde, aangezien er tussen auteur en uitgever zoveel doenlijk een entente cordiale behoort te bestaan; maar wanneer de uitgever daaruit de gevolgtrekking gaat maken, dat hij voortaan de litteratuur wel een programma zal verschaffen, wordt de zaak zeer bedenkelijk. Immers: er zijn maar twee eerlijke mogelijkheden. De eerste is, dat de uitgever zich 'commerciële' auteurs aanschafft, die schrijven wat hij, de uitgever, het beste acht, om voor hen tweeën kapitalen te verdienen. De tweede is, dat de uitgever uitgieft wat hem wordt aangeboden door onafhankelijke auteurs en afwacht wat de resultaten zijn. Alles wat daartussen ligt, is te herleiden tot het leerrijke verhaal van kool en geit.

De uitgever in quaestie, die over 'ongezonde toestanden' spreekt, wil echter juist een tussenstandpunt innemen, en

daardoor raakt hij op bedenkelijke paden. Hij constateert, dat er in vijf jaar in Nederland ongeveer 2000 romans verschijnen, en dit getal boezemt hem, evenals ondergetekende, afgrijzen in. Maar in plaats van verder te constateren, dat er dus in Nederland een menigte seizoen- en prulschrijvers rondwandelen, en dat de uitgevers graag een gokje wagen om een 'best seller' te verwerven (tien spierinkjes uitwerpen om één kabeljouw te vangen), gaat hij zonderlinge aanvallen ondernemen op de 'ivoren toren'. Ik laat hem aan het woord:

'Men heeft wel eens gezegd dat '80 behalve zijn onvolprezen vernieuwing van onze literatuur ook zijn groote nadeelen meebracht, en al is '80 een heilig huisje in de literatuur, wij mogen na een halve eeuw ook wel eens openlijk over die nadeelen praten. (Ik dacht, dat zulks al wel eens eerder gebeurd was, maar dan niet om commerciële redenen. M.t.B.)

Er is nog altijd een groote categorie Nederlandsche romanschrijvers - den anderen niet te na gesproken - die mi n of meer de leus dienen: "publiek, ik veracht U". Menig zeer begaafd Nederlandsch auteur heeft, om het vierkant te zeggen, vaak een opvallende neiging meer als artiest dan vóór zijn publiek te schrijven. Let wel, ik zeg niet dat hij met opzet en welbewust om het publiek te behagen moet schrijven, maar als hij alleen voor zich en zijn kunstkringetje schrijft, is dat toch nog veel fataler!

Niemand kan ontkennen dat schrijvers en publiek in Nederland maar al te vaak vervreemd zijn. Het probleem is ingewikkelder dan men het zoo inderhaast stellen kan. Maar ik heb mij ook wel eens afgevraagd of vele buitenlandsche, dus vertaalde auteurs, niet over meer werkelijke levens- en wereldkennis beschikken dan vele Nederlandsche, die van uit hun ivoren toren meestal mooier *geschreven* boeken afleveren, maar minder levende.

Er is onder de jongere schrijvers zeker een kentering voelbaar; en er zijn uitzonderingen. Van Schendel is en blijft een onzer veel gelezen groote schrijvers.

Zocht hij ooit populariteit? Zeer zeker niet, maar hij verwerkt leven, hij kent leven, hij schept leven.'

Ik weet niet, hoe het de lezer vergaat; maar mij bekruipt

onder het aanhoren van deze argumentatie een zeer onbehaaglijk gevoel. Hier wordt tussen de twee eerlijke mogelijkheden, die ik boven noemde, *doorgeschipperd*, en om het effect extra mooi te maken, wordt het *uitzonderingsgeval* Van Schendel als *model* aangeboden; Van Schendel immers behoort juist tot de schrijvers, die 'vaak een opvallende neiging (vertoonen) meer als artiest dan voor het publiek te schrijven', en dat hij succes heeft, komt zeker niet voort uit coquetterie met wat het publiek wil! Maar de uitgever preciseert zijn stellingen nog wat:

'Elke Nederlandsche roman op Europeesch peil is vrij spoedig in drie of vier talen vertaald, daarbij komen nog vaak filmrechten enzovoorts. Een bekend auteur, dien wij het voorrecht hebben uit te geven, maakte op deze wijze met een "best seller", vertalingen en filmrechten inbegrepen, een bedrag van f 50.000. Ik schat de inkomsten van een ander jong Nederlandsch auteur als schrijver van een bekende trilogie op hetzelfde bedrag. Het is een sprookje dat alle Nederlandsche romanschrijvers op een houtje moeten bijten. Als zij op gemiddeld Europeesch peil schrijven en de literatuur niet op verkeerde wijze boven het leven stellen, behoeven zij zeker niet de dwangarbeider van een boek per jaar te zijn.'

Hier zijn wij aangeland op het peil van de onverbloemde *reclame voor het middelmatige boek*. 'Europees peil' valt voor deze uitgever samen met 'gemiddeld Europees peil'; d.w.z. auteurs als Thomas Mann, André Gide of Aldous Huxley, die wij gewoonlijk rekenen tot de schrijvers van Europese betekenis, worden hier in één zak gestopt met alle middelmatigheden, die een paar seizoenen leven bij de gratie van een modegril! Is dat soms een bewijs van onderscheidingsvermogen? Het is een sprookje, dat alle Nederlandse romanschrijvers op een houtje moeten bijten, zegt de royale uitgever, die een van hen 'taxeert' op een slordige 50 mille; inderdaad, voor de 'commerciële' litteratuurproducenten van trilogieën zal dat wel opgaan, maar wij kennen ook schrijvers, die nog nooit duizend gulden bij elkaar hebben gezien, en toch aanspraak mogen maken op Europees peil (zij het dan ook niet het gemiddelde), en dat zij 'vrij spoedig' in drie of vier talen vertaald

worden, is nog ongerijmder dan een sprookje. Redeneringen als deze zijn absurd, zij slaan op niets; zij zijn pogingen om de keuze tussen de twee eerlijke mogelijkheden te vervalsen (in onschuld overigens), commerciële maatstaven op te dringen aan de geest, die dan op zijn beurt de commerciële maatstaven nog een beetje standing mag geven. In het vervolg van zijn betoog haalt de schrijver er zelfs Vondel, Homerus en Molière bij, die 'kennelijk gestreefd (hebben) het hun lezers en toehoorders zoo helder en eenvoudig mogelijk te zeggen'. Dat Vondel, Homerus en Molière in een tijd leefden, dat de best seller in het geheel geen rol speelde, omdat de maatschappelijke omstandigheden totaal anders waren dan nu en dat wij van hun strevingen naar helderheid en eenvoud heel wat minder zeker zijn dan deze uitgever, behoeft m.i. nauwelijks te worden opgemerkt. Er verschenen geen 2000 romans per vijf jaar in Vondels tijd, er waren zelfs helemaal geen romans volgens het tegenwoordige recept; over de schrijver Homerus weten wij bovendien helemaal niets, behalve dat zeven steden elkaar de eer betwisten zijn geboorteplaats te zijn; dergelijke autoriteiten uit het verleden aanhalen als een pleidooi tegen de ivoren toren en (verzwegen) voor een sanering van het boekenbedrijf is belachelijk. Wanneer deze beroemdheden aan hun publiek dachten, dan toch zeker niet om 'best sellers' te vervaardigen. ...

Wanneer een schrijver de behoefte heeft om helder en eenvoudig te schrijven, is dat zijn zaak; het is een innerlijke noodzaak, behoort het althans te zijn; maar duistere auteurs (Yeats of Joyce) zijn daarmee niet veroordeeld. Schrijft iemand helder en eenvoudig om zijn 50 mille vol te maken en per se voor verfilming in aanmerking te kunnen komen, dan behoort hij tot de leveranciers van leesstof, dienend om de tijd te verdrijven, dan is hij een 'commercieel' auteur, die noch met Homerus noch met Vondel behoeft te worden vergeleken; wij weten ook zonder dat wel wat wij aan hem hebben. Ik kan mij ditmaal eens voor de volle honderd procent aansluiten bij wat Roel Houwink in *De Nederlander* over dit onderwerp schreef:

Het publiek 'wil' dit en het publiek 'wil' dat niet, wordt een criterium niet slechts voor het al dan niet aanvaarden van

manuscripten, maar il n'y a qu'un pas! - voor het al dan niet schrijven van bepaalde romans.

'Het is duidelijk, dat bij dezen stand van zaken de cultureele taak van den uitgever ernstig gevaar loopt in het vergeetboek te geraken. Het gansche bedrijf wordt tot in zijn onderdeelen zoozeer tot een commercieele onderneming gemaakt, dat er geen plaats meer overblijft voor de cultureele functie, die van oudsher eigen is geweest aan de uitgeverij.'

Ik zou hieraan willen toevoegen, dat ik voor mij meer waardering heb voor een uitgever, die de zakelijke dingen strikt zakelijk beschouwt en uit dien hoofde een 'best seller' met een genegen blik aanziet, dan voor de uitgever, die het commerciële door de geest flatteren en de geest door het commerciële verkoopbaar maken wil. Want begripsverwarring is het allerongezondste voor de boekenmarkt.

Tegenover het pleidooi voor het gemiddelde Europese peil van de uitgever kunnen wij een heel ander pleidooi stellen: dat van de 'broodschrijver' (hij noemt zichzelf zo) Herman de Man, die in het weekblad *De Nieuwe Eeuw* een jammerklacht slaakt over de ondankbaarheid van het Nederlandse volk jegens zijn vertellers. Blijkbaar behoort De Man, ondanks de vele successen die hij boekte, nog niet tot de groep der 50 mi lle, althans hij klaagt steen en been, na zich uitvoerig op zijn grote verdiensten te hebben laten voorstaan (ik bedoel natuurlijk morele en artistieke verdiensten). Maar wat betaalt men er voor, vraagt De Man zich triest af: 'geen sou', ook al heeft men, zoals; hij, talrijke Nederlandse woorden voor het nageslacht gered, zoals daar zijn: temee, rechtevoort, lee, kree, snaartje, larsing, knoerst, stoop (stobbe), krom (kromming), leun, herfst, kerreband, kitteband, kabbel, schie, root, sticht (laan), knolstoof, weegen, tornen, witselen, kooten, hufter, beslagen (rijk), kwakken, aker, moor, schouw (punter), schot, rolaf, wiep, otterhond, muishorid, kennip, trouw (huwelijk), broes en groep, zenuwzinkingskoorts, pottenbakkerstering, flerecijn, koudvuur en nog vele andere meer.

Terwijl de uitgever zegt, dat het publiek zo kwaad nog niet is, meent De Man, dat alles samenspannt (uitgevers inclus) om de broodschrijver, de geboren verteller, uit te mergelen; hij acht

het zelfs mogelijk, dat hij 'in dit schriële land ten leste zoo verbitterd zou kunnen geraken, dat het vermogen om te vertellen teloor zou gaan', en ook, 'dat zeer veel schoons ons volk onthouden wordt, omdat talent op deze wijze gewurgd wordt'.

Evenals de uitgever bevordert De Man hier de begripsverwarring; ook hij danst tussen de twee eerlijke mogelijkheden, maar met tegengestelde intenties, aangezien hij niet de welstand der boekverkopers, doch die van de boekenmakers op het oog heeft. Denkt hij werkelijk, dat hij het respect voor het schrijverschap zal verhogen door dergelijke vertogen, waarin hoog wordt opgegeven over eigen prestaties? Gelooft hij inderdaad, dat een schrijver *recht heeft* zich te beklagen over zijn armoede, door zich te beroepen op de noodzakelijkheid van zijn functie als verteller? De Man vergeet hier één kleinigheid: dat men martelaar kan worden, maar zichzelf zeker niet tot martelaar kan uitroepen; of als men dat wil doen, moet men riskeren, dat de menigte voorbij gaat met de opmerking, dat zij niet om vertellers heeft gevraagd. Deze exaltatie van het verguisde schrijverschap heeft evenveel ongemotiveerde pretentie als de exaltatie van de 'best seller'; geen schrijver heeft het recht dankbaarheid te eisen van zijn volk, want het is zijn eigen 'liefhebberij', die hij najaagt; noch de 50 mi lle, noch de schrielheid kunnen dergelijke 'liefhebberijen' ooit voldoende belonen of miskennen. Bij de uitgever zowel als bij De Man frappeert ons de neiging om het 'commerciele' en de 'geest' met elkaar te verwarren, met hoezeer tegengestelde bedoelingen dan ook; de een wil voor de schrijver plichten scheppen, de ander rechten voor hem opeisen; ik gun de een een bloeiend bedrijf en de ander een permanent dankbaar Nederlands volk, aan de voeten zittend van zijn lijfverteller...maar dat dergelijke problemen iets te maken hebben met de *waarde* van het schrijverschap en de litteratuur moet ik met stelligheid ontkennen. De 'ongezonde toestanden', waarvan zowel de uitgever als de miskendeschrijver ophef maken, betreffen de verhouding van beide tot de maatschappij; men kan uit beider klachten niets leren over de kwaliteit van het boek, terwijl men er véél uit kan leren over de bestaande neiging om de kwaliteit te ontvluchten in de quantiteit.

De rijke voor God

HENRI BRUNING: *Lazarus en de Rijke Bijbelsche Comedie in zes Tooneelen*

In het Evangelie van Lucas, hoofdstuk XVI, vs 19-31, vindt men de merkwaardige geschiedenis van de rijke mens, 'gekleed met purper en zeer fijn lijnwaad, levende alle dag vroolijk en prachtig', en Lazarus, debedelaar, 'welke lag voor zijn poort, vol zweren'. De bedelaar sterft en wordt door de engelen gedragen in Abrahams schoot; de rijke sterft en komt in de hel, vanwaar hij Abraham aanroept om hem de bemiddeling van Lazarus te gunnen. 'Maar Abraham zeide: Kind, gedenk dat gij uw goed ontvangen hebt in uw leven, en Lazarus desgelijks het kwade; en nu wordt hij vertroost, en gij lijdt smarten.' Waarop de rijke man bidt, dat Lazarus gezonden moge worden naar zijn broeders, die nog op aarde leven, opdat zij zich bekeren. 'Doch Abraham zeide tot hem: Indien zij Mozes en de profeten niet hooren, zoo zullen zij ook, al ware het dat er iemand uit de dooden opstond, zich niet laten gezeggen.'

Men kan deze Bijbelplaats interpreteren als een bewijs voor de voorkeur, waarmee het Nieuwe Testament de bezitlozen behandelt tegenover de bezitters, zodat aan de bedelaar een soort hemelse vergoeding wordt aangeboden voor de ellende, die hij op aarde geleden heeft, terwijl de grootkapitalist in de hel moet boeten voor zijn rijkdom; in zoverre zou men er een getuigenis in kunnen zien van het ressentiment, dat zich in het Christendom laat gelden en dat zich b.v. op een andere plaats kenbaar maakt door de bekende tekst over de rijke en het oog van de naald. Maar al is er voor die interpretatie enige grond, afdoende is zij zeker niet, omdat uit het vervolg van de geschiedenis van deze rijke man en Lazarus wel blijkt, dat niet alleen de quaestie van rijkdom en armoede voor de situatie beslissend is. De zonde van de rijke is niet zozeer zijn rijkdom 'an und für sich', als wel de *hoogmoed*, die hij uit zijn

bezit gepuurd heeft. Immers, wanneer de rijke in de hel Abraham verzoekt zijn nabestaanden althans te laten bekeren, opdat zij gered worden, dan weigert deze daarop in te gaan, omdat deze nabestaanden al bij voorbaat verloren zijn; 'indien zij Mozes en de profeten niet hooren, zoo zullen zij ook, *al ware het dat er iemand uit de dooden opstond*, zich niet laten gezeggen.' Deze afwijzing van het verzoek van de rijke brengt het geding in de psychologische sfeer: hij, die eenmaal is zoals hij is, wiens gezindheid door de gehechtheid aan het aardse slijk wordt bepaald, is afgeschreven als ongeneeslijk, hij staat alleen voor het oordeel van God.

Ik meen, dat men het feit van de rijkdom, niet uit dit verhaal kan elimineren, zoals wel eens gebeurt door uitleggers, die het minder aangenaam vinden, dat de bezitter door het Nieuwe Testament met kennelijke antipathie wordt behandeld. Het is wel degelijk van belang, dat de rijke rijk is, want juist de rijkdom brengt hem op het verkeerde spoor. Maar van minstens evenveel belang is dat andere feit: de ongeneeslijkheid van de nabestaanden, die eigenlijk het evenbeeld zijn van hem, die in de hel brandt. Zij zullen iedere waarschuwing in de wind slaan, omdat zij niet gewaarschuwd willen worden, verstrikt als zij zijn in het mechanisme van geld verdienen en aardse belangen najagen. Deze *horizontale* bezigheid maakt het hun onmogelijk zich te occuperen met de verticale verhouding van de mens tot God, tot de dood, tot de verantwoording zonder costuum en zonder getuigen; zelfs iemand, die uit de doden opstaat om hen te herinneren aan die verticale verhouding, zal hen niet kunnen 'gezeggen', want zij zullen zijn verschijning als een truc beschouwen, misschien een verbijsterende, angstaanjagende truc, m  r een truc. De bedelaar Lazarus, die hun stoep belegerde, begerend 'verzadigd te worden van de kruimkens, die van de tafel des rijken vielen', zoals er geschreven staat, was voor hen altijd een minderwaardig wezen, want in zijn berooidheid een herinnering aan de verticale verhouding, die zij liefst wensten te vergeten en dus op alle mogelijke wijzen *verdrongen*. De verdringing, dat integrerend onderdeel van de psychoanalyse, wordt door Abraham bij zijn uitspraak tot de rijke in de hel van eminent belang geacht; hoe

zouden de nabestaanden, die Mozes en de Profeten, d.i. de Goddelijke waarheid in haar dagelijkse vorm, vondrongen, in staat zijn zich door een mi raculeuze afgezant van de verticale verhouding te laten overtuigen? In dit opzicht is Abraham een zeer goed psycholoog; zijn antwoord een pleidooi tegen de overschatting van het plotselinge effect op de menselijke ziel door het wonder.

Degenen, die het essay *Verworpen Christendom* van Henri Bruning (zie mijn artikel van 4 Dec. j.l.) gelezen hebben, zal het niet zo zonderling voorkomen, dat juist deze katholieke auteur, die tevens in felle oppositie is tegen de 'horizontale' politiek der katholieke kerken tegen haar hedendaagse verdediger Anton van Duinkerken, de geschiedenis van Lazarus en de rijke gemoderniseerd heeft in een 'bijbelsche comédie'. Juist het pleidooi voor de grote waarde der verticale verhouding, in vergelijking waarbij de 'goede werken' nauwelijks tellen, moest Bruning in dit verhaal aantrekken; het moest hem liggen, de officiële rijke als de vertegenwoordiger van maatschappij en kerk te stellen tegenover de bedelaar, die 'verworpen' wordt en niets heeft dan zijn lompen en zijn verhouding tot God. Is deze interpretatie onkatholiek? Men heeft Bruning een calvinistische katholiek genoemd en zijn vorm van oppositie betiteld als een symptoom van 'geprolongeerde puberteit'; in die qualificaties steekt een element van waarheid, omdat men zich moeilijk kan voorstellen, dat een katholiek op den duur antikerkerlijke actie kan voeren en toch katholiek blijven. Men zal daarbij echter moeten bedenken, dat de spanning tussen horizontaal en verticaal katholicisme al eeuwen oud is, en dat zij voortkomt uit de christelijke gegevens zelf. Bruning drukte het in zijn *Verworpen Christendom* aldus uit:

'Dit is de groote tragiek van het christendom, zooals het ook de groote tragiek was van Christus: het verterend verlangen naar het uur waarop het vuur zal worden ontstoken, en de volkomen onmacht om zèlf ook maar iets van dezen droom te kunnen verwerkelijken: het verbeiden in arbeid en vernedering, in velerlei droefheid en veel geduld, van het uur dat God als *Zijn* uur heeft vastgesteld.'

In deze zin vindt men de tragiek van Lazarus reeds aangeduid; hij is voor Bruning niet in de eerste plaats de arme (dat is hij onder anderen ook), maar degene, die 'verbeidt in velerlei droefheid en veel geduld het uur, dat God als *Zijn* uur heeft vastgesteld', hij is de onmacht tegenover de schijnbare macht van de rijke, die in deze gemoderniseerde bijbelse historie Frans Frederik Müller heet en directeur is van het dagblad *Voorwaarts* (in dit geval een katholiek blad). De tragiek van Lazarus blijft hier echter op de achtergrond, en vandaar de naam 'bijbelsche *comédie*'; de comédie is de tegenkant van de tragedie, is het belachelijkheidsaspect ook van dit drama, dat de mens het meest aangaat. Müller is gestorven en hij wordt op de gebruikelijke 'gepaste' wijze beweend door zijn nabestaanden, die, als hij, in het horizontale leven opgaan; zijn broer Theo, de geestelijke, en de knechts, zij vertegenwoordigen precies hetzelfde als de overledene; zij zijn niet bijzonder goed en niet bijzonder slecht, zij zijn heiligen noch schurken, zij zijn *half* en in deze halfheid hoogmoedig; de gedachte aan het Oordeel, aan de verticale verhouding tussen God en Mens, hebben zij verdrongen. Frans Müller verschijnt in de hemel voor God de Vader om zich wit te wassen; hij argumenteert, disputeert, polemiseert met deze God, die Bruning karakteriseert als een 'intelligent, gedistingeerd heer op leeftijd'; 'herinnert aan een directeur van een wereldconcern'. Hij wordt echter in zijn eigen stijl door God getroefd en bedenkt als laatste uitvlucht, dat hij misschien zijn schuld kan veilichten door zijn broer Theo te gaan waarschuwen; een onderneming, die (naar analogie van Abrahams uitspraak) op niets uitloopt, want de broer wenst zich niet te laten 'waarschuwen'; Frans Müller heeft zijn middelen uitgeput, hij heeft de nederlaag geleden voor een God, die machtiger is dan hij.

Tot zover zou deze verantwoording haast banaal kunnen heten, want zij *is* banaal, maar juist door Bruning zo bedoeld. Deze gehele discussie tussen Müller en God de Vader was *een droom van het slechte geweten*, een manifestatie van Müllers onderbewustzijn! Opnieuw verschijnt daarna de rijke man voor de hemelpoort, waar hij door Petrus wordt ontvangen

en aangewezen op het purgatorium, dat hem wacht. De man, die tot het einde toe zichzelf bleef, d.i. horizontaal tot in zijn intiemste voorstellingen van de laatste dingen, anthropomorph in zijn verbeelding van God de Vader als de directeur van een wereldconcern, die man 'heeft afgedaan, eindelijk afgedaan' en hij 'gaat langzaam en beschaamd heen'.

Het Evangelie van Lucas is door Bruning zeer vrij gevolgd, maar in hoofdzaak is toch de verdeling der personages overeenkomstig de bedoeling van het Bijbelverhaal. De speciale zonde van de rijke is niet zijn rijkdom, maar zijn verhovaardiging, die zijn levensbeschouwing tot in de laatste droom blijft bepalen; en deze verhovaardiging openbaart zich niet eens zozeer in de grote *hoogmoed* als wel in de *ijverige* deemoed, het nederig bewustzijn van eigen 'goede werken', de heimelijke, maar toch aan alle kanten doorbrekende zelfvoldaanheid. Frans Müller is een verdieristelijk man geweest, die het Roomse leven en de missie krachtig bevooroordeelde; 'goed doen en goed bedriegen' volgens een woord van Calderon, dat Bruning bij wijze van motto aanhaalt, gingen bij hem steeds hand in hand. Zijn laatste vorm van verhovaardiging is zijn droom van verantwoording voor God de Vader, bij welke verantwoording hij zich wat men noemt weert voor een autoriteit, die hij als zijn meerdere moet erkennen... en die toch niets anders is dan een spookbeeld van zijn eigen droomleven, zijn Super-ik bij een enorme zakenconferentie met zijn onderik.

In comedievorm herhaalt Bruning hier eigenlijk zijn theorie van *Verworpen Christendom*, en met een accent, dat in sommige opzichten zelfs spontaner aandoet dan de nog al eens moeizame zinnen van zijn theoretisch betoog; de satire op de horizontaal levende mens, die de verticale verhouding vergat, d.i. verdrong, geeft hem de gelegenheid de lezer, die hem van blasphemie verdenkt, met zijn eigen verdenkingen te vangen. Immers het gehele geding in de hemel, dat het grootste aantal pagina's van het stuk beslaat, wordt door Bruning met zo grote nauwgezetheid gevoerd alsof het zijn eigen laatste afrekening was; zowel God de Vader als Frans Müller argumenteren hoogst serieus, zodat men hun debat met belangstelling

volgt... terwijl toch dit debat niets anders blijkt te zijn dan de strijd tussen Müllers Super- en onder-ik! Juist deze nauwgezetheid zal de slechte verstaander op een dwaalspoor brengen; hij is niet voorbereid op de *werkelijke* afrekening aan het slot, hij zal, al naar gelang van zijn standpunt, die nauwgezetheid blasphemisch of banaal willen vinden. Maar dit blijkt achteraf juist de 'ware' bedoeling van de schrijver! Ik kan niet anders zeggen, dan dat hij er uitstekend in geslaagd is, die 'ware' bedoeling als verrassing voor het laatste toneel te bewaren; daar is de comédie ten einde, daar hebben argument en contraargument afgedaan, daar is de spraakzame rijke eindelijk tot zwijgen gebracht voor de poort van het geheim.

Bijna nog sterker dan in de ernst van *Verworpen Christendom* spreekt in deze comédie de verticale moraal van Henri Braning; de aarde, van de meester tot de knecht, is de halfheid, het compromis, het horizontale, alleen de verhouding van de mens in zijn laatste eenzaamheid tot God bepaalt zijn waarde. Maar met onmiskenbare voorliefde vermeit Bruning zich in de techniek der horizontale halfslachtigheid, in de schelmenpraat der twee knechts, die de democratie en de dictatuur als lood om oud ijzer behandelen, in de spitsvondigheid van Müller en zijn nabestaanden, die in hun horizontale belangen opgaan, maar er liefst een fraaie motivering voor zoeken. Lazarus, de kernfiguur, verschijnt niet ten tonele, hij *wordt besproken* als aanwezig op de achtergrond, op de stoep. Het is, als vermoedde Bruning, dat zijn optreden *werkelijk* als blasphemie zou hebben aangedaan; als blasphemie, d.w.z. als zichtbaarmaking van wat in een comédie onzichtbaar aanwezig moet zijn: de tragedie.

Dietser of Duitser?

GEORGE KETTMANN JR: *Het Erf aan Zee*

S. BARENDS: *Viva la Muerte*

S. BARENDS: *Bruine Rebellen in Oostenrijk*

Dat er ten onzent een bloeiende nazi-litteratuur (ik zeg voor de duidelijkheid: nazi-litteratuur, hoewel haar representanten zelf liever het woord 'Diets' misbruiken) bestaat, zal wel niemand willen beweren; maar er bestaat nochtans zo iets, dat om verschillende redenen de aandacht verdient. In de eerste plaats, omdat wij niet mogen bevorderen, dat deze auteurs, die zich toch al chronisch miskend voelen, zich nog miskender gaan voelen; in de tweede plaats, omdat *de vlucht in de retoriek en romantiek* een internationaal verschijnsel is, waarvoor in de Nederlandse afdeling van het nazidom de symbolen pasklaar uit voorraad worden geleverd. Wij stuiten hier op de allermerkwaardigste paradox, dat een beweging, die voor zichzelf tegenover alle andere bevolkingsgroepen het nationale besef opeist, haar symbolen uit het buitenland betrekt; de enige internationale, die in Europa nog functioneert, is de fascistische... waarvan de leden onderling, ieder voor zich door een specifiek-nationale bevoorrechttings- en uitsluitingsclausule onderscheiden van de ander, echter óók bestemd zijn om op elkaar te botsen, elkaar te verachten, elkaar zo nodig te vuur en te zwaard te vernietigen! Dit lijkt een zeer ondoelmatige vorm van internationale solidariteit, maar niettemin bestaat zij, dank zij de verbeelding van mensen, die nog niet geleerd hebben van 'Volkstum' op 'Lebensraum' over te schakelen. In het begrip 'Lebensraum' immers komt de paradox pas duidelijk voor den dag; daar maakt de internationale wederzijdse leverantie van phrasen plaats voor de onbemantelde landhonger, het naakte imperialisme, dat door 'Volkstum' nog werd verbloemd. In zoverre zijn de heren George Kettmann Jr en S. Barends, die de voornaamste steunpilaren der Nederlandse nazi-litteratuur uitmaken, dan ook al weer bij hun tijd achtergeraakt; het is inderdaad moei-

lijk om bij te blijven, nu de propagandaleuzen zo snel moeten worden verwisseld, dat er haast geen gelegenheid is om rustig over 'Dietschland' te dichten, waarvan de heer Kettmann c.s. de eenheid voorbereiden, naar zij zeggen; men zou zich bijna in de klinkers van het woord gaan vergissen. ...

In zijn bundel *Het Erf aan Zee*, verschenen bij de Amsterdamsche Keurkamer (niet te verwarren met de Reichskultur-kammer), zet de heer Kettmann de traditie voort van zijn eerste fascistische dichtbundel *De Jonge Leeuw*. Deze poëzie is een mengsel van brave natuurlyriek en snorkende propaganda voor het bovengemelde 'Dietschland', het erf aan zee, waarvoor de dichter wil waken en strijden. Hij treedt in de voetstappen van Wies Moens en vooral René de Clercq, die in dit gezelschap als een heilige wordt vereerd met dezelfde hevigheid, waarmee de Joden en bolsjewieken er worden veracht. Zo dicht de heer Kettmann:

*Er groeit in mensen nieuw geloof
waar 't hart op den dag blijft wachten
- daarvoor zijn de nachten
niet doof.*

*Mei is gekomen:
't zaad onzer droomen
is eind'lijk gestrooid.*

*Wij zijn door 't nieuwe aangeraakt
- wat deert het dan te sterven,
gesmaad, berooid? -
Er is een krachtig volk ontwaakt
met runen op zijn erven.*

Daar zijn wij reeds midden in de romantiek: de runen op de erven. Een man, die in een wereld van techniek, van machines, van mechanisering, van radio, van film en andere moderne symbolen leeft, bedwelmt zich aan runen, die hij niet kan lezen, op erven, die geïdealiseerd worden; en door die vlucht in de romantiek zou 'een krachtig volk ontwaakt zijn'? Een krachtig volk, zou men zo zeggen, dient zich in de eerste

plaats rekenschap te geven van zijn werkelijke positie in de moderne Europese samenleving der volkeren, inplaats van met runen te coquetteren. De heer Kettmann echter luistert liever naar zangers uit het verleden:

*... hoor je den Bard en 't heldenlied, mijn zoon,
waarvoor je vaders hart geen woorden vindt?*

Of hij roept de schim van Sigurd op (p. 21), of die van de viking (p. 31 vv.); het verkeer met die historische personages, omwolkte door de romantiek à la Hofdijk, is hem sympathieker dan de confrontatie met al die prozaïsche nuchterheden van onze dagen. Er bestaat bij de heer Kettmann een direct verband tussen deze sombere dweperij met dode helden en zijn bulderende propaganda voor 'Dietschland'; wat tegen deze idealen complotteert wordt betiteld als Fransen, Joden, negers en communisten; dat alles spant samen tegen 'Dietschland', zoals het samenspande tegen Spanje, waaraan de heer Kettmann ook een aantal vurige liederen wijdt. Het eigenaardige van dit soort retoriek echter is, dat zij nauwelijks verschilt van die van 'links'; vroeger vergoot men retoriek voor 'het proletariaat' of 'de mensheid', thans voor 'Dietschland' of 'het erf aan zee' (met de runen). Retoriek blijft echter onherroepelijk retoriek, en de bezieling, die ervan uitgaat, is pover. Het best bevalt mij de heer Kettmann nog in een gedicht als *De Wijze Katers* (opgedragen 'aan de heeren van het Comité van Waakzaamheid'), waarin hij er rond voor uitkomt, dat *hij* wil zitten waar nu anderen zitten:

*Gij likt uw fulpen huid zoo wijs tevreden,
als dikke poezen zit gij in de zon
- Ter Braak en Donker, Poels en Du Perron -
en droomt van schotels melk en teederheden.*

*Men strijkt u gaarne langs de hooge ruggen,
gij rekt u, streelt en gaapt - gij zijt zoo wijs
en voelt u lekker in dit paradijs:
de tragen moeten prooi zijn van de vluggen.*

*Maar nauw'lijks hoort gij òns, of - God beware,
het oog loenscht groen met rechte dunne spleet
- gij bláást omdat gij u verraden weet
- wij weten hoe de duiven naar u star en!*

*Gij laat uw staarten als met stekels zwellen,
haalt al uw nagels uit het week foedraal
en sist ons aan - fèl anti allemaal,
want ons bedriegt gij niet met uwe zachte vellen.*

*Gij - op 't fluweel als heele potentaten-
zijt al door Moskou voor de jacht gehuurd;
weet dit: het heeft den langsten tijd geduurd,
dan komen wij - wij durven jullie haten!*

In dit gedicht zit onmiskenbaar Schwung; het behoort tot de beste uit de bundel vooral door het krachtige en overtuigende slot: 'wij durven jullie haten'. Van intiemer vreugden getuigt het poëem *Op mijn Zwarte Hemd*:

*Voor enk'le uren had ik jou weer aan,
mijn stug en deeg'lijk hemd - ik draagje zelden,
maar steeds met Eere vreugd, als 'k mij ga melden,
wanneer de Leider zijn appèl laat slaan.*

En verder:

*Zwart staatsgevaarlijk hemd, je krijgt je recht
net als de streepjes, stippeltjes en ruiten
der saaie hemden - éénmaal kom je buiten
met, héél veel and're - houdt het voor gezegd!*

*De heeren vreezen, dat het volk jou ziet,
maar onze vanen waaien al voor morgen
en dàn kom jij, die vaak werd opgeborgen,
en - 't zal ze spijten - slijten deed je niet!*

Na deze lofzang op het onverslijtbare hemd, dat tot dusverre nog niet in de handel verkrijgbaar was, verlaten wij de heer

Kettmann om over te gaan naar de poëzie van S. Barends, *Viva la Muerte*. Ook de heer Barends is overtuigd Dietser, maar bij hem kan men de klinkers ie en ui al veel gemakkelijker verwisselen dan bij zijn collega Kettmann; de heer Kettmann, anders gezegd, denkt nog geheel in de retoriek van het 'Volkstum', de heer Barends nadert al tot die van het 'Lebensraum', getuige b.v. zijn gedicht *Duitsche Visschers op de Noordzee*, die 'visch vangen voor het vierjarenplan' en zich daarbij bedenken, dat de 'Führer' ook aan hen denkt, 'ginder in Berlijn'; dit kunnen toch wel onmogelijk Dietse vissers zijn, vissend voor de heer Mussert, ginder in Utrecht. 'Christus ontwaakt als stormsoldaat weer op aarde', zegt de heer Barends in zijn inleidend gedicht, en 'zal met ons opstaan en zingen... achter of vóór de mi traillieurs': aldus de Paasgedachte van de modeme Dietser. Een deel van 's heren Barends' poëzie is (jammer voor zijn Dietsheid) geschreven in de toon van de Jood Heine *De Ballade van Annalouis*, een ander deel ontstond als imitatie van het Duitse (of Dietse) expressionisme (b.v. *Stad en Ragnarök*), dat thans overigens in zijn oorspronkelijke vorm als 'ontaard' geldt:

*Wij staan in het water en gillen
gillen
met wijdopen oogen
met wijdopen monden
zonder geluid
hoogfrequente lange gillen
die tegen den laaghangenden hemel slaan
en weer terugkomen
en weer keeren
en enkel in de bochten
vreeselijk
te hooren zijn.*

Enzovoort, enzovoort. Ook de heer Barends wil natuurlijk terug naar een romantisch verleden, en wel: naar Thule, het land in het Noorden, waar, naar hij zegt, 'ál mijn (zijn) heimwee huist'. Men kan zich voorstellen, hoe eens de Thulinger

vikings op boomstammen afzakten via de Shetlandseilanden naar de monden van de Rijn, waar zij toen Dietsland stichtten; 100 jaar voor Christus. Dit erf aan zee wordt blijkbaar thans nog geregeerd door een hertog, want het gedicht *Dietsche Passie* is opgedragen aan Frans Daels, 'professor te Gent, Rebel in België, Hertog van Dietschland', Kan een mijner demoliberale lezers mij meedelen, waar deze hertog de heirban gebiedt over zijn vazallen, en in welk jaar hij door vrije Dietse mannen op het schild werd geheven?

'Werk van een jong dichter, even vurig en vervaarlijk als de slagen, waarmee Siegfried zijn zwaard smeedde': aldus wordt de poëzie van de heer Barends door de uitgever geannonceerd. De mentaliteit van deze Siegfried blijkt echter nog duidelijker uit een gelijktijdig verschenen 'verhaal van Bloed en Grenzen', *Bruine Rebellen in Oostenrijk*, waarin wij de historie van een helemaal niet meer Dietse, maar volbloed Duitse (Oostenrijkse) nationaal-socialist voorgezet krijgen. Met een onmiskenbare vlotheid, variërend tussen Bruno Brehm en een slechte Ernst von Salomon, wordt hier het leven van de frontsoldaat Hofer beschreven, die na 't verraad' van 1918 een strijder wordt voor het komende Derde Rijk. Na veel leed geleden te hebben, mag hij eindelijk nog beleven, dat de Duitsers Oostenrijk binnenrukken; het wordt hem getelefoneerd door een vriendin, terwijl hij in Parijs zit, en daarbij ontstaat een mystieke persoonsverwisseling. Want: 'de stem, waarmee ze het zegt - de stem, die hij hoort, is niet de hare. Het is de stem van den kleinen korporaal uit Braunau. Van den man, in wien ze geloofd hebben, al die lange jaren lang, den man, die niets meer is dan een taak en een groote vervulling. Van den man, die nooit loog, die een heel oude zwiigende belofte nu gestand heeft gedaan.'

Ernst von Salomon rechtvaardigde in zijn roman *Die Geächteten* de moordenaars van Rathenau; de heer Barends, die niet eens een Duitser, maar een Dietser is, *verheerlijkt Planetta, de moordenaar van Dolfuss*:

'In Oostenrijk groeien de dagen nu langzaam naar Juli toe. In Juli komen ze uit de loopgraven. In Juli wordt Dolfuss neergeschoten. Ja, hij was er bij, Hofer.

Dolfuss was een best kerekje en een vroom Christen, braaf en weldadig. Maar het was een kerekje, dat het Rijk verried, dat de soldaten uit den oorlog verried, en met de eeuwige vijanden van het Rijk heulde.'

Daarom moest 'het beste kerekje' sterven, zoals Rathenau moest sterven. Ook ten onzent hebben wij blijkbaar al van die litteraire landsknechten, die een moord op 'een best kereltje en een vroom Christen' niet tellen, als hij aan de vervulling van hun bloederige wensdromen over 'het Rijk' in de weg staat. De *Dietse* heer Barends geneert zich niet hier te verklappen, dat hij de idee van de uitbreiding van het *Duitse* 'Lebensraum' door moord van harte toejuicht. Want Planetta: 'Weet je, wie dat is? Dat is de beste kerel van de heele wereld'; schrijft deze fijne geest. Men kan het zich voor gezegd houden: 'de beste kereltjes' zullen opgeruimd worden door de 'beste kerel', dat is de moraal van een persoon, die zich elders in zijn verhaal notabene durft te *beklagen* over de gewelddadigheid der democratic: 'wanneer ergens, nù en altijd, een vrouw door drie mannen met haar hoofd op den trottoirband wordt geslagen... dan gebeurt dat in naam van de heilige democratic.'

Nù en altijd: de pogrom van November 1938 ligt enkele maanden achter ons. Wij zullen daarom aan deze Dietse waarheidsliefde verder geen woord meer verspillen, noch aan de 'Keurkamer', die zulke geschriften uitgeeft, gedachtig aan het woord van Corbière: 'Surtout dans mes dégoûts, j'ai des goûts élégants'.

Zonderlinge carrière

JOHAN VAN DER WOUDE: *Blauwbaard en Octopus*

C.C.S. CRONE: *Het Feestelijk Leven*

In ieder schrijversbestaan steekt een tragedie; de schrijver kan proberen die te verbergen, maar ergens zal toch blijken, dat hij een tragedie in zich omdraagt. Een dier tragedies is de *onmacht* om datgene te scheppen wat men zou willen scheppen; is daarvan wel één schrijver geheel vrij? Men kan zich voorstellen, dat iemand als Goethe volledig in zijn werken gerealiseerd heeft wat hem aan onderwerpen voor de geest stond; maar zulk een geval is een hoge uitzondering en bovendien: een 'Olympiër' is tegelijk een eenzijdigheid. Hij moge dan al als figuur compleet en klassiek schijnen, zijn olympische houding verradt altijd nog genoeg van de wanorde, die hij als Werther door een symbolische zelfmoord onderdrukte. Doordat Werther zich van kant maakte, kan Goethe leven en zelfs hoogwaardigheidsbekleder te Weimar worden.

Bij Johan van der Woude behoeft men de tragedie echter niet eens zo ver te zoeken. Het symbolische feit in zijn carrière is ongetwijfeld dit: dat zijn beste werk (tot dusverre) verscheen onder het pseudoniem Jan Kempe, in de vorm van een novelle *Een Hollandsch Binnenhuisje*. Aangezien dit pseudoniem langzamerhand een publiek geheim is geworden en het moeilijk is over Johan van der Woude te schrijven zonder dit curieuze boekje in het geding te brengen, meen ik geen onbescheidenheid te begaan door over *Een Hollandsch Binnenhuisje* te spreken als over een geschrift van Johan van der Woude. Deze novelle verscheen als cahier van *De Vrije Bladen* in September 1937, na de roman *De Vreemdeling* (1936), waarin de auteur een vrijwel mislukte poging deed om vorm te geven aan de idee van de demonische mens. Voor de eerste maal ontdekte men hier bij Johan van der Woude twee dingen, die hem tot dusverre (in zijn romans *Straat Magellanes*, *Macht over Granvell* e.a.) volkomen vreemd waren geweest: concreet

waarnemingsvermogen en humor. Een klein onderwerp (het samenleven van een ietwat gedomesticeerde man en een veeleisende vrouw in een gehorige villa) paste hier geheel en al bij de stijl; reeds dat kleine onderwerp was een belahgrijke vooruitgang, omdat Van der Woude in grote onderwerpen placht rond te zwemmen zonder aan de kleine dingen des levens te zijn toegekomen. Ik sprak destijds in mijn bespreking van dit werkje het vermoeden uit, dat de invloed van Vestdijk Van der Woude hier op het spoor had gebracht van deze nieuwe elementen; de ontdekking der psychologie althans was voor deze schrijver nieuw, en de wijze, waarop hij zijn ontdekking verwerkte, bracht mij *Else Böhler* in de gedachten. Het oorspronkelijke in *Een Hollandsch Binnenhuisje* was echter het optreden van 'de bezoeker', de waarnemer van het zonderlinge huishouden, die mij aan Kafka deed denken. 'Een zeker schuldgevoel, schreef ik, spreekt uit het betrekken van dit huishouden op "de bezoeker", die zich een weg moet banen door de inrichting van de villa en het kindergescheeuw; "De bezoeker" is een vorm van hogere gerechtigheid. ... En Jan Kempe zou zich tot een nieuw wezen kunnen ontwikkelen, ontstaan uit een amphibie, levend in Vestdijk- en Kafka-elementen.'

Sedert dien is Jan Kempe echter verdwenen en is Johan van der Woude weer onder eigen naam gaan schrijven. Hij publiceerde twee verhalen: *Spel in Positano* en *Howisons' Metamorphose*, waaruit wel bleek, dat de stijlvernieuwing zich bleef laten gelden; geen van deze beide boekjes kon echter in de schaduw staan van *Een Hollandsch Binnenhuisje*. Men zou haast gaan vermoeden, dat het bij Johan van der Woude aan de naam ligt en dat slechts een pseudoniem hem goed bekomt. Wij hebben hier dus te maken met een schrijver, die in snel tempo een paar romans schreef waarvan de betekenis met het seizoen van verschijnen verdween, daarna onder pseudoniem zijn eigen stijl vond, maar, opnieuw optredend onder zijn eigen naam, zich haastte om ook die stijl weer te compromitteren door allerlei fouten. Voorwaar een zonderlinge carrière, en een tragedie! Uit het verloop van zaken kan men concluderen, dat Johan van der Woude gehoorzaamt aan een

koortsachtige drang tot produceren, zonder dat hij nog bij machte is zijn onderwerp te beheersen; het feit van het schrijven (vorm geven) gaat bij hem voor het concipiëren en doordenken (de inhoud), of beter gezegd: Van der Woude gunt zich niet de tijd om af te wachten, tot de inhoud in hem 'vormrijp' is geworden. Zijn boeken vallen niet af op het moment, dat de natuur daarvoor aanwijst, maar zij worden afgestoten, omdat de schrijver vóór alles... schrijven wil.

Met dat al is Johan van der Woude sedert *Een Hollandsch Binnenhuisje* een interessant phaenomeen geworden. Zijn vroegere boeken waren alleen maar onbeduidend; sedert die publicatie onder pseudoniem is hij tenminste met zich zelf in conflict, en daarvan draagt b.v. *Spel in Positano* (hoezeer als geheel ook mislukt) toch de duidelijke sporen, evenals zijn laatste roman *Blauwbaard en Octopus* (die als geheel evenzeer mislukt mag heten). Steeds meer komen de erotische complexen en minderwaardigheidsgevoelens, waarmee Van der Woude het te stellen heeft, op de voorgrond, op een allerwonderlijkste manier vermengd overigens met zijn vroegere griezeldiché's en romantische tafereeltjes; het resultaat van die vermenging is weliswaar een chaos, maar men kan er tenminste mogelijkheden in ontdekken, die vroeger te enenmale ontbraken. De titel zegt al, dat de smaak voor het demonische (het heel-erg-demonische) Van der Woude nog allerminst vreemd is geworden. Een toren met een vrouwenverleider en een raadselachtige dienstbode ('een simpele maagd, die zich echter ieder ogenblik aan de zonderlingste uitspattingen zou kunnen overgeven') is al een heel behoorlijk decor voor een demonische historie, en de demonische man Anthony Venter, die de toren in het Zuiderzeestadje Kempen bewoont, herinnert nog levendig aan Marcel Young, de hoofdpersoon van de roman *De Vreemdeling*. Maar de manier van reageren is sedert dat boek geheel veranderd; Van der Woude tracht nu het demonische psychologisch te verantwoorden, en al lukt hem dat nog maar zeer matig, tamen est laudanda voluntas. Hij tracht dat psychologische te bereiken door tegenover Anthony Venter een zekere Pareau te stellen, die ruin of meer de rol van de 'bezoeker' uit *Een Hollandsch Binnenhuisje*

speelt, die afwisselend beschreven wordt als Pareau en voor zichzelf denkt als 'ik'. Tussen Venter en Pareau bestaat een soort parasitaire verhouding (Blauwbaard en Octopus, wolf en fret), waarbij aan Pareau de rol van de zwakkere, maar ook van de intellectuele controleur is toebedeeld; hun strijd om de vrouw Maria is een strijd, die zich hoofdzakelijk in intellectuele krachtmeting afspeelt. Overigens is het onderwerp Van derwoude in dit boek weer zo zeer boven het hoofd gegroeid, dat hij herhaaldelijk in de kinderachtigste kitsch vervalt, juist als hij midden in zijn intellectuele problemen zit; kennelijk heeft hem weer een 'plan' voor ogen gestaan, een theorie van twee mensen, die aan elkaar vastkleven, op elkaar inwerken, tot op zekere hoogte elkanders complement zijn. Venter is in deze tweeheid de projectie van een cynische wensdroom, Pareau een poging tot zelfanalyse, d.i.: tot analyse van die cynische wensdroom door een controleur-parasiet. Het portret van Pareau is lang niet onaardig:

'Tusschen zijn totaaloptreden en den inhoud van zijn woorden bestond een tegenstrijdigheid die verraste: een met bebehulp van gestolen goed gecultiveerde originaliteit. Zijn sucsessen ontstonden derhalve steeds uit een mengsel van brutaal tooneelspel en persoonlijke uitingen, welke wel is waar eenigen tijd stand hielden, maar nooit voldoende waren om iemand blijvend te ontwapenen; daarnaast waren zij ook de oorzaak van Pareau's stijgende ontevredenheid over zijn prestaties, van ongerustheid en onverzekerdheid over de kwaliteit van zijn mogelijkheden: soms wantrouwde hij zelfs het recht op zijn bestaan, alles wat hem in deze steeds van aspect veranderende dubbelrol houvast gaf. Hierdoor verslaptte zijn weerstand tegenover de realiteit; zijn aangeboren neiging tot excessen groeide en de verbeelding, zijn droom, heerschte oppermachtig over zijn leven. ... Zoolang men niet op de gedachte kwam Pareau met "een pandhuis van reacties en eigenschappen" te vergelijken, wist men inderdaad niet hoe en waarop hij reageeren zou.'

In dit portret is ongetwijfeld een goede dosis zelfkennis vertegenwoordigd; een pandhuis van reacties en eigenschappen zou men immers ook de schrijver Johan van der Woude kun-

nen noemen. Men voelt aan zijn stijl, dat hij iets kan, maar dat iets wordt voorlopig nog opgedist in een onzegbaar krampachtige en tevens rommelige vorm. Onzekerheid en gevoel van minderwaardigheid worden geflankeerd door gewildheid en erotische kitsch; Van der Woude draagt maskers en hij draagt ze nog buitengewoon onhandig. Telkens bederft hij zijn eigen vondsten door het al te mooi, al te erg te willen maken; zo is b.v. de dienstbode uit de toren van Anthony Venter in opzet een aardige figuur, waaruit een Vestedijk iets subliems had kunnen modelleren; maar Van der Woude laat dit dubbelwezen tenslotte volkomen dwaas worden, omdat hij zijn eigen scheppingen niet voldoende onder contrôle heeft. De Maria uit dit boek is ronduit een belachelijke caricatuur, die vreselijke boekentaal uitkraamt; veel beter is het ook al niet gesteld met de andere vrouwelijke personages in de roman. Van der Woude is te zeer door zijn erotische dwangvoorstellingen bezeten om van vrouwen iets anders te kunnen maken dan caricaturen.

Mijn grote bezwaar tegen *Blauwbaard en Octopus* is tenslotte, dat het behoort tot die boeken, die niet geloofwaardig zijn; het hangt in een theoretische leegte, evenals *Spelin Positano*, terwijl alle misbaar in die leegte ons in laatste instantie weinig of niets aangaat. Het schrijven blijft voor Van der Woude voorlopig nog een gewoonte, die hem van zichzelf verwijderd, en dat voelt men eigenlijk meer als een gebrek dan dat hij telkens over 'aquaria's' schrijft, als ware 'aquaria' in het meervoud niet genoeg.

Als tegenhanger van dit moeizame, opzettelijke en nog chaotische proza wil ik hier noemen een grote novelle van C.C.S. Crone (een katholiek debutant, als ik mij niet vergis), *Het Feestelijk Leven*. De stijl van Crone is precies wat die van Johan van der Woude niet is: natuurlijk, zakelijk en pretentieloos; het verhaal is niet zo bijzonder belangrijk, maar de mededeling heeft alle qualiteiten van een sober relaas. 'Een eenvoudig verhaal, herinnering van een eenzaam man, die achtereenvolgens vrouw en kind verloor': zo kondigt het prospectus de inhoud dezer novelle aan, en veel meer kan men er ook niet van zeggen, omdat de eigenlijke waarde van

het vertellen hier niet ligt in de gebeurtenissen zelf, maar in het verband der herinnering van de mediterende Utrechtenaar. 'Een man kwam op de drempel van zijn huisdeur staan om het draaiorgel beter te hooren': aldus het begin. 'Bij zijn ontwaken klonk opnieuw muziek. Hij ging op de drempel van de voordeur staan om het draaiorgel beter te hooren': aldus het einde. In de tijd, die tussen begin en einde verloopt, laat de schrijver zich drijven op de stroom van beelden, die het samenleven met vrouw en kind vasthouden; telkens nieuwe beelden, opduikende uit een verleden, en achteraf geordend door een mens, die ze als draaiorgelklanken door zich heen laat gaan.

Men kan op grond van dit debuut nog weinig met zekerheid over de persoonlijkheid van Crone zeggen, behalve één ding: dat hij een geserreerde stijl kan schrijven en een zuivere toon heeft. Dingen, die wat waard zijn, vooral omdat zij het negatief van krampachtigheid en gewildheid, waarmee iemand als Van der Woude te kampen heeft, uitsluiten.

Protestantse litteratuur-beschouwing

J.A. RISPENS: *Richtingen en Figuren in de Nederlandsche Letterkunde na 1880*
Reünie van Jong-Protestantsche Dichters, Bloemlezing met inl. van dr
 K. Heeroma

Het ontbreekt de litteratuur na 1880, zelfs de 'jongere' en 'jongste', in de laatste tijd zeker niet aan belangstelling van de zijde der theoretici. Was er ooit een periode in de Nederlandse letterkunde, waarin er zoveel welwillendheid voor de 'jongeren' werd betoond, zoveel van hen verwacht, zoveel van hun werk met critische nieuwsgierigheid werd begroet? Het is alsof de oudere generaties bang zijn geworden zich in de jeugd te vergissen en kwaad van haar te spreken, zoals toch in het algemeen te doen gebruikelijk is. Deze belangstelling is niet uitsluitend een voordeel. Een generatie kan niet opgroeien zonder tegenstand van ouderen, zonder bot verzet zelfs; want ook al zijn de essentiële problemen zeker geen generatie-problemen, ieder geslacht van schrijvers vindt toch een andere wereld, waartoe zij een verhouding moet vinden, dan een vorig geslacht, en het zal onvermijdelijk zijn, dat zij dit aan den lijve ervaart ook. Natuurlijk is het absoluut onnodig geschillen te forceren, als zij er niet zijn, en in dit opzicht is de belangstelling voor de jeugd een gelukkig symptoom; maar met dat al zullen de verschillen zich openbaren en zullen de geschillen ook niet uitblijven, daarvan ben ik overtuigd.

In protestantse kringen is de belangstelling voornoemd eerder nog groter dan kleiner dan in het niet-confessionele deel onzer maatschappij. Het aantal bloemlezingen van 'jong-protestantse' dichters (waarvan een stuk of wat langzamerhand ook al zo jong niet meer zijn) is legio. Ging men alleen op het aantal bloemlezingen af, dan zou men geloven, dat de letterkunde in dit domein geweldig bloeide. Bij nader inzien valt het niet zo mee; er is zeker veel letterkundig leven onder de protestanten, maar de werkelijk belangrijke figuren kan men hier tellen. Ik wees bij vroegere gelegenheden al eens op

de jong gestorven romancier J.K. van Eerbeek en onlangs nog op het bijzonder merkwaardige boek *Een Zoon begraaft zijn Vader* van H.M. van Randwijk; de dichters onder deze jong-protestanten staan echter over het algemeen te zeer onder de invloed van voorgangers (Willem de Mérode, maar ook niet-protestantse dichters), dan dat zij ons tot dusverre veel te zeggen zouden hebben. En wat de theoretische rechtvaardiging van hun streven betreft, maar al te vaak moeten wij constateren, dat grote wo or den en clubgezelligheid in deze kring meer opgeld doen dan harde critiek en zelf-critiek. Daarom greep ik met veel nieuwsgierigheid naar een lijvige studie over de Nederlandse letterkunde na 1880 van Christelijke zijde, van de hand van J.A. Rispens. Zou in dit boek van meer dan 400 dicht bedrukte pagina's een nieuw perspectief gegeven worden, waarvan ook niet-jong-protestanten zouden kunnen profiteren? Een studie als deze, die een imposante indruk maakt en waarin zo ongeveer alle verschijningen na '80 (de bekendste en de allerbekendste en allerjongste) met grote vlijt zijn bijeengebracht, wekt onwillekeurig verwachtingen.

Maar in deze verwachtingen wordt de lezer - moet ik tot mijn spijt zeggen - teleurgesteld; het blijkt voor de zoveelste maal, dat het niet ieders werk is om twee zulke wonderlijk door elkaar lopende begrippen als 'letterkunde' en 'geschiedenis' tot een synthese te verenigen. Het boek van de heer Rispens is een mer à boire; het is echter ook een enorme woestijn van namen en citaten; het is, of men het nu vergelijkt met water of met zand, een onafzienbare vlakte, waarin men vergeefs een *richting* zoekt, een eigen, persoonlijke richting wel te verstaan. En dat komt, omdat de heer Rispens ongelooflijk veel heeft gelezen, zonder echter te kunnen *kies*en uit het vele dat hij las. Hij moet op een gegeven ogenblik met de ogen dicht ondergedoken zijn in de oceaan van feiten, boeken en scholen, die samen 'de Nederlandse letterkunde na 1880' heet; voor hij weer boven kwam, moet hij echter op het kantje af van verdronken zijn, althans zijn geschiedenis van het tijdvalt in quaestie maakt de indruk van een redding op het nippertje.

Ligt dit aan de opzet? 'Ik had', zegt de heer Rispens in een

woord vooraf, 'enkele opstellen geschreven over Nederlandsche auteurs, die mij boeiden, uit het laatste der 19e en het begin der 20ste eeuw. De uitgever wilde ze publiceeren, maar zag ze, om praktische redenen, gaarne uitgebreid tot een meer volledig overzicht van de richtingen en figuren in de Nederlandsche litteratuur na 1880. Dit bracht z'n bezwaren mee, omdat nu het spontane door het plichtmatige moest worden aangevuld. Anderzijds blijkt dit laatste, als men er zich eenmaal toe gezet heeft en over het doode punt heen is, meermalen z'n aanvankelijke onaantrekkelijkheid te verliezen.'

Ja, maar over het doode punt komt men bij de heer Rispens helaas niet heen, juist, omdat hij het spontane door het plichtmatige aanvulde. Er is ongetwijfeld iets spontaans in zijn belangstelling voor verschillende litteraire figuren, met name onder de nog niet algemeen bekende schrijvers, maar in plaats van dat deze spontane belangstelling zich kristalliseerde in zuivere, scherp omlijnde portretten, verloochende de heer Rispens zijn spontaneiteit om zich te gaan verliezen in eindeloze, stoeve en stotende omschrijvingen, opgebouwd uit geleerde vaktermen en citaten van anderen. Dat is een uiterst bedenkelijk verschijnsel; want om orde in de chaos van litteraire verschijningen en verschijnselen te kunnen stichten, moet men voor alles *op zichzelf weten te vertrouwen*. Daaraan ontbreekt het nu de heer Rispens zozeer, dat men moeite genoeg moet doen om de enkele parelen op te vissen uit zijn troebele citatenzee. Anders gezegd: wat deze litteratuur-historicus mankeert, is voor alles *stijl*. De stijl vertegenwoordigt een orde, de massa's zinnen van de heer Rispens vertegenwoordigen wanorde. Men merkt dat dadelijk aan het gemis aan *rhythme* in zijn proza; een persoonlijke keuze, verantwoord volgens eigen inzichten, zou zich omgezet hebben in een rhythmisch taalbeeld, terwijl de verbrokkelde betoogtrant van de heer Rispens een en al onzekerheid ademt. Wat sommige mensen niet voor mogelijk zouden houden, is hier toch gebeurd: hier heeft een litteratuur-historicus met een zeer uitgebreide belezenheid over de litteratuur geschreven, zonder aan het begrip van de litteratuur te zijn toegekomen. Hij tracht die essentiële lacune op te vullen door zich links en

rechts te voorzien van de meningen van anderen, (Novalis, Nietzsche, Sjestow, Brunner enz. enz. enz.) en een groot aantal examenvragen te beantwoorden over de boeken, die hij alzo gelezen heeft; maar wat baat dat? Zonder helderheid, preciesheid, soberheid, zonder inzicht, keuze, smaak kan de litteratuur-historicus niets beginnen met zijn stof. Men zou lust krijgen, als pendant van de letterkundige geschiedenis van de heer Rispens, die opgebouwd is uit louter boekenideeën en vaktermen, een dito geschiedenis te schrijven, opgebouwd uit louter *anecdotes*; een dergelijk boek zou evenmin recht doen wedervaren aan de litteratuur, maar het zou althans één kant van het schrijverschap helder belichten, en het zou niet de pretentie hebben van een albegrijpend academisch product.

Ik wil niet beweren, dat de heer Rispens niets gepresteerd heeft, dat van waarde is; men moet het alleen met een lantarentje zoeken tussen een menigte nietszeggende, sluierende uitspraken. Om één voorbeeld van deze methode te geven: in de inleidende beschouwing over Tachtig zien wij op drie pagina's achtereenvolgens geciteerd de heer E. Smedes, Iwan Karamazof, Goethe, Dirk Coster, Van Deyssel, Geerten Gossaert, Kloos en Bolland. Tussen deze autoriteiten danst de heer Rispens zijn eierdans van 'Het is zoo..., maar toch... hoewel intusschen... met dat al.' Geen alinea lang kan deze auteur vooreen mening in staan of hij heeft er al weer berouw van, dat hij niet ook een *andere* autoriteit heeft geciteerd dan de juist geciteerde; uit vrees van één scherfje der objectieve samengegesteldheid van het litteraire panorama over het hoofd te zien, kijkt hij van links naar rechts en van rechts weer haastig naar links, als tenminste niet juist een nieuwe citatengever rechts is opgedoken, die ook om aandacht vraagt. Deze wijze van schrijven is niet alleen hoogst vermoeiend voor de lezer, maar ook zeer geschikt om hem nooit over het dode punt heen te laten komen, waarvan de heer Rispens in zijn voorwoord repte. De heer Rispens streeft daarenboven naar grote volledigheid; ik heb b.v. uit zijn boek voor het eerst het bestaan vernomen van schrijvers als O. Ruysch, Gera Kraan-Van den Burg, K. Lantermans, mevr. N. van Dijk-Has en vele

anderen. Maar vaak is de bewerking van de namen weer niet correct; sommige auteurs krijgen verkeerde voorletters, anderen, die met hun volle voornaam tekenen, worden met letters afgescheept. Ook in dit opzicht laat de studie van de heer Rispens helaas te wensen over.

Het is, alles in alles, niet wel mogelijk, de heer Rispens in details te gaan bestrijden of beamen. Soms geeft men hem groot gelijk, een ander maal wrijft men zich de ogen uit over zijn opinie. Maar men kan moeilijk met iemand in discussie treden, die geen eigen mening heeft, of deze althans zorgvuldig verbergt achter een dicht het van meningen van anderen. En aangezien de schrijver niet over concrete figuren handelt, maar over constructies, over abstracte machinemensen door het woorddenken in elkaar gezet, heeft het ook weinig zin die constructies aan de werken zeif te gaan toetsen. Ik moet mij er mee contenteren mijn be wondering uit te spreken over de grote ijver, waarmee de heer Rispens zijn gegevens bijeen heeft gebracht; verder kan mijn waardering niet gaan. Alleen één opmerking nog: Het is de heer Rispens in zijn streven naar objectiviteit werkelijk ernst, dat merkt men aan de zorg, waarmee hij zowel de ene als de andere partij behandelt, zonder van vooringenomenheid blijk te geven. En van zelfkennis getuigt ook zijn motto: 'Notre véritable histoire n'est presque jamais déchiffrée par les autres' (Amiel)...

Een geheel andere soort theorie bereikt ons uit de 'jong-protestantse' hoek bij monde van dr. K. Heeroma, die weer een bloemlezing heeft samengesteld uit de poëzie der 'jong-protestantse' dichters.¹ Terwijl Rispens ondergedoken is in de vakspecialistische terminologie, verkoos Heeroma een amusanter methode; hij fingeerde een *reünie* van jong-protestantse dichters, en liet in een dialoog het hele gezelschap aan het woord. Daar vindt men in de eerste plaats Heeroma's alter ego Muus Jacobse; men vindt er voorts Willem de Mérode, Roel Houwink, H. de Bruin, Jan H. Eekhout, Jan H. de Groot, G. Achterberg, Jo Kalmijn-Spierenburg, G. Kamphuis, H.M. van Randwijk, Bert Bakker en Ab Visser; allen dichters uit protestantse kring. Het gesprek loopt allereerst over 'het derde Réveil', een term, die enige jaren geleden door Heero-

ma is ultgevonden en waarvan de geslaagdheid destijds reeds door ons, thans ook door de reünisten betwijfeld wordt. Zo maakt Hein de Bruin deze zeer juiste opmerking: 'Heeft zo'n Kristelijk-letterkundige beweging eigenlijk wel zo veel betekenis? Het zijn toch pas de talenten, die zo'n beweging de moeite van het aankijken waard maken en talenten stamp je door geen enkele organisatie uit de grond.' Heeroma antwoordt daarop echter, dat 'de kleinere talenten een Kristelijk-letterkundige beweging alleen maar dankbaar (kunnen) zijn, want ze worden door de achtergrond die hun werk op die manier krijgt, belangrijker dan ze van nature zijn'. Dat is inderdaad ook een manier van de dingen te bekijken, moet men Heeroma toegeven; door bewegingen te stichten worden de kleintjes vanzelf groot; ook in de politiek van de dag komt zulks tegenwoordig voor. Maar Hein is nog niet verlegen en vraagt: 'Forceren we onze positie als kunstenaar nu niet een beetje wanneer we het doen of ons "zingen in de gemeente" het wezenlijkste van ons dichterschap is, terwijl het in feite misschien maar een bijkomstigheid is? We moeten toch allereerst vrij worden als kunstenaar, vrij van beperktheden van ons milieu, vrij van alle theologische aanspraken, maar ook vrij van alles wat ons wil vastleggen in een richting, die niet strookt met onze natuurlijke aanleg.'

Ziedaar het grote probleem voor de kunstenaar, die in een 'beweging' is georganiseerd en er niet uit kan, op straffe van niet meer tot de 'beweging' te worden gerekend: hoe moet hij vrij zijn en tevens onvrij, hoe vastgelegd in 'jong-protestantse' richting en toch 'vrij van alles wat ons wil vastleggen in een richting, die niet strookt met onze natuurlijke aanleg'? Op die vraag geeft de reünie ook geen bevredigend antwoord; men gaat uiteen om de bloemlezing aan het woord te laten, die nog eens bewijst, dat de poëzie uit dit milieu op een zeer behoorlijk peil staat, maar dat de eerste rang vrijwel ontbreekt.

Eindnoten:

- 1 Terzijde: men zal in dit kamp toch werkelijk een andere groepsnaam moeten bedenken, want alles wat jong is wordt onherroepelijk oud. Anders zou de jong-protestanten het lot treffen van sommige vrouwen, die het moeten dulden op hun negentigste jaar nog met *Zus* te worden aangesproken, omdat zij verzuimden tijdig hun voornaam te herzien.

Het gemiddelde

‘Bartje’ als maat van alle Dingen

De heer D. Hans, hoofdredacteur van het dagblad *De Avondpost*, voert sedert jaar en dag een campagne tegen een soort auteurs, die hij ‘intellectualisten’ noemt, en als wier opperhoofd hij de schrijver van deze artikelen beschouwt. Langzamerhand kan er geen maand verlopen, of *De Avondpost* bevat een of ander betoogje van de heer Hans, waarin hij laat doorschemeren, dat de ‘geestelijke en morele kaapvaarders’ een gevaar zijn voor het land; gaat het niet tegen ondergetekende, dan gaat het tegen de heer S. Vestdijk, die onder de kaapvaarders de onzedelijkheidsnuance vertegenwoordigt, zoals ondergetekende de mephistophelische. Van verschillende zijden heeft men mij gevraagd, waarom ik tegen de campagne van de heer Hans niets ondernam; zulk een stelselmatig gepolemiseer vraagt, meent men, om een definitief antwoord. Misschien is dat zo; maar tot dusver leed mijn gezondheid geenszins onder de uitbarstingen van de heer Hans, en het was mij niet mogelijk in de vereiste stemming te komen om hem van repliek te dienen. Ik zou n.l. de aanwezigheid van de heer Hans, die de goede zaak van het antifascisme op ander gebied dan de litteratuur met grote ijver behartigt, veel liever willen bejubelen. Ik ken hem ook niet anders dan van horen zeggen; een enkele maal zie ik hem op de tram staan of hoor ik hem in de schouwburg een jubilerende actrice toespreken, aangezien hij in Den Haag een publiek persoon is; in mijn prille jeugd las ik met veel instemming een jongensboek van zijn hand, waarvan mij de titel helaas ontschoot, terwijl zijn geschriften bij feestelijke gelegenheden mij onbekend bleven. Waarom zou ik dus de heer Hans onaangenaam zijn? Ik gun hem zijn maandelijkse erupties en ik gun hem ook de overtuiging, dat hij het vaderland (bedoeld wordt het land, niet de krant van die naam) beschermt door *De Avondpost*.

Echter: men verzekert mij, dat de heer Hans een algemener denkwijze vertegenwoordigt, en als dat zo is, krijgt zijn campagne een principieel tintje; wanneer de heer Hans en ik de exponenten zijn van twee stromingen, krijgt een uiteenzetting tussen hem en mij misschien ook enig belang voor anderen. Laten wij dus veronderstellen, dat de heer Hans, die schrijft over 'den heer Ter Braak en zijn *school*' (blijkbaar in de mening, dat zo'n school iets anders is dan een contradictio in terminis), de school der Hanseaten vertegenwoordigt, en dat de Hanseaten om der wille van de veiligheid en de goede zeden ter zee de geestelijke en morele kaapvaarders trachten uit te roeien; in dat geval is de heer Hans een symbool van een mentaliteit, die (o wonderlijke speling van het lot) soms dicht in de buurt komt van de fascistische, die hij als politicus zo heftig en onverschrokken bestrijdt. De heer Hans gunt n.l. zijn medemensen geen van de zijhe afwijkende meningen over cultuur, over denken, over kunst; hij kan zich eenvoudig niet voorstellen, dat er andere denkbeelden bestaan dan de zijne, dan die van wat hij met voorliefde noemt 'een normaal mens'. In zijn laatste ontboezeming in het blad, waarvan hij de leiding heeft, getiteld 'Kunst en Intellect', en zijnde een protest tegen mijn critiek op Anne de Vries, de auteur van *Bartje*, zegt hij n.l., dat de intellectualisten 'geen verstand (hebben) van wat waarachtige kunst is en mooi (vinden) wat een normaal mensch (lees de heer Hans en de Hanseaten. M.t.B.) vervelend, stijf en vies acht'. Das ist des Pudels Kern: de heer Hans stelt zichzelf, zijn begrip van kunst en intellect als de maat van alle dingen en wie het waagt te betwifelen, dat de heer Hans alleen weet wat nu precies *waarachtige* kunst is, wordt als een geestelijk en moreel kaapvaarder buiten de gemeenschap der Nederlandse cultuur gestoten (althans in de verbeelding van de man van *De Avondpost*). Wij vragen ons af, hoe een Shakespeare, een Dostojewsky, een Verlaine, een Poe, een Multatuli, een Gide en zelfs een Goethe op de normen van de heer Hans zouden reageren; het is bekend, dat zij in hun werken zich wel bezighielden met z.g. abnormale dingen en men fluistert zelfs, dat zij daarom van iets meer belang zijn dan de gemiddelde man. Als ik mij niet be-

drieg, was het de geleerde Möbius, die niet meer of minder beweerde dan dat 'Normal ist ein bisschen Schwachsinn'; wij vermoeden, dat de heer Hans deze uitspraak niet kent, en haar, nu zij hem bekend is, niet op zichzelf en zijn Hanseaten zal willen toepassen, maar nochtans is zij de overweging wel waard. Niet, omdat het abnormale beter zou zijn dan het normale, maar omdat door deze definitie van normaal eenvoudig en kort wordt uitgedrukt, dat niemand weet wat 'normaal' anders is dan een willekeurig geabstraheerd gemiddelde en dat dus degenen, die het met zoveel positiviteit beter *menen* te weten, zich beroepen op de traagheid van het grootste getal, op de vooroordelen van het gemiddelde gemiddelde, als ware dat een ideaal van gezondheid, deugdzaamheid, zedelijkheid etc. Dit gemiddelde gemiddelde nu was b.v. in de negentiende eeuw, de eeuw van het liberalisme, nooit het ideaal der cultuur; de toenmalige Hanseaten bedachten zich nog wel eens een keer of wat, alvorens zij het ondernamen zich te beroepen op hun eigen normaalheid en al het andere als 'vervelend, stijf en vies' te qualificeren; de geest van het liberalisme was niet de geest van de brandstapel, de inquisitie, de heksenwaan en de dorpse kletspraat. Voor de heer Hans echter is de 'waarachtige kunst' (waarachtig volgens zijn gemiddelde maatstaf) langzamerhand het wapen geworden, waarmee hij alles, wat afwijkt van zijn toevallig gemiddeld begrip, in de ban wil doen, aan de inquisitie wil overleveren. Nog één stap verder... en deze liberaal organiseert in het gebouw van *De Avondpost* een tentoonstelling van 'ontaarde kunst'. Wij verwachten, dat hij toeloop zal hebben, vooral van zijn vijanden van de Lunterse hei. ...

Evenals vroeger de socialisten in de naïeve veronderstelling verkeerden, dat men tegelijk de gelijkschakeling kon verfoeien en de gelijkheid prediken, verkeert blijkbaar de heer Hans in de nog veel naïever veronderstelling, dat men de normale mens aan de ene kant tot maat van alle dingen kan verheffen en aan de andere kant de gelijkschakeling van de cultuur door de normale mens in de vorm van het nationaal-socialisme scherp kan bestrijden! Anders gezegd: de cultuur-Hans verloochent wat de politieke Hans beoogt; de cultuur-Hans

meent, dat hij rustig een aantal boeken als ‘vervelend, stijf en vies’ kan verdoemen, omdat hij er toevallig geen plezier in heeft ze te lezen, terwijl de politieke Hans elders opkomt voor de vrijheid van denken en handelen. Is die vrijheid dan soms bepaald door de vooroordelen van de heer Hans? Moeten wij de nivellering van Shakespeare, Goethe, Verlaine tot de best seller *Bartje*, die de heer Hans in het bovengenoemde artikel adoreert, voortaan aanvaarden als een ideaal, waarnaar wij allen dienen te streven? Moeten wij dus de N.S.B. bestrijden om vereerders te worden van de best seller, de Nederlandse cultuur afmeten naar een middelmatige roman over een Drents jongetje? De heer Hans schijnt zulks te menen, want hij schrijft in edele verontwaardiging:

‘Inplaats van zich te verheugen over het succes, dat dit Nederlandsche boek ook in het buitenland vond, schrijven de heer Ter. Braak en zijn school er over met ironische geringschatting.

Deze jongere critici zien geen kunst in den waarachtigen zin van het woord. Zij zien geen *schoonheid* en zij zien geen *ontroering*. Zij zien alleen maar *intellect*, wroetend intellect, Mephistofiliaansch (de heer Hans bedoelt waarschijnlijk: mephistophelisch. M.t.B.) intellect, en terwijl hun eigen boeken, die geen schoonheid en geen ontroering brengen, in een beperkten kring van gelijkgezinden worden gelezen, om daarna uit het gezichtsveld te verdwijnen, schrijven ze met nauwverholen minachting over goed werk van anderen, dat in binnen- en buitenland het publiek bereikt en ontroert.’

De moraal van deze passage lijkt mij niet gemakkelijk mis te verstaan: wat de heer Hans wil, is de verbreiding van succesboeken, van ontspanningslectuur. Niemand zou daar iets tegen kunnen hebben, wanneer de heer Hans niet van twee wallen wilde eten of twee vliegen in éne klap wilde slaan, door als vanzelfsprekend te veronderstellen, dat hij zodoende *ook de Nederlandse cultuur verbreidde!* Wat de heer Hans als gemiddelde schoonheid, als gemiddelde ontroering ervaart is voor hem *de* schoonheid, de ontroering, want andere boeken dan de goede (= goed verkochte) brengen volgens zijn autoritaire machtspreuk géén schoonheid en géén ontroering. Hoe

groter verkoop, hoe meer succes, des te groter schoonheid en des te meer ontroering: aldus zou men de moraal van de heer Hans ook kunnen formuleren; de rest is 'mefistofiliaansch' en 'wroetend intellect'. Het Grote Meesterwerk, dat de heer Hans voor ogen zweeft, moet, dunkt mij, het *meest* verkochte boek met het *grootste* succes zijn: Lord Lister of Nick Carter, want zij 'bereiken en ontroeren' een *enorm* publiek 'in binnen- en buitenland', terwijl de 'beperkte kring van gelijkgezinden' (de geestelijke en morele kaapvaarders) er 'met ironische geringschatting over schrijft'.

Ik heb in deze kronieken meermalen de stelling verdedigd, dat men voor zijn plezier moet lezen. Ook de heer Hans moet voor zijn plezier lezen, en hij heeft dus het volste recht in een roman van b.v. Vestdijk niets anders te ontdekken dan zijn 'ververing, stijfheid en viesheid', terwijl hij ook gerust mag zwelgen in alle *Bartjes* en *Flipjes*, die hem door de uitgevers worden aangeboden; wellicht zullen onder de andere kinderfiguren in onze letterkunde de Hallemannetjes, die zo bijzonder fatsoenlijk waren, hem ook meer bekoren dan Woutertje Pieterse, die te veel 'mefistofiliaansche' opmerkingen maakt over de wereld en de mensen. De heer Hans heeft echter niet het recht, datgene wat hij voor zijn plezier leest, klakkeloos aan te dienen als 'waarachtige kunst' (evenmin als wie ook), alsof hij nu speciaal van hogerhand het privilege zou hebben ontvangen om uit te maken, wat waarachtig is en wat niet; als hij zich dat recht *aanmatigt*, op grond van zijn buitengewone waardering voor het gemiddelde gemiddelde, dan bewijst hij dat hij de begrippen cultuur en gemiddelde op een hopeloze manier verwart, dan is hij een teken des tijds.

Ortega y Gasset heeft er in zijn *Opstand der Horden* al op gewezen, dat tegenwoordig iedereen 'ideeën' over alles wil hebben. Vroeger, zegt hij, had de gemiddelde man 'zijn verschillende geloofsvoorstellingen, zijn overleveringen, zijn ervaringen, zijn spreekwoorden en zijn bepaalde denkwijzen, maar hij heeft zich nooit verbeeld theoretische meningen te hebben over hoe de dingen zijn of over hoe ze moeten zijn -bijvoorbeeld wat politick en *litteratuur* aangaat. ... Thans heeft de gemiddelde man echter zijn knottende "ideeën" over

alles wat in het heelal gebeurt en moet gebeuren. Daardoor heeft hij het verleerd te luisteren. Waarom zou hij luisteren als hij alles wat hij nodig heeft in zichzelf heeft? Er is geen reden meer tot luisteren, integendeel, hij moet oordelen, uitspraak doen over de dingen, beslissen. Er is geen vraagstuk meer in het openbare leven waarin hij zich niet mengt, zo blind en doof als hij is, en hij schrijft zijn “meningen” allerwege voor.’

Ik wil niet beweren, dat Ortega de heer Hans voor ogen had, toen hij dit schreef; maar de heer Hans heeft toch zijn best gedaan zich althans op het gebied der literatuur naar Ortega's woorden te gedragen, als ware hij de gemiddelde man, de ‘verticale barbaar’, waarover de Spaanse denker handelt. Hij en zijn Hanseaten, die wellicht niet over een tiende van de cultuur van een Vestdijk beschikken, willen over de werken van die man met hun ‘knottende ideeën’ steeds maar oordelen, uitspraak doen, beslissen; geen wonder dat zij daarin niets anders vermogen te ontdekken dan ‘vervelende, stijve en vieze’ verwringingen van de *Bartjes* en *Flipjes*! Dat de vieze passages bij Vestdijk (ik ontken geenszins, dat er vieze passages in zijn boeken te vinden zijn) in het ensemble van zijn werken een andere betekenis zouden kunnen hebben, die met de burgermans-qualificaties ‘vies’ of ‘niet vies’ niets te maken hebben, dat men naar zo'n antipathieke auteur een ogenblik zou kunnen luisteren zonder direct het stokpaard der edele verontwaardiging te bestijgen... dat alles is voor de heer Hans waarschijnlijk abracadabra. Hij zou het mij vermoedelijk kwalijk nemen (en terecht), als ik voorgaf een expert te zijn in de politieke verhoudingen in Nederland, maar zonder blikken of blozen velt hij zijn vonnissen over boeken, waar hij ‘blind en doof’ tegenover staat... en die hij *daarom* op zijn brandstapel wenst te brengen, de boeken-brandstapel van *zijn* dictatuur der gemiddelde gemiddelden.

Ik weet niet, of ik de heer Hans, die een autoriteit is, een ogenblik met een schoenmaker mag vergelijken; maar er is een oud gezegde, gangbaar onder normale en abnormale mensen: schoenmaker, houd je bij je leest! Dat gezegde is geen bewijs van ‘nederbuigende, intellectuele hooghartigheid’, zoals de heer Hans wel zal denken (hij veronderstelt zulks tenmin-

ste t.o.v. mijn critiek op *Bartje*), maar niets dan een zakelijk advies van een letterkundige schoenmaker aan de politieke; wij zijn allen op zijn tijd de schoenmakers van een bepaald specialisme, ook al laten wij ons niet op dat specialisme voorstaan. De heer Hans mag mij dat advies met rente teruggeven, zodra ik solliciteer naar de betrekking van Kameroverzicht-schrijver bij *De Avondpost*.

De heer D. Hans antwoordde als volgt in De Avondpost van 2 Mei 1939:

Antwoord aan dr Menno ter Braak

Dr Menno ter Braak, de zeer begaafde literaire redacteur van *Het Vaderland*, heeft ons de onderscheidingbewezen een gansche Kroniek te wijden aan de simpele artikeltjes, waarin wij ons in lateren tijd hebben verzet tegen de opvattingen van wat wij noemden 'de intellectualisten' in onze letterkrunde en in onze letterkundige critiek. Wij willen hem gaarne iets antwoorden.

Vooraf verzetten wij ons tegen de poging tot diskwalificatie, die dr Ter Braak tegen ons onderneemt.

Hij zegt tot ons: 'Schoenmaker, houdt u bij uw leest!', en meent dan dat onze leest is: de politiek, en niet de literatuur. Hij vergist zich. Onze leest is: onze taak als journalist. In de uitoefening van die taak schrijven wij over alles, waarover wij meenen te *mogen* en te *kunnen* schrijven. En nu meenen wij inderdaad eenig verstand van (en vooral ook: gevoel voor) onze literatuur te hebben. Lang niet zoo veel als de angstigknappe heer Ter Braak, beware! De heer Ter Braak zegt: ik heb geen verstand van politiek en dus schrijf ik er niet over. Dat is *zijn* zaak (al maakt hij ook wel eens slippertjes op dit terrein). Maar daaruit volgt nog niet, dat wij geen verstand van literatuur hebben, nietwaar? De schrijver van dit artikel is nu eenmaal nooit een rubriekjournalist geweest. Dr Ter Braak moet ons dus vergunnen, ons eventueel over literatuur te *blijven* uitlaten, onder oprechte en voorbehoudlooze erkenning van zijn meerderheid in kennis op dit punt. Maar kennis en opvatting is nog niet hetzelfde.

Echter, als de heer Ter Braak op het standpunt staat dat wij geen recht van meepraten hebben, waarom bestrijdt hij dan niet *anderen*, wier deskundigheid hij niet zal ontkennen, en die het met ons eens zijn?

Weet hij niet (hij weet het wèl) dat letterkundigen als Herman de Man en Jan Eekhout zich in den laatsten tijd *in denzelfden geest als wij* hebben uitgelaten? Weet hij niet (hij weet het wèl) dat een literair criticus als Q.A. de Ridder, zoo juist door Roel Houwink volkomen terecht om zijn critischen arbeid warm geprezen, nog pas een zeer uitvoerig artikel in *De Nederlander* heeft geschreven, geheel in onzen geest? Weet hij niet (maar: wèl) dat de literaire redacteur van ons blad, Ernst Groenevelt, onlangs in een feuilleton zich, evenals wij, tegen het verschijnsel-Vestdijk met diepe overtuiging heeft verzet? Wij noemen slechts enkele voorbeelden en zijn bereid er meer te noemen. Wat beteekent dan de schoenmaker-vermaning tot òns, als zoovele deskundige literaire schoenmakers het met ons eens zijn? Trouwens dr Ter Braak schrijft:

‘Men verzekert mij, dat de heer Hans een algemener denkwijze vertegenwoordigt, en als dat zo is, krijgt zijn campagne een principieel tintje: wanneer de heer Hans en ik de *exponenten zijn van twee stromingen*, krijgt een uiteenzetting tussen hem en mij misschien ook enig belang voor anderen.’

Zoo is het. Wij krijgen voortdurend met onze opvatting bewijzen van instemming, *ook uit kunstkringen*, en ook na het jongste artikel van dr Ter Braak. Deze heeft natuurlijk zelf al lang bemerkt, *dat er een groeiende oppositie is tegen datgene, waartegen ook wij ons hebben verzet*. Daarom juist wijdt hij een heele Kroniek aan ons standpunt. Maar als wij van die oppositie, waartoe verscheiden literaire deskundigen behooren, ‘de exponent’ zijn, nogmaals, wat beteekent dan de schoenmaker-waarschuwing tot ons? Of zou de heer Ter Braak op grond van datzelfde spreekwoord - dan tot een machtwoord geworden - *alle* deskundigen, alle literatoren, alle ontwikkelde leeken uit het publiek in de buitenste duisternis willen werpen? Hebben deze laatsten - de ontwikkelde,

lezende leeken - soms ook geen recht van oordeelen; al zijn ze lang zoo knap met als Ter Braak en de zijnen?

Onze leest is: *onze taak*. En die taak bestrijkt den vollen omvang van het leven en zijn verschijnselen.

Tweede krachttoer: de heer Ter Braak tracht aan te toonen, dat onze opvattingen fascistisch zijn, dat wij er althans bedenkelijk mede naderen tot het fascisme, hetwelk wij elders 'zoo heftig en onverschrokken' bestrijden (dank!; dr Ter Braak doet het evenzeer; wij kaatsen het compliment gaarne terug).

Maar om dit te betoogen, moet hij onze opvattingen verwringen. Hij maakt er namelijk van, dat wij de auteurs, die wij bestrijden, dwingend in hun werk zouden willen belemmeren; dat wij het zouden willen verbieden; dat wij hun boeken willen verbranden; hij gebmikt de woorden 'brandstapel', 'inquisitie', en 'heksenwerk' (welk een groot-kalibergeschut heeft hij noodig om ons te bestrijden!); hij zegt dat wij 'een tentoonstelling van ontaarde kunst zouden willen inrichten'. De heer Ter Braak dwaalt. *Niet dat er geen ontaarde kunst is; want die is er*. En zij doet haar onheilspellend werk. Maar wij bestrijden deze niet met dwang en brandstapel, doch met 'het geesteszwaard der vrijheids-scharen'. Ha! - zal de heer Ter Braak zeggen - dus wel *vrijheid*. Ja, maar vrijheid in zedelijke gebondenheid. *Democratische* vrijheid. Geen moreel bolsjewisme. Het dogma van de *absolute* vrijheid der kunst hangen wij niet aan, evenmin als dat van de *absolute* vrijheid der journalistiek. Juist in die absolute vrijheidsideeën heeft het liberalisme der vorige eeuw gefaald. Ook de kunst moet zich gebonden weten door wetten van moraal en fatsoen, ook door de wet van eerbied jegens de overtuiging van andersdenkenden. De kunst heeft ook een ethisch-sociale functie. Daarom verwerpen wij 'ontaarde kunst', die zich te buiten gaat aan immoraliteiten en abnormaliteiten. En als de heer Ter Braak ons de namen noemt van grooten (Dostojevski, Verlaine, Goethe enz.) dan antwoorden wij met een herinnering aan den bekenden regel uit de filosofie, dat *kwantitatieve* verandering vaak kan leiden tot *kwalitatieve*: als een kunstenaar van geniaal formaat iets doet,

is dat nog met hetzelfde als wanneer ieder ander schrijver dat doet. Wij kunnen ons zeer wel een deel van een kunstwerk indenken, dat, in het abstracte immoreel en abnormaal, door zijn genre en manier van bewerken een effect van tegenover-gestelden aard heeft, maar daarvoor moet de schrijver van het gróóste formaat zijn, en daarom kan, met de kwantiteit van het kunstenaars-formaat, ook de kwaliteit van het kunstwerk zèlve veranderen. Dit alles is echter niet het geval met de Nederlandsche boeken, die wij bedoelen.

De heer Ter Braak beweert, dat wij autoritair, maar één kunst kennen: die naar ónze opvattingen; een ander zouden wij de zjrne niet gunnen.

Nu kunnen we zulk een opmerking van iedereen verdragen, behalve van den heer Ter Braak en verwanten. Want als er ooit dogmatische kunst-critici zijn geweest, die alles verketteren wat niet in hun intellectualistische kraam te pas komt, dan de heer Ter Braak en de zijnen: hun 'maat' is de goede, de zuivere. En dit nu achten wij juist voor critici aller-bedenkelijkst. Van fascisme gesproken: dat is fascisme in de literatuur, deze autoritaire methode. Terwijl zij aan den eenen kant allerlei intellectualistisch, psycho-analytisch peuterwerk hemelhoog verheffen, schrijveh zij geringschattend over tal van goede, zelfs voortreffelijke boeken. Juist dit laatste is de beweeg-drang tot onze protesten. Wij beschouwen *Bartje* zeer zeker niet als het summum van Nederlandsche kunst, maar het is (héél zacht uitgedrukt) *een zeer goed boek* en wanneer zulk een boek in acht andere talen wordt overgebracht, *dan is het de plicht der Nederlandsche kunst-critici dit toe te juichen*, en niet, gelijk dr Ter Braak deed, ironisch-gering-schattend te schrijven over het publiek in andere landen, dat voor zulke Nederlandsche boeken voorkeur heeft.

Op elk ander terrein zou men tegenover goed Nederlandsch werk, in het buitenland erkend, zulk een houding fel afkeuren; is het in de letterkunde geoorloofd?

Dit is dus onze grief: dat zoo vele goede, ernstige auteurs onder de voortdurende vervolging van de intellectualistische critiek lijden.

Herman de Man, wiens prachtige boeken ook algering worden geschat, en Jan Eekhout, wiens rijke werk *Warden, een Koning*, het helaas moest afleggen voor een prijs tegen zoo'n kanjer-van-een-Vestdijkaansch-verstandswerk (bij die gelegenheid schreef Ter Braak, dat Eekhout geen postuur is voor Vestdijk, neen, zóó opgevat gelukkig niet!) hebben er scherpe waarheden over gezegd en terecht.

Het is dan ook meer dan mal, dat men ons verwijt, dat wij bepaalde kunst-opvattingen buiten de grenzen der cultuur stooten. Wij vragen alleen maar erkenning van het *andere*, dat goed is.

En dan moet dr Ter Braak alweer geen caricatuur maken van ons standpunt en zeggen, dat *dus* het meest-gelezen detective-of ontspanningsboek voor ons de hoogste cultuur vertegenwoordigt. Dit is niet waar. Ook hier moet men de grenzen in het oog houden; dat het noodig is onze opvattingen te misvormen, om ons te bestrijden, zegt al genoeg.

Zou de heer Ter Braak ons eens willen zeggen, wat b.v. de cultureele waarde is van een roman als *De Nadagen van Pilatus*, die zooveel heeft gegriefd in hun gevoelens?

In het onlangs verschenen groote werk *Dichterschap en Werkelijkheid* wordt er (blz. 268 e.v.) terecht op gewezen, dat Vestdijk, (wiens specifieke kwaliteiten natuurlijk worden erkend) zich altijd maar weer richt op de psycho-analyse. Er wordt gewaagd van 'zijn plastische, sprekende, nooit zingende verzen', waarvan de elementen o.a. zijn 'sexualiteit, melancholie en levensverveling'. Ook in Vestdijks proza zijn 'dood en sexualiteit' kenmerkende elementen; het is vaak van een 'lugubere geraffineerdheid'. Verder: 'De onsmakelijkheden en de onbelangrijkheid van de stof houden deze romans toch beneden het niveau van blijvende kunst; als tijdsverschijnsel merkwaardig, zullen ze na enkele jaren vergeten zijn.' Zij vertoonen 'een haast kinderachtig te noemen aandacht voor onbelangrijke onsmakelijkheden'.

Het werk van dezen schrijver wordt door dr Ter Braak zoo ongeveer als het maximum van Nederlandsche kunst beschouwd, terwijl hij tal van andere goede en uitnemende boeken afwijst, ook al erkennen vele andere landen ze in hun waarde.

Van Ter Braak zegt het zoo even genoemde werk terecht: 'Hij is veel meer denker dan dichter'. (Lees: hij heeft veel meer verstand dan gevoel.) Hij heeft de neiging, 'om door zijn denken elk probleem af te pellen tot de kern overblijft - *als* er iets rest'. 'In Ter Braak vindt men het destructieve van den romantischen mensch.' Aldus over den *criticus* Ter Braak, door een ander criticus eens geestig 'een gentleman-inbreker' in de letterkunde genoemd. En over den *romanschrijver*? Laat de schoenmaker-die-van-zijn-leest-afdwaalt zich beroepen op Roel Houwink in *Inleiding tot de Nederlandsche Letterkunde* (blz. 40): 'Zijn pogen een modernen roman te schrijven (Hampton Court) moet als mislukt worden beschouwd.' En van cultuur gesproken (en van schoenmakers, die bij hun leest moeten blijven), in het *Jaarboek van de Maatschappi der Nederlandsche Letterkunde* (waarvan de heer Ter Braak en wij lid zijn; wij vragen hem vergiffenis dat men ons deze onderscheiding heeft bewezen) kan men, jaargang 1936-'37 (bl. 213) lezen, hoe een dan toch zeker wel deskundige commissie (prof. dr G. Brom, dr K.H. de Raaf, dr J.A.N. Knuttel, dr W.A.P. Smit en dr A.A. van Rijnbach) oordeelt over wat wij dan noemen de intellectualistische critiek van dr Ter Braak.

'Reden daarvoor (d.w.z. voor het niet toekennen van een prijs) was, voor de grootst mogelijke meerderheid der commissie, het felle en aprioristische wantrouwen, waarmee de schrijver zich voortdurend bepaalt tot eenzijdige critiek, welke steeds het negatieve naar voren brengt en vrijwel nooit oog heeft voor het positieve, dat, ondanks tekorten, meestal toch wel degelijk aanwezig is. Door deze mephistophelische houding is de schrijver niet alleen vaak onvolledig en dus onbillijk in zijn oordeel, *maar ook mist hij daardoor de kans tot werkelijk opbouwende culturele werkzaamheid*, welke zonder de facultas amandi et aestimandi onbestaanbaar mag heeten.'

Zijn deze menschen ook allemaal schoenmakers, die zich bij hun leest moeten houden? De woorden, die wij cursiveerden, zijn toch waarlijk niet voor de poes.

Het is niet, om dr Ter Braak onaangenaam te zijn, dat wij dit citeren. Wij hebben reeds vroeger betuigd, dat wij grooten en

oprechten eerbied koesteren voor zijn verstand, zijn kennis, zijn scherpzinnigheid: in dit opzicht staat hij aan de spits der letterkundige critici. Maar waar hij ons poogde te disqualificeeren en ons oordeel stempelde als van één, die er geen verstand van heeft, dwong hij ons hier wèl-deskundigen te citeeren. Wat - hij houde het ons ten goede - aan zijn knappe werk ontbreekt is *het hart*, is die mildheid en ontvankelijkheid, die, ook al strookt het niet met eigen opvattingen, het zuivere en schoone in de literaire kunst weet te waardeeren, en die het goede en simpele, dat daarin uitmunt en de menigte pakt, weet te verheffen boven het scherp-intellectueele, het in dit opzicht veel knappere, dat voor een kleinen kring is bestemd. Daarom is het zoo mal, dat hij ons verwijt het goede elders te miskennen, terwijl hij - naar de Commissie van Letterkunde zei - in de negatieve critiek, met miskenning van het goede, zijn voornaamste kracht vindt. En in zijn eenzijdigheid verslaat en begraaft hij dan niet alleen goede literatoren en goede boeken, maar alle dominees heeft hij ook alg ekielhaakt, mitsgaders het Christendom in zijn geheel. Maarten Luther scheen hier tot voor kort niet bij inbegrepen te zijn, want die heeft hij onlangs nog afzonderlijk gevierendeeld en ter aarde besteld.

Eerlijk gesproken vragen wij ons dikwijls af: is dit nu literatuur? Is dit nu literaire kunst? Zij hebben veel meer, deze boeken en essays, van medisch-philosofische studies over zieleleven, sexualiteit, dood: deze bizarre, ongezonde peuteanalyses; deze zwoele Pilatus-fantasieën; dit wroeten - als varkenssnuiten in troebele aarde - in duistere aandriften en neigingen. Men heeft van deze 'literaire kunst' gezegd: het is een eindeloos toeven 'in de moerassen der ziel', en men heeft zelfs herinnerd aan een woord van Nietzsche, dat wij hier maar niet zullen herhalen. En - anderzijds - is dit kunst, deze nieuwe zakelijkheid in proza en poëzie, deze stalen-meubelen-literatuur? Rispons (pag. 329) vond er een keurigen term voor, toen hij sprak van 'klinische kunst'. Inderdaad. Deze letterkundigen zijn mannen in 't wit; ze rieken naar chloroform. Wat worden we er beter en rijker van? Niets. We bewonderen, uit verstandelijk oogpunt, dit eeuwige ontleedtalent (maar we

worden er ook een beetje griezelig van), maar geestelijk *genot* en ziels-*ontroening* en sensatie van *schoonheid* brengt het niet. Van deze mensen geldt, wat eens van een ander is getuigd: ze gaan eigenlijk gebukt onder hun eigen intellect. Ze zijn er de slaven van, de geketenden.

In het onlangs verschenen werk van J.A. Rispens, *Richtingen en Figuren in de Nederlandsche Letterkunde, na 1880*, wordt de kunst van Ter Braak en Vestdijk (ook hier: met volle erkenning van hun onbetwistbare kwaliteiten) treffend gekarakteriseerd (men zie o.a. de pag. 320-323 en 327-329), en wordt terecht gewezen op het 'geestelijk nihilisme' van Ter Braak: 'Hij wantrouwt zooveel en zoovaak, dat hij tenslotte in niets meer gelooven kan.' Juist als de Commissie van Letterkunde oordeelde.

Cultuur, ook literaire, is nooit alleen een zaak van het verstand, maar ook van het gevoel, het gemoed, het hart, ook van het geloof, dit laatste in den breedten zin van het woord opgevat.

Cultuur - zei Huizinga - moet metafysisch gericht zijn; anders is het geen waarachtige cultuur. Waarom zou dit niet gelden van de cultuur der kunst? Kan men deze soms van de geestesbeschaving en het geestesleven in hun totaliteit losmaken? De dictatuur van het verstand (en van deze dictatuur is Ter Braak een verstand aanhanger) heeft afgedaan: als alle dictatuur heeft zij de menschheid niet in waarheid gelukkiger gemaakt. Zij heeft afgedaan op godsdienstig gebied, sinds de stelling dat wetenschap en godsdienst elkanders antipoden zijn, totaal vermolmd is, hoe hartstochtelijk er vroeger in werd geloofd; zij heeft afgedaan op het veld der techniek en van den vooruitgang, sinds beseft wordt, dat deze ons niet in waarachtigen zin verder hebben gebracht; zij zal ook op het gebied der kunst blijken een plant te zijn die tot verdorren is gedoemd. Onze literaire redacteur heeft onlangs een hartekreet uit de wereld der jongeren tegen de kunst van Vestdijk en zijn verdedigers gepubliceerd; die jonge schrijver is ons komen opzoeken om het te bevestigen; dit gezonde verschijnsel breekt zich meer en meer baan.

En wanneer dr Ter Braak ons dan verwijt, dat wij zweren bij

‘het gemiddelde gemiddelde’, dan komen wij er rond voor uit, dat wij het goede en zuivere gemiddelde (zelfs al zouden boeken als *Bartje*, *Warden*, *een Koning*, de romans van Herman de Man e.a. daartoe gerekend moeten worden, maar wij schatten ze veel hoger) verre en verre verkiezen boven het intellectueel oneindig veel knappere, hetwelk de schoonheid, de ontroering, de mildheid en de diepe menschelijkheid mist, die de wezenstrekken zijn van zuivere kunst. Wij gunnen ieder onbetwist het recht, aan her verstandsrecht de voorkeur te geven, en zullen hiervoor geen brandstapels eischen, maar wanneer de letterkundige critiek in haar eenzijdige voorkeur zoo ver gaat, dat zij het andere geringschattend behandelt en bestrijdt, en zelfs ironie over heeft voor het publiek in vele andere landen dat door die boeken geboeid wordt enzekoopt, dan behouden wij ons het recht voor er tegen op te komen. En het is bij de critiek van dr Menno ter Braak ons een troost, dat vele schoenmakers, wier deskundigheid hij niet kan betwisten, het met den *Avondpost*-schoenlapper eens zijn.

Wij besluiten met een woord van de Romeins uit het derde deel *Erflaters onzer Beschaving*. In haar schets over Boerhaave heeft Annie Romein het over ‘het hoger beroep der vergetelheid, dat noodzakelijk het verklinkend werk der virtuozen treft’.

Het werk der verstands-virtuozen in onze literatuur zal allang verklonken zijn, als tal van boeken, die zij afwijzen, er nog zijn. Want deze laatste, niet uit het verstand maar, veel dieper, uit den geest geschreven, dienen de ware cultuur. Daarom laat het ons volstrekt koud, als de heer Ter Braak zegt, dat wij, en zij die het met ons eens zijn, ‘wellicht niet voor een tiende deel over de cultuur van Vestedijk beschikken’. Bij amendement stellen wij zelfs voor, om de woorden ‘een tiende’ te vervangen door ‘een twintigste’ en tegenover een sub-amendement om hiervan ‘een veertigste’ te maken staan wij volstrekt niet afwijzend.

Alleen:

op het woord ‘cultuur’ zouden we ook een amendement willen indienen...

Het is de liefde voor het goede boek en het schoone woord,

die ons tot deze oppositie bewoog. Want een goed boek is een levensbezit en een levenstroost. Doch achter een boek moet niet alleen een virtuoos verstand zitten, maar bovenal een milde en diepe géést. Dan alleen draagt het bij tot de waarachtige cultuur. Het gouddelven van den geest is voor ons meer dan het geveltoerisme van het intellect.

Dupliek van Menno ter Braak in De Avondpost

Zeer geachte heer Hoofdredacteur

Onderstaand artikel schreef ik voor *Het Vaderland* als antwoord op Uw beschouwing in *De Avondpost* van 2 Mei. Het werd gezet en gecorrigeerd, maar vervolgens door een veto getroffen, dat voor mij o.m. aanleiding werd mijn ontslag te vragen als redacteur-letteren en kunst van *Het Vaderland*. Aangezien Gij in Uw artikel verzekert niet met dwangmiddelen, doch met het 'geestes-zwaard der vrijheids-scharen' te strijden, verzoek ik U thans, mijn antwoord als ingezonden stuk in Uw blad te willen publiceren. De tekst en de koppen zijn *letterlijk* die van de drukproef, door mij vóór de uitvaardiging van het veto gecorrigeerd.

De cultuur en het gemiddelde

De heer Hans overziet zijn bilaterale pacts Zijn begrip van 'ontaarde kunst'

De heer Hans komt in een hoofdartikel van enige kolommen (*Avondpost* van 2 Mei) terug op de beschouwing, die ik in het Zondagsblad gewijd heb aan zijn opvattingen over kunst en cultuur. Voor de zakelijke toon van dit antwoord kan ik slechts waardering hebben, maar overigens zijn de standpunten van de heer Hans en mij niet dichter tot elkaar gekomen, hetgeen ik ook niet verwachtte; het beschermheerschap van de heer Hans over een bepaald deel van de litteratuur, die ik het gemiddelde noem, is een soort prestigequaestie geworden, en men kan moeilijk zijn prestige bewaren en tevens theoretisch ongelijk bekennen. Ik wil niet het gehele

artikel van de heer Hans opnieuw nagaan, aangezien het voor een deel uit oude argumenten is opgebouwd, maar slechts een paar punten verifiëren, waarop de geachte schrijver mij het meest met zichzelf in tegenspraak lijkt.

Dat de heer Hans het 'schoenmaker houd je bij je leest' niet accepteert, dat hij de taak van de journalist qualificeert als: 'schrijven over alles, waarover wij meenen te *mogen* en te *kunnen* schrijven', is zijn goed recht. Ik beweer ook niet, dat hij niet over literatuur mag schrijven, maar wel, dat hij oppassen moet met zich op gebieden te wagen, die hij niet beheerst. Het blijkt uit alles, wat de heer Hans over zijn *bête noire* Vestdijk schrijft, dat hij noch het oeuvre, noch de problematiek van die auteur beheerst; hij heeft op goed geluk een paar romans van hem trachten te lezen (wat hem door snel rijzende ethische verontwaardiging overigens maar half gelukt schijnt te zijn), maar van zijn poëzie en vooral zijn essays, die onontbeerlijk zijn voor de kennis van het gehele werk, schijnt de heer Hans geen weet te hebben; hij zou tot zijn verbazing misschien ontdekken, dat er schriften van Vestdijk bestaan, waarin geen 'vies' woord voorkomt. Niemand zal de heer Hans daarom het recht ontzeggen over zijn lectuur zijn mening te zeggen, zoals niemand mij het recht zal ontzeggen om er bepaalde opinies over politiek op na te houden; maar zowel de heer Hans als ik maken ons belachelijk, wanneer wij op *vakkundige* toon over de *vak*-kanten van aangelegenheden spreken, waarvan wij geen verstand hebben. Het is heel mooi over alles te schrijven, en het blijft zelfs het ideaal van een niet-specialistische cultuur; maar bij onjuist gebruik van het recept onttaardt het gemakkelijk in het uiten van de bekende 'knottende ideeën', waarvan Ortega y Gasset gewaagt.

Anti-agressieblok tegen intellectualisten

Verder heeft de heer Hans in zijn artikel een vlootschouw van Hanseaten georganiseerd, die moet bewijzen, hoeveel bilaterale pacten hij wel gesloten heeft tegen de Nederlandse, 'intellectualisten'. Tot het anti-agressieblok van de heer Hans behoren b.v. Herman de Man, Jan H. Eekhout, dr K.H. de

Raaf, dr A.A. van Rijnbach, Q.A. de Ridder, Roel Houwink en andere gezaghebbenden, die deels zelf 'onder de voortdurende vervolging van de intellectualistische critiek lijden'. Zij vertegenwoordigen volgens de heer Hans 'een groeiende oppositie'. Het is mogelijk, maar die oppositie is volstrekt niet iets nieuws; de 'saboteur' Busken Huet, de 'mephistophelische' Multatuli, de 'ontaaarde' Tachtigers in hun tijd van opkomst, zij allen hebben aan den lijve gevoeld, wat de oppositie is, die door een bepaald deel van het Nederlandse publiek wordt gevoerd tegen bepaalde uitingen, die de rust van het gemiddelde in gevaar brengen. Wanneer de heer Hans nu verzamelen tegen 'aggressie' blaast, dan zet hij een traditie voort, die *ik* met kracht zal blijven bestrijden; twee Nederlandse tradities zullen voortgaan op elkaar te botsen, tot het conflict door andere conflicten is verdrongen. ... De zwakheid van het pactenstelsel van de heer Hans lijkt mij alleen, dat de gemeenschappelijke belangen der deelnemers slechts bestaan in de oppositie tegen de 'intellectualisten', tegen het 'verstand' en tegen de 'bedreiging' ... de bedreiging van het 'hart' door de 'hersens', die met een diplomatiek offensief van het gemiddelde moet worden beantwoord. Vandaar deze vlootschouw der Hanseaten, bien étonnés de se trouver ensemble, maar voor deze gelegenheid toch eendrachtig de vloekzang tegen Mephistopheles aanheffend.

Waar begint de 'ontaarding' der kunst?

Genoeg echter van deze politieke beeldspraak. De kern van mijn betoog was de bewijsvoering over de onhoudbaarheid van 's heren Hans' gebruik van het begrip 'normaal', maar daarop gaat mijn opponent niet in. Weli tracht hij een weerlegging te vinden van mijn redenering, dat deze verheerlijking van een 'normaal' mens regelrecht leidt tot 'cultuurfascisme', d.i. tot heftige onverdraagzaamheid t.o.v. culturele manifestaties, die met het gemiddelde niet overeenkomen. De heer Hans meent, dat ik, om zijn 'fascistische' opvattingen te bewijzen, zijn argumentatie 'verwring'. Maar hij zelf is het, die zich in bochten wringt om tussen vrijheid

en onvrijheid door te sluipen. Na met verontwaardiging van zich te hebben gewezen de veronderstelling, dat hij iets met de brandstapel en de inquisitie te maken zou willen hebben of een tentoonstelling van 'ontaarde' kunst zou willen inrichten, constateert hij immers schielijk (de Hanseaten mochten eens denken, dat hij hen in de steek liet):

'Niet dat er geen ontaarde kunst is; want die is er. En zij doet haar onheilspellend werk. Maar wij bestrijden deze niet met dwang en brandstapel, doch met het "geestes-zwaard der vrijheids-scharen". Ha! - zal de heer Ter Braak zeggen - dus wel vrijheid. Ja, maar vrijheid in zedelijke gebondenheid. Democratische vrijheid. Geen moreel bolsjewisme. Het dogma van de absolute vrijheid der kunst hangen wij niet aan, evenmin als dat van de absolute vrijheid der journalistiek. Juist in die absolute vrijheidsideeën heeft het liberalisme der vorige eeuw gefaald. Ook de kunst moet zich gebonden weten door wetten van moraal en fatsoen, ook door de wet van eerbied jegens de overtuiging van andersdenkenden. De kunst heeft ook een ethisch-sociale functie. Daarom verwerpen wij "ontaarde kunst", die zich te buiten gaat aan immoraliteit en abnormaliteiten.'

Ziet men, hoe verbluffend de heer Hans de reuzenzwaai maakt? Hij springt snel over het probleem heen, waar alles om draait: n.l. dat de heer Hans eigenmachtig en zonder enige motivering zijn gemiddelde gemiddelde als normaal betitelt en alles wat daarmee niet overeenkomt als 'abnormaal', 'immoreel', 'moreel bolsjewisme'! Hij bezweert dat nu opnieuw (hoewel wij het allang wisten) door er de qualificaties 'zedelijke gebondenheid', 'moraal', 'fatsoen' etc. nog eens extra dik op te leggen, maar er verandert daardoor in het geheel niets; de heer Hans blijft hardnekkig vasthouden aan zijn vooroordeel, aan zijn annexatie van zedelijkheid, moraal en fatsoen, alsof hij daarvan het monopolie gepacht had en ieder andersdenkende automatisch buiten de gemeenschap der behoorlijke mensen gesloten wordt. Ook zonder brandstapel moet hij daardoor komen tot een begrip 'ontaarde kunst', dat niets anders wil zeggen dan: kunst, die de heer Hans niet lust. Haar niet te lusten is wederom zijn goed recht, maar

door het begrip 'ontaard' over te nemen van zijn vijanden de nazi's bewijst de heer Hans zelf in welk een uiterst gevaarlijke richting hij zich beweegt door zijn gemiddelde maatstaven met cultuurmaatstaven te verwarren; want in het woord 'ontaard' ligt een veroordeling opgesloten door iemand, die zelf meent de ware, alleenzaligmakende 'aard' te bezitten. De z.g. 'ontaarding' begint nu precies daar, waar de heer Hans zich afwendt en struisvogelpolitiek gaat voeren, waar hij terugdeinst voor de dingen, die hem onaangenaam zijn, omdat zij niet stroken met zijn gemiddelde opvatting van het leven. De waarheid als een koe, dat er geen absolute vrijheid bestaat en dat de kunst een ethisch-sociale functie heeft (de vraag is alleen maar: welke?), buit de heer Hans willekeurig uit om er de tyrannie van het gemiddelde gemiddelde mee te motiveren.

Waar staat Van Schendel?

Dat de heer Hans in zijn repliek een zeer tendentieuze voorstelling geeft van mijn kritische werkzaamheid, is van minder belang; hij stelt mij voor als de Vestdijk-maniak, die ik niet ben, hij verzuimt er op te wijzen, dat ik over iemand als Van Schendel steeds met veel onvoorwaardelijker bewondering heb geschreven. Toch is dit niet *geheel* zonder belang, omdat de heer Hans bij zijn vlootschouw der Hanseaten Van Schendel wijselijk maar niet oproept; hij moet met deze auteur, die geenszins een 'intellectualist' is en toch door de 'intellectualistische' critiek zeer hoog wordt gewaardeerd, lelijk in zijn maag zitten, want juist Van Schendel heeft nooit enige concessie gedaan aan het gemiddelde-gemiddelde-standpunt van de heer Hans.

Dat hij dit gemiddelde gemiddelde als zijn ideaal beschouwt, geeft de heer Hans trouwens eindelijk ronduit toe:

'En wanneer dr Ter Braak ons dan verwijt, dat wij zweren bij het "gemiddelde gemiddelde", dan komen wij er rond voor uit, dat wij het goede en zuivere gemiddelde (zelfs al zouden boeken als *Bartje*, *Warden*, *een Koning*, de romans van Herman de Man e.a. daartoe gerekend moeten worden, maar wij schatten ze veel hoger) verre en verre verkiezen boven het

intellectueel oneindig veel knappere, hetwelk de schoonheid, de ontroering, de mildheid en de diepe menscheijkheid mist, die de wezenstrekken zijn van zuivere kunst.'

Meer wilde ik van de heer Hans eigenlijk niet te weten komen; dat hij in de laatste zin in goddelijke argeloosheid nog even zijn gemiddelde identificeert met 'zuivere kunst' (de enig-mogelijke kunst, de 'waarachtige' kunst, de niet-ontaarde kunst volgens hanseatisch begrip), is slechts een illustratie extra van de begripsverwarring, waaraan de heer Hans t.o.v. het gecompliceerde phaenomeen cultuur lijdt. Hij weet met dit weerbarstige verschijnsel geen raad, hij is bang voor de 'excessen' der cultuur en daarom tracht hij de cultuur in te bakeren in zijn gemiddelde normen. Dit bakerschouwspel dient voornamelijk om ons te demonstren, dat het weerbarstige kind de baker toch de baas blijft.

De hoofdredacteur van De Avondpost, de heer D. Hans, voorzag het voorafgaande artikel van het volgende onderschrift.

Wij meenden te moeten voldoen aan het verzoek van dr Menno ter Braak, om zijn dupliek aan ons in onze kolommen te publiceeren.

Wij verklaren echter uitdrukkelijk, dat wij ons daarmede geenszins willen mengen in het geschil tusschen de leiding van *Het Vaderland* en dr Ter Braak uitgebroken, (welk geschil, naar wij meenen te weten, door onze polemiek volstrekt niet is uitgelokt: het was er al *zonder* die polemiek): alleen uit een oogpunt van ridderlijkheid tegenover een tegenstander willen wij het artikel van dr Ter Braak niet weigeren. Wij danken hem voor zijn erkenning, dat wij in ons stuk aan hem een 'zakelijken toon' deden hooren, waarvoor hij 'waardeering' koestert; ook in een afzonderlijk schrijven verzekerde dr Ter Braak ons: 'De toon van uw artikel van 2 Mei liet m.i. niets te wenschen over aan correctheid'.

Intusschen is het niet onze bedoeling, dr Ter Braak opnieuw uitvoerig van antwoord te dienen. De principieele opvattingen wederzijds zijn bekend; onze lezers (en anderen) kunnen oor-

deelen. Dat deze polemiek veel belangstelling genoot, ook in kunstkringen, is reeds om het onderwerp alléén begrijpelijk; tal van reacties hebben ons bereikt.

Slechts een enkele aantekening.

Dat er in het werk van dr Vestdijkboeken zijn, 'waarin geen vies woord voorkomt' was ons zeer wel bekend. Dat wij al zijn boeken echter *volledig* kennen: het worde in het openbaar toegegeven dat dit *niet* zoo is. Wij kunnen er, eerlijk gezegd, niet doorheenkomen. Maar wij weten er genoeg van, om zijn kunst te mogen typeeren en dat wij in die typeering veler gevoelens vertolkten, is ons overtuigend gebleken. Maar *ons* standpunt is zeker met getypeerd door Ter Braaks stelling, dat buiten het gemiddelde-gemiddelde alles abnormaal zou zijn. Wij denken er niet aan zoo iets dwaas te beweren; wij hebben alleen verklaard, dat wij het gemiddelde, zooals wij dat bedoelen, verre verkiezen boven het uit intellectueel oogpunt veel knappere verstandswerk.

Maar natuurlijk is er ook waarachtige kunst, die ver boven het gemiddelde uitkomt. Alleen: dit is voor ons *niet* de literatuur, welke wij bestreden hebben, hoe knap zij ook moge zijn. En in de waardeering van *die* kunst zit het geestelijk conflict tusschen Ter Braak en ons.

Dr Ter Braak noemt Van Schendel. Een figuur, die ver en ver boven het gemiddelde uitgaat. Er zijn heel weinig auteurs, van wien wij zooveel houden als van hem. Toen wij ons vorig artikel schreven, hebben wij hem willen behandelen; wij lieten het na, omdat wij toch al zoo uitvoerig waren; nu hebben wij er spijt van. Laat ons dan thans gulweg erkennen, dat Ter Braak ons, als hij over Van Schendel schreef, *altijd even sympathiek was*. Want Van Schendel is een auteur, die met het verstands-genre, hoe rustig-zakelijk zijn stijl en woordkeus ook aandoen, *niets te maken* heeft, en evenmin met het psycho-analytisch literaire gedoe. Niettemin - het worde zonder voorbehoud erkend - heeft Ter Braak hem altijd zeer bewonderd. Maar, vragen wij, hebben wij ooit beweerd, dat Ter Braak *enkel en alleen* Vestdijk bewonderde, en niemand anders? Dat hij *alle anderen* verketterde? Nooit hebben wij zoo iets geschreven. Trouwens, het behoort haast tot de on-

mogelijkheden, om Van Schendel te verwerpen. Vondel, dat gáát tegenwoordig ook al - maar Van Schendel.

Overigens bedenke men nog, dat in deze discussie wel de naam Vestedijk schering en inslag was, maar dat het niet alleen om en over hem gaat. Het gaat om een richting, waarvan hij de sprekende *typeering* is, doch die zich ook in tal van andere boeken heeft gedemonstreerd.

Wij laten het bij deze enkele aantekeningen. Overigens blijven de principieele standpunten tegenover elkander staan.

Het worde nogmaals verklaard, dat niets anders dan de liefde voor de kunst en voor het goede boek ons gedreven heeft. De bewijzen van instemming, die wij mochten ontvangen (zoo juist schrijft een bekend literator ons, dat hij het vooral in het belang der *jongere* letterkundigen hartgrondig met ons eens is) deden ons genoeg alleen reeds als bewijs, dat wij inderdaad veler 'exponent' waren en... dat wij niet te hoog hebben gegrepen, dat de schoenmaker niet te ver van zijn leest afdwaalde.

Twee onbekenden

HANS VAN HAAREN: *Episode*

ALBERT VAN HOOGENBEMT: *De Stille Man*

Voor zover ik weet zijn de beide auteurs, die ik in dit artikel behandel, debutanten; althans ik ken noch van de een, noch van de ander de naam. Het debuut heeft voor de criticus altijd een zekere bekoring; hij is volkomen op het éne boek aangewezen, dat hem onder ogen komt, hij behoeft niet bang te zijn, dat hij de suggestie ondergaat van een verleden; hij is in de volste zin van het woord met de schrijver, die hij leest en later critiseert, *alleen*. Het 'opvissen' van debutanten, die iets te zeggen hebben, uit de stapel nieuwe uitgaven, is dan ook een van de sportieve kanten van het critiekvak. Men kan niet alle boeken direct compleet lezen, men moet er, om ze aan een eerste schifting te kunnen onderwerpen, eerst aan *ruiken*. De kunst van het doorbladeren behoort bij dit voorlopig onderzoek; bij het doorbladeren krijgt men van een debuut een indruk, die wel geverifieerd en herzien moet worden, maar doorgaans toch al beslissend is voor de verhouding die men als critiserende tot het nieuwe boek zal hebben. De eerste indruk is, zegt men wel, oppervlakkig, maar ik geloof dat niet; volgens mijn ervaring beslist de eerste indruk veel meer, dan men later denkt. Boeken hebben, ook zuiver typographisch bekeken, een 'gezicht'; één blik op een bladspiegel leert ons dikwijls meer dan een voortgezet examen. Zo zijn er bepaalde boeken, waarin massa's puntjes voorkomen; ze zijn gewoonlijk middelmatig of slecht. Ook veel dialoog met 'gut' en 'nee' strekt zeker niet tot aanbeveling; dialoogjes stemmen tot grote voorzichtigheid, juist omdat men in de dialoog zoveel kan beweren, dat evengoed verzwegen had kunnen worden. Model:

Er kwam even iets warms in haar ogen... fluweelachtig... verraderlijk toch... even maar....

'Nee, jongen', kwam haar stem, 'dat niet... je weet toch... .

Verlangen trok om zijn mond... wreed... als een pijn. Er kreunde iets in hem... '.

Etc. Reeds de typographie zegt ons hier, dat wij met gemeenplaatsen te doen hebben; zo'n stukje proza is met één blik te 'klasseren'. Ik heb u uit uw werken geroken, zeggen wij dan met Felix Timmermans, en menen geen onrecht te begaan door deze tekst voor een betere te verruilen. Zonder deze oppervlakkige selectie zou een criticus geen leven hebben; reeds aan het uitzoeken van zijn onderwerp zou hij te gronde gaan. Brengen wij dus dank aan de reuk, aan de typographie; voor het 'klasseren' van debutanten zijn zij onmisbare hulpmiddelen, over wier betekenis men niet gering moet denken.

Het ruiken aan de werken van Hans van Haaren en Albert van Hoogenbemt leert ons direct, dat deze beide auteurs talent hebben. Meer dan deze eerste constatering behoeft men aan het reukzintuig niet over te laten; het oordeel kan bij nadere beschouwing gunstiger of minder gunstig uitvallen, maar de eerste, beslissende indruk zal het nooit geheel kunnen uitwissen. Ik meen wel te kunnen zeggen, dat men in geen van beide gevallen met een coup de maître te doen heeft; maar dat neemt niet weg, dat men zowel *Episode* door Hans van Haaren als *De Stille Man* door Albert van Hoogenbemt geboeid uitleest, eenvoudig al, omdat beide schrijvers concreet en zonder valse pretentie tot de lezer naderen. Er is nogal verschil tussen beide romans, maar zij hebben gemeen, dat zij met zuivere middelen zijn geschreven, en dat de gemakkelijk aanwijsbare fouten de goede indruk niet vermogen te verstoren. Zowel Van Haaren als Van Hoogenbemt weten een zekere sfeer te scheppen, waaruit hun personages geleidelijk aan opduiken; aanvankelijk is het beeld dier personages vaag, maar langzamerhand ziet men hun trekken duidelijker. Bij beiden ook een romantisch te veel, bij Van Hoogenbemt vooral een onhandige compositie; maar toch blijven de lezer de figuren bij, waaraan de schrijvers (ieder op zijn manier) vorm trachten te geven. Het waarnemingsvermogen behoedt hen voor de gemeenplaatsigheid, waarin anderen vaak vervallen; dat is op zichzelf al een goede noot.

De 'episode', die Van Haaren in zijn roman beschrijft, is

een dorpsevenement. Wat de vorm betreft, kan men dit boek rekenen tot de 'simultaanromans'; d.w.z. er komen een aantal mensen in voor, die in zekere zin van elkaar afhankelijk zijn door de gebeurtenissen waarin zij worden betrokken, hoewel zij verder ieder hun eigen bestaan leiden. Bij Van Haaren zijn het een dokter in ruste, een auteur, een schilder, een organist, de houder van een louche hotelletje en nog een - paar anderen; op het moment, dat de roman inzet, hebben zij weinig of niets met elkaar te maken, maar het feit, dat zij samen in een dorp wonen en de sociale verbindinglijnen door een samenloop van omstandigheden (het 'noodlot') van meer belang worden voor hun persoonlijk bestaan dan gewoonlijk, maakt hen toch tot een gemeenschap, zij het tot een officieuze, die na de dramatische ontknoping weer uiteenvalt.

Hoofdpersonen zijn dokter Telders en 'Indische Toon', de eigenaar van Pension Atjeh; zij staan eigenlijk wel het verst van elkaar af, maar de gebeurtenissen storen zich daar niet aan. Doordat een auto-ongeluk in het huis van Telders een vrouw brengt, waarmee hij een tweede huwelijk wil beginnen, doordat Indische Toon, type van de rancuneuze koloniaal, zich met vuile zaakjes bezighoudt, waarmee Telders toevallig te maken krijgt, krijgen zowel Telders als Toon in het dorpsbestaan een bijzonder kwetsbare positie; de ene, omdat hij weer belang krijgt bij het leven, de ander, omdat hij angst krijgt voor ontdekking van zijn duister gedoe. Dat Indische Toon tenslotte het huis van Telders in brand steekt, en dat Telders bij een poging om zijn negerknecht te redden omkomt, mag een ietwat romantisch arrangement zijn, 'innerlijk' onwaarschijnlijk wordt deze ontknoping nochtans niet. Vooral de achterbakse wraakzucht van de pensionhouder, die alle reden heeft om bang te zijn voor de justitie en in wie zich de angst omzet in een laffe wraakneming, is door de auteur verdienstelijk geanalyseerd. Maar ook de auteur Schouten, die over de kunst filosofeert met de schilder en de musicus, staat in dit verhaal voor ons; hun theoretiseren is onhandig, maar niet banaal, want er komt uit de gesprekken tussen deze mensen een wil tot werkelijk begrijpen naar voren, die meer

waard is dan de formules waarin de sprekers hun meningen uitdrukken. Wat zij willen zeggen is in de eerste plaats, dat men zelfstandig op de dingen moet reageren, die door conventionele redeneringen dikwijls zo verbroddeld zijn.

De gesprekken vormen in *Episode* de eigenlijke bindstof tussen de gebeurtenissen; zij geven aan het verhaal ook een subjectieve inslag, die de compositie verlevendigt; men voelt, dat er in de schrijver een discussie aan de gang is, die doorklinkt in deze dorpsgeschiedenis. De sfeer van dat dorp en van de natuur blijft met dat al de gang van zaken beheersen; de episode blijft episode, blijft een fragment uit een oneindige reeks van gebeurtenissen. Het is merkbaar, dat Van Haaren zich vereenzelvigt (tot op zekere hoogte) met de auteur Schouten, aan wie het laatste woord is, nadat dr Telders is omgekomen en Indische Toon aan de justitie is overgeleverd; merkbaar vooral ook aan de humor, waarmede de mensen van deze kleine samenleving zijn getekend, alsof een toeschouwer ze soms even voor de gek hield.

Albert van Hoogenbemt is naar zijn taaleigen en naar de plaats van handeling van zijn boek te oordelen, een Vlaming; een lyrische Vlaming bovendien, in wiens stijl de poëzie van de sfeer nog van veel meer belang is dan in die van Van Haaren. Ongetwijfeld heeft Van Hoogenbemt sterke invloed ondergaan van Maurice Roelants, aan wie zijn roman *De Stille Man* dikwijls doet denken; ook bij Roelants vindt men die mengeling van poëtische sfeer en psychologisch onderzoek. Roelants, Elsschot en Walschap beheersen op dit ogenblik de Vlaamse romanstijl; Van Hoogenbemt behoort echter zonder enige twijfel geheel thuis in het gevolg van de eerste.

Ook het gegeven doet aan de keuze van Roelants denken. De ik-persoon van de roman is iemand, die tegen de veertig loopt, de leeftijd waarop zijn vader stierf. Innerlijke onrust drijft hem het beeld van die vader in de herinnering op te sporen, het te ontdoen van allerlei idealisering, het te vervolledigen, te reinigen, te concretiseren; want in de vader hoopt hij het geheim van zijn eigen onrust te ontdekken.

Voor ieder mens is een ander mens een *projectie*; men is, wie men schijnt te zijn, voor de een zus, voor de ander zo. De

vader is voor de kinderen steeds in de eerste plaats de autoriteit, het nabije en toch ook zeer verre wezen; voor de moeder is hij een projectie uit de intimiteit van een gedeeld bestaan, maar evenmin volledig; buitenstaanders, toevallige waarnemers hebben weer hun eigen beelden van dezelfde man, die alle van belang zijn om hem te leren kennen, om zijn geheim te doorgronden. In deze roman nadert een zoon gestadig tot het geheim, dat zijns vaders bestaan bepaalde; herinneringen uit zijn jeugd, een correspondentie, die hij toevallig leest, verhalen van derden, 'ooggetuigen', doen hem langzamerhand de vader zien als iemand, die een houding had gevonden, waardoor een grote onvrede met het bestaan slechts met moeite werd verborgen. Een muzikaal begaafd mens, maar zonder de kracht die begaafdheid om te zetten in een oeuvre; iemand, die aan een sterke vitaliteit vergeefs een 'apollinische' stijl trachtte te geven; een mislukt leven, waarvan de voorgevel de chaos daarachter niet kan maskeren; een man, die op de vlucht is voor de erkenning van zijn bankroet, en die er toch niet aan ontkomen kan. De schrijver heeft het portret van deze vader 'trapsgewijze' opgebouwd uit de gegevens der herinnering, der correspondentie, der verhalen van derden. Door deze werkwijze is de compositie van de roman soms in het gedrang gekomen en doet het geheel aan als te lang en slecht uitgebalanceerd; maar er staan veel uitstekende, volkomen verantwoorde stukken in, die zeker voor het niveau van Roelants niet behoeven onder te doen. Vooral de herinneringen uit de kindertijd, waarin de vader nog geheel de luister heeft van de vereerde, raadselachtige autoriteit, zijn in hun lyrische eerlijkheid bijzonder waardeerbaar; minder sterk (want te veel in één toon) is de correspondentie tussen de moeder en haar zuster, waarin men de vader langzamerhand ziet onthullen als een schipbreukeling en die tussen moeder en vader, waazin hun mislukte huwelijk wordt verantwoord. Maar ondanks de ongelijke waarde van de verschillende gedeelten verdient deze roman de belangstelling zeer zeker; ook aan zijn fouten herkent men een schrijver, die na het eerste doorbladeren zijn waarde bewijzen kan.

Nieuwe poëzie

ED. HOORNIK: *Steenen*

ED. HOORNIK: *Geboorte, gevolgd door Mattheus en andere Gedichten*

ADRIAAN MORRIËN: *Hartslag*

Men heeft dikwijls over de vraag gediscussieerd, in hoeverre poëzie een verschijnsel is, dat samenhangt met de puberteit. Er laat zich gemakkelijk vaststellen, dat *doorgaans* de schrijver begint als dichter, en dat *in vele gevallen* het vorderen van de jaren de aandrifft tot de poëzie doet verzwakken; daarvan zijn, zowel in de Nederlandse als in de buitenlandse literatuur, talloze sprekende voorbeelden te geven. Men schrijft in zijn jeugd 'een lief vaers' en begint later aan het proza: dat is een regel, die door de vele uitzonderingen met geheel en al ongedaan gemaakt kan worden. Het phaenomeen van de 'ouderdomsdichter' is relatief zeldzaam; ten onzent is daarvan een der opmerkelijkste voorbeelden de filosoof-philoloog Dèr Mouw, die pas omstreeks zijn vijftigste jaar als dichter 'debuteerde' onder de naam Adwaita; daarnaast heeft men dan de dichters, die jong beginnen, en hun hele leven door blijven dichten, zoals Vondel, wiens literaire figuur zonder de poëzie volkomen ondenkbaar zou zijn. Maar zulke verschijningen zijn uiteraard geen bewijs tegen de algemene regel; bij iemand als Dèr Mouw immers is de poëzie overduidelijk een noodsprong geweest van een mens, die zich door de verstandelijke redenering tot de absolute eenzaamheid van het solipsisme zag gebracht en in de Brahman-poëzie een bevrijdingsmiddel ontdekte, die tevens een herwinning van de ongebrokenheid der jeugd betekende; bij Vondel is het dichten langzamerhand veel meer een 'rituele' functie geworden, die dank zij een enorme dichterlijke inspiratie nooit in verstarde rijmelarij of retoriek ontaardde.

Men moet ook de poëzie, zoals wij die tegenwoordig opvatten (vooral onder invloed van de Tachtigers), wel onderscheiden van de *gewoonte* om zich in dichterlijke vormen uit te drukken, want evenals ieder jeugd- en puberteitsverschijnsel kan

ook de poëtische aandrift in de loop van een mensenleven zich stabiliseren; maar voor de meeste dichters is de periode van de eerste aandrift beslissend, en daarom is het dichterlijk genie (Rimbaud) volstrekt geen ondenkbaarheid, evenmin als het muzikale (Mozart); poëzie en muziek zijn weliswaar van geheel verschillende geaardheid, maar zij hebben beide het *musische* element gemeen, en daarmee de mogelijkheid van een ongeëvenaarde openbaring zonder jarenlange ondervinding van mensen en dingen (die deromanschrijver b.v. nodig heeft, al was het alleen maar om te weten, wat er in de wereld te koop is), Een dichter kan zichzelf in de jeugd uitputten en toch een complete verschijning zijn geweest, een meteor; voor het definitieve oordeel over de prozaïst, de essayist, de denker is de langzame ontwikkeling van veel groter betekenis. Daarom zou men b.v. de prozaschrijver Van Deyssel (die bij mijn weten nooit meer dan 6 gedichten heeft gepubliceerd) in zekere zin een gemankeerd dichter kunnen noemen, omdat bij hem het proza in alle opzichten samenhangt met de inspiratie door de jeugd, en de ontwikkeling van zijn persoonlijkheid op de lange baan is uitgebleven; in zulke gevallen is ook de neiging om te critiseren in hoge mate verwant aan de poëtische aandrift, is de critiek zelf een stuk lyriek en blijft de verstandelijke argumentatie op de achtergrond.

Ongetwijfeld hangt de verwantschap tussen poëzie en jeugd (puberteit) samen met de afslijtende kracht van het maatschappelijk leven, waarvan iemand van twintig minder te lijden heeft gehad dan een veertiger en vijftiger. De gave om de wereld 'met eigen ogen' te zien, past eigenlijk niet meer in een gerationaliseerde samenleving als de onze; deze 'eigen ogen' zijn een overblijfsel van de levenshouding der zogeheten primitieve volken, die in wetenschap, logica, berekening, causaliteit etc. etc. nog geen hulpmiddelen hebben gevonden om die 'eigen ogen', dat onmiddellijk en elk ogenblik weer *toevallig* contact met de dingen, te vervangen door allerlei abstracte wetten. De 'primitief' weet niet, dat de bliksem als een elektrische ontlading is op te vatten, maar wel tracht hij de bliksem en diens gevaren te *bezweren*; hij is in persoonlijk verkeer niet met 'de' bliksem, maar met iedere bliksem af-

zonderlijk, en hij heeft medicijnmannen nodig om het onverklaarbare te bannen. De dichter doet iets dergelijks, maar omdat hij in een wereld leeft, die door en door gerationaliseerd is, is hij tot op zekere hoogte een anachronisme, een 'zonderling' geworden. Wijlen Slauerhoff heeft dat ook gevoeld, zoals blijkt uit een onlangs voor den dag gekomen interview uit 1933 (zie *Groot Nederland* van Mei 1939), waarin hij zich met de hem eigen wrevel afvraagt, of speciaal de poëzie in de tegenwoordige tijd niet misplaatst is. 'Het is geen kwestie', zegt hij daar, 'van zich verheven voelen boven het "profanum vulgus"; men kan dichter zijn en zich levendig voorstellen, dat de tegenwoordige menschheid geen behoefte meer heeft aan poëzie. Men heeft dan geen zin en het heeft geen zin om zijn poëzie dan in groote oplagen uit te geven. Daar de poëzie zelf zich nu eenmaal niet aan die overwegingen stoort en toch ontstaat en dan een vorm wil hebben, wendt men zich vanzelf tot de weinigen, voor wie de poëzie nog wel een levend woord is en die haar gaarne bij zich hebben.' Hetgeen Slauerhoff zelfs verleidt tot deze veralgemening: 'De schrijvers doen goed alleen te schrijven wat ze het meest aangaat en waarvan ze zelf vervuld zijn. Iemand met de grootste gaven is er in Holland het beroerdst aan toe. Hij zal juist niet iets bereiken.'

Zo voelde Slauerhoff het, zo voelen waarschijnlijk ook andere dichters het een weinig, wanneer zij hun 'taalvormpjes' publiceren; dingen, die voor hen de 'eigen ogen' vertegenwoordigen, maar die in een gerationaliseerde maatschappij als de onze inderdaad vaak zeer misplaatst lijken. Of zij het ook werkelijk *zijn*, zoals Slauerhoff blijkbaar geneigd was aan te nemen, is een andere vraag, die ik vandaag niet zal trachten te beantwoorden. Wij weten niet, in hoeverre wij door de techniek en haar rationalisatie worden opgevreten, in hoeverre wij er toch, steeds weer, aan ontsnappen... .

De poëzie van Ed. Hoornik heeft voor mijn gevoel in de eerste plaats haar kwaliteit door het contact der 'eigen ogen', waarover ik hierboven schreef. Hoornik is een dichter, die begon met onder sterke invloeden te staan, die hem beletten op deze 'eigen ogen' te vertrouwen; toen de puberteit hem de eerste verzen ingaf, was hij nog een epigoon van de z.g.

Forum-toon. Hij schreef (en hij schrijft nog) te gemakkelijk; onder zijn werk is veel, dat men gerust weg kan laten zonder het ensemble te benadelen, veel sentimentaliteit, veel 'kleinmalerei' en zelfs handige, maar al te faciele gelegenheids-poëzie. Hoornik kan men stellig niet rekenen tot die dichters, die van den beginne af hun talent streng verantwoorden (zoals b.v. de dichteres M. Vasalis, wier poëzie, in enkele tijdschriften verschenen, dadelijk zeer de aandacht heeft getrokken), of met een nonchalant duivelsgebaar een enorme originaliteit ontketenen (zoals het jongste phaenomeen van het tijdschrift *Werk*, L. Th. Lehmann); het kostte deze auteur kennelijk veel moeite zich aan zijn invloeden te onttrekken en men heeft zo het gevoel, dat hij ook telkens weer eens terugvalt door het gemak, waarmee hij rijmt. Met dat al ziet men hem in zijn laatste bundel *Steenen*, evenals in het reeds herdrukte *Geboorte* (gevolgd door *Mattheus* en andere gedichten), als een man met 'eigen ogen', die telkens door middel van de taal voor een ogenblik dat eigenaardige contact weet te herstellen, waarvan de cultuurmens zo ver is afgedwaald. Ik zie in Hoornik geen schrijver der intellectuele verantwoording, maar vooral een *visionnair* begaafde, die op zijn best is, wanneer hij zich aan het visioen zonder bijgedachten overgeeft. Uit de bundel *Steenen* blijkt nog eens bijzonder duidelijk, hoe sterk de invloed van Marsman bij hem waarneembaar wordt... enbovendien, hoeveel meer hij eigenlijk bij Marsman past dan bij een Du Perron of een Greshoff; het element Marsman stempelt hem n.l. veel minder tot epigoon, al zijn gedichten als *Feestweek 1928* en het hier volgende *Ontploffing* naar mijn smaak veel te veel Marsman:

*De mand met het brood en de flesch
en de langzame druppelen bloed
op het kleed,
op de voet van het glas,
in de beet naar den grond
worden één.
Ik verbloed.
Ik versteen.*

In een vers als dit *Bezoek* is het tegenwicht veel sterker:

*Hij heeft een gezicht zonder kleur.
Handenwringend staat hij te smeeken.
Hij lijkt mij een treurspelacteur.*

*- Vannächt ben ik uitgeweken,
een graf in het bosch moest ik steken -
Ik adem een lijkengeur.*

*Dan maak ik een afwerend teeken:
je wilt mij met leugens besteken,
je vingers bevulen mijn deur.*

In *Steenen* vindt men ook het grote gedicht *Requiem*, een visionaire uitdrijving van een krantenbericht: 'Te Middelharnis is een kind verdronken', eerder in een tijdschrift gepubliceerd. Bij herlezing blijkt het toch minder gaaf dan het vroegere *Mattheus*, maar ook hier bewijst Hoornik, dat zijn kracht ligt in het visionaire; waar zijn greep verzwakt, nadert hij soms de sentimentaliteit.

*'s Nachts voor het slapen voel ik door
Het open raam de rust der straat,
Der stad en van het land, ik hoor
Diep in mij hoe gestadig gaat*

*Mijn hartslag, zelfbewust, bescheiden
En plotseling doortrilt een zachte lach
Mijn bloed en zenuwvezels om dien blijden,
Schuldlozen, kinderlijken slag.*

Met dit gedicht (*Opdracht*) opent de sympathieke kleine bundel *Hartslag* van Adriaan Morriën; en inderdaad, de titel kon niet beter gekozen zijn, want in het blijde, schuldloze en kinderlijke ligt de ganse bekoring van Morriëns debuut. Dat hij hier de sensatie van het dichterschap beseft als een synthese van het lichamelijk-aanwezige (het hart) en de onmid-

dellijkheid der jeugd (het kinderlijke), bewijst, dat Morriën de greaardheid van zijn poëtische aandrift zelf bevroedt en onder woorden kan brengen. Hij is hier nog geen groot dichter, geen verbijsterend genie, maar wel een absoluut zuivere geest, wiens werk door de intimiteit van het gevoel wordt geadeld. Bij Morriën geen spoor van handigheid of virtuositeit; wat hij nu aan de openbaarheid prijsgeeft (een boekje met een kleine twintig verzen), is tevens een verantwoording van de sfeer, waarin hij leefde en mediteerde. Ik schrijf hier een der beste gedichten van de bundel, *Schilderij*, over:

*Twee doode kreeften met gebroken scharen
Rood op de witheid van het tafellaken;
Een gele wijn, die fonkelt in het glas,
Maar niet gedronken wordt; gemorste asch,
En tusschen appelen en eierschalen
Een houten kruisbeeld met de pijn en zegen
Van zijn doorboorde handen. In den regen,
Achter het raam, dat uitzielt in de straat,
Het grijs gelaat van een bedroefde vrouw,
Die in den rouw van hare kleeren staat,
Verwonderd en afwijzend en naijvrig
En ongetemd: haar wilde armen slaan,
Als in een dwaas verweer langs 't vensterraam.
En verder in een kleinen, kalen tuin
Van een der huizen aan den overkant,
Zacht neergevlijd als een vermoeide hand,
Een laatst verzet in 't wijkend perspectief,
De weemoed van een omgewaaiden boom.*

Ik ken het schilderij niet, dat Morriën tot dit gedicht inspireerde, maar ik heb het ook niet nodig om het 'met eigen ogen' te zien, op de wijze der poëzie.

Van poëzie naar proza

VICTOR E. VAN VRIESLAND: *De Ring met de Aquamarijn*

KARIN LARSEN: *Een Mensch op Aarde*

Verleden week verdiepte ik mij een ogenblik in het probleem van dichterschap en jeugd (puberteit), omdat de beschikbare gegevens uitwijzen, dat er enig verband bestaat tussen deze twee dingen; hoeveel verband liet ik in het midden, maar een zekere samenhang kon ik (evenmin als wie ook) loochenen. Ik zou deze meditatie kunnen aanvullen met een andere over het verband tussen de dichter en het proza. Al meermalen is hier op het verschijnsel gewezen, dat onze dichters, na zich in hun jeugd in de poëzie te hebben gevonden en soms zelfs uitgeput, zich op rijpere leeftijd tot het proza wenden. Het is, alsof de magische kracht van het poëtische woord hen niet meer volkomen vermag te bevredigen; iets in hen trekt hen naar het betoog; naar het scheppen van romanfiguren, naar de explicatie, naar de psychologie. Moet men dit verschijnsel bij dichters verklaren als een teken, dat zij de jeugd en de puberteit voor de volwassenheid willen verruilen? Ook hier mag men weer niet generaliseren, maar iets is er zeker van waar. Lang niet altijd is deze overgang een succes. Marsman heeft de overgang naar het proza nooit zo kunnen voltrekken, dat men zijn dichterschap vergat en hem als prozaïst volkomen au sérieux nam. A. den Doollaard, als dichter begonnen, heeft in het proza wel het commerciële succes gevonden, dat hij blijkbaar zelf zeer hoog aanslaat, maar voor de literatuur, die zich naar andere dan commerciële maatstaven richt, heeft hij nauwelijks betekenis meer. Slauerhoff, die belangrijk proza schreef, is *in* dat proza toch altijd voor alles de dichter gebleven, die hij 'van nature' was; dito A. Roland Holst, wiens proza zonder zijn poëzie volkomen ondenkbaar is. Men kan deze voorbeelden naar believen aanvullen.

En thans het geval Victor E. van Vriesland. Van Vriesland heeft nooit tot de zeer productieve schrijvers behoord, maar

zijn poëzie, verzameld in *Voorwaardelijk Uitzicht* en *Herhalingsoefeningen*, stempelt hem tot een 'duistere' dichter van betekenis, die weliswaar geen vergelijking met Roland Holst en Bloem kan doorstaan, omdat zijn inspiratie te ongelijkmatig is, maar van wie men enige gedichten niet uit de Nederlandse letterkunde zou kunnen schrappen zonder haar te verarmen. Behalve poëzie schreef Van Vriesland een roman, *Het Afscheid van de Wereld in Drie Dagen*, waarin hij zich ongetwijfeld liet kennen als iemand, die de aanleg van een romancier bezat, al was de uitvoerigheid van zijn stijl nog een voorlopig compromis tussen beschrijving en psychologische analyse. (Dit boek behoort, met Anthonie Donkers *Schaduw der Bergen* trouwens tot de omineuze werken, waarvan de auteurs zelf een *verkorte* tweede druk hebben kunnen verzorgen, waarvan, met andere woorden, de overbodige lengte na verloop van tijd ook de schepper dier lengte niet meer heeft kunnen bevredigen. Zulk een tweede druk is uiteraard toch nog geen compleet meesterwerk.)

Van de prozaïst Van Vriesland heeft men na dien niet meer gehoord. Nu hij zich aandient als novellist met een bundeltje korte verhalen, *De Ring met de Aquamarijn*, heeft hij onze nieuwsgierigheid natuurlijk geprikkeld. Geprikkeld, omdat wij aan het *Afscheid van de Wereld* goede herinneringen hebben, ... maar ook teleurgesteld, omdat men in deze vier korte verhalen slechts met moeite iets kan terugvinden van de beloften van de roman. Eigenlijk is *De Ring met de Aquamarijn* niet zo heel ver verwijderd van een kleine blamage, aangenomen althans, dat Van Vriesland in dit proza iets meer heeft willen geven dan een paar journalistieke vertellinkjes; en ik meen, dat wij zulks *mogen* aannemen, omdat de naam Van Vriesland iets vertegenwoordigt, zoals zijn boekje, in een gouden omslag met zorg aan de openbaarheid prijsgegeven, niet vrij te pleiten is van enige pretentie in de 'service'. Wat er dan na de lectuur overschiet is bepaald heel mager. Men zou deze stukjes hoogstens kunnen waarderen in een rubriek 'Het Korte Verhaal' in een weekblad; in boekvorm verpakt en met goud geëscorteerd 'doen' zij het niet. Men voelt in deze verhaaltjes, dat de auteur meer waard is dan wat hij hier

publiceert; juist daarom zou men het op prijs gesteld hebben, als hij deze ‘aanloopjes’ tot proza voorlopig maar in portefeuille had gehouden, in plaats van ze in deze onaflede gedaante op te dienen.

Men leest in verhaaltje no 2 (‘De Uitgestelde Opheldering’) de volgende bekentenis, die Van Vriesland misschien bedoeld heeft als een meet directe opheldering voor ons, lezers:

‘Reeds toentertijd (het ogenblik, waarop de held van het verhaal “hopeloos, radeloos” verliefd wordt op het meisje La Bamboula, dat van hem niet gediend is. M.t.B.) bevond ik mij in mijne nadagen. Mijne vrienden en ik, ontzenuwd en kwetsbaar door een langdurig, gevaarvol caféleven, misten de onbevangenheid der opkomende generatie. Derhalve waren wij vervuld van overdreven piëteit jegens ons zelf. Ten einde een tegenwicht te vormen voor deze toenemende geestesverkalking, legden wij ons op eene al te stelselmatige joligheid toe, en onze gewoonten werden gekenmerkt door eene geregelde consumptie. Vandaar dat wij, in den loop der jaren, naarmate we ouder werden, en reeds aan den vooravond der grijsheid staande, in al jeugdiger vertier betrokken werden.

Niemand, die ons zag, had kunnen vermoeden, dat ons vermaak aan een overmaat van innerlijken ernst toe te schrijven was.’

Deze passage zou, wil het mij voorkomen, een verklaring aan de hand kunnen doen voor het conflict tussen ‘innerlijke ernst’, waarvan men de sporen in *De Ring met de Aquamarijn* zeker wel kan vinden, en het ‘jeugdige vertier’, waarvan de vorm doorgaans getuigt. Deze prozastukjes zouden n.l. een jong auteur, die het eens met de materie wil proberen, niet al te erg kwalijk genomen behoeven te worden; men zou kunnen spreken van een verregaande disharmonie tussen bedoeling en verwerkelijking, tussen inhoud en vorm. Maar bij een niet meer al te jonge schrijver doet de soms wel grappige, maar altijd journalistieke vormgeving aan als ‘eene al te stelselmatige joligheid’, die wij van hem moeilijk kunnen slikken, omdat wij allang weten, dat hij andere capaciteiten heeft. Of deze joligheid werkelijk dienst heeft moeten doen als een tegenwicht tegen ‘toenemende geestesverkalking’ laat ik ge-

heel in het midden; zeker is, dat zij ons sterk desillusionneert. Deze oppervlakkigheid is immers geenszins die van het meesterschap, dat het versmaadt lang van stof te zijn, omdat het met luttelemiddelen groot effect weet te bereiken; men ondergaat Van Vrieslands proza niet als een voornaam spel van iemand, die zich voor één keer eens in vier kleine vormen heeft willen laten gaan als niets dan een charmerend verteller, maar men ondergaat het als een kunstmatige oppervlakkigheid, waarin de auteur zich neerbuigt tot zijn publiek, omdat hij het met zijn 'innerlijke ernsc' niet aan board kan of wil komen. Dat is het hele verschil tussen de korte verhalen van Van Vriesland en b.v. die van Poesjkin of Huxley. Men doet er ook goed aan na *De Ring met de Aquamarijn* iets heel oppervlakkigs van Mérimée te lezen, om eens en voorgoed te weten, hoe men oppervlakkig schrijven moet, zonder in 'stelselmatige joligheid' te vervallen.

Het is natuurlijk mogelijk, dat Van Vriesland deze stukjes zelf ook niet au sérieux neemt. Het lijkt mij echter duidelijk, dat hij zich daarmee niet vrij zou pleiten, want vrijpleiten kan hem alleen een revanche. Van de 'duistere' poëzie naar het 'heldere' proza loopt ook een andere weg dan deze.

Tot een soort proza, dat zich van de poëzie nauwelijks geemancipeerd heeft, behoort het boekje van de mij overigens geheel onbekende schrijfster Karin Larsen, *Een Mensch op Aarde*. De naam klinkt zo Skandinaafs voor een Nederlandse schrijfster, dat men wel gedwongen wordt aan een pseudoniem te denken. Het is dus ook mogelijk, dat Karin Larsen onder een andere naam poëzie heeft geschreven; als dat zo zou zijn, zou ik haast veronderstellen, dat er tussen haar gedichten en proza eenzelfde verhouding zou moeten bestaan als tussen de poëzie van A. Roland Holst en diens proza-verhaal *De Afspraak*. Ook *De Afspraak* is proza van een dichter, en *Een Mensch op Aarde* kan haast niet anders zijn dan proza van een dichteres.

Jammer echter voor Karin Larsen heeft zij wel zeer sterke invloeden van Roland Holst ondergaan, maar is zij naar de geest veel meer verwant aan iemand als Van Genderen Stort of A.H. Nijhoff, de schrijfster van de roman *Twee Meisjes en*

Ik. Een verhaal van Stort of mevr. Nijhoff, verteld in de toon van Roland Holst, zou er ongeveer zo uitzien als *Een Mensch op Aarde* en dat is dan ook de zwakke kant ervan. 'Een woest en dreigend gebied, gedrenkt met tranen en bloed', is Roland Holst, maar het gegeven (de historie van een oude man, die zijn huwelijk en de dood van zijn vrouw en kind gedenkt) zou hem niet liggen, omdat voor hem de metaphysische houding werkelijk een fatum is, terwijl men er Karin Larsen vaak van verdenkt, dat zij die houding *acteert*. Het besef van gespletenheid van een voorgoed verloren tweede wereld, die vóór deze wereld was en alleen de dichter in het visioen geopenbaard kan worden, kan zeer gemakkelijk in een pose overgaan; wanneer men nu in het boekje van Karin Larsen de regel leest: 'Helga, ik heb veel geleden sinds je afreisde naar het overzijdsche Rijk', dan krijgt men het onbehaaglijke gevoel, dat dit overzijdse Rijk hier al een dichterlijke gemeenplaats is geworden. De man, die geacht wordt in *Een Mensch op Aarde* zijn herinneringen neer te schrijven (ook in dit opzicht herinnert het verhaal aan *Twee Meisjes en Ik*) heeft natuurlijk het recht, om niet te zeggen de plicht, in deze herinneringen zijn ware leven te vinden, nadat zijn vader, zijn vrouw Helga en zijn onvolwaardig geboren kind van hem zijn heengegaan; maar wij moeten het met dat al toch *geloven* en wel door de overtuiging van de schrijfster. Deze schrijfster nu is wel een schrijfster van sonoor proza, met een duidelijke voorliefde voor 'mysterieuze en mystieke transformatiën', maar haar geschiedenis lijdt aan hetzelfde euvel als Marsmans *Dood van Angèle Degroux*, waaraan ook de invloed van Roland Holst niet vreemd was. Het is alles *litteratuur*, en zodra men uit de litteratuur stapt naar het land der vulgair-levenden, blijkt deze stijl der schone woorden niet houdbaar te zijn. Dat is vrijwel het enige, wat ik op *Een Mensch op Aarde* kan aanmerken, maar het is juist genoeg om mij de lectuur tot een taak inplaats van een genoegen te maken.

Een sage herleeft

JEF LAST: *De Vliegende Hollander*

Het is wel een merkwaardige sage, die het woord 'Hollander' met 'vliegen' verbindt; de combinatie heeft immers niet bepaald betrekking op de prestaties van de K.L.M., maar op een man, die God lasterde en daarvoor gedoemd werd tot de jongste dag te blijven bewegen; deze sage is dus bij uitstek de sage van een dynamisch wezen, terwijl de Hollander juist bekend staat als iemand, die aan zijn tradities gehecht is. Representatief voor het gehele volk is het verhaal van het geheimzinnige spookschip dan ook niet; veeleer begeleidt het ons door de tijden tegen de zin der meerderheid, met in de hoofdrol een mephistophelische schim, die o.a. de naam Van der Decken draagt. In het bekende boek van dr G. Kalff Jr., *De Sage van den Vliegenden Hollander*, vindt men genoeg litteratuur over dit interessante onderwerp bijeengebracht; voor het opstel van heden legt voornamelijk de *psychologische* betekenis ervan gewicht in de schaal. Immers: dat de Vliegende Hollander steeds weer schrijvers in verleiding brengt, is vooral een quaestie van psychologische belangstelling; men vindt in het spookschip een protest tegen de wetten van de *tijd*, die de mens slechts zeventig of tachtig jaar leven gunnen; de Vliegende Hollander maakt op die regel een uitzondering, omdat hij dwars door de wetten van de tijd heenvaart, zoals hij dwars door de reële schepen heenvaart, waarvan de bemanning verstijfd van schrik op de noodlottige botsing wacht. Het spookbeeld van de scheepvaart is ook het fantoom van de tijd; als zodanig sluit deze sage onmiddellijk aan bij die van de Wandelende Jood, die men op gezette tijden steeds weer gezien beweert te hebben. Zijn wij niet allen, behalve de gezeten mensen ener stedencultuur, ook nog ergens nomaden, wier tijdsbegrippen ongetwijfeld geheel anders geordend moeten zijn dan de gangbare? Zijn personages als Van der Dec-

ken en Ahasverus in wezen niet ‘nomadische wensdromen’ van de mens, die dit eeuwige zwerven evenzeer verafschuwt als heimelijk bewondert? Het is een wens der kinderen om altijd door te leven, het is tevens een wens, die hen doet griezelen, omdat zij zich daarbij niets voor kunnen stellen; want het eeuwige leven op aarde, hoezeer het ook een vervulling zou betekenen van allerlei verlangens naar bestendiging van het individuele bestaan, wordt iets verschrikkelijks, wanneer men niet óók de eeuwige jeugd der Olympische goden heeft. Van deze twee kanten van de wens (verlangen naar bestendiging en angst voor de bestendiging) is de sage van de Vliegende Hollander de projectie; maar de angst is de meerdere gebleven, en daarom is Van der Decken een vervloekte, een lichaamloos spook geworden; deze nomade is een *onmogelijke* nomade, in opstand tegen God en daarom ‘boven de tijd verheven’.

De dramatisering der sage door Wagner is zo algemeen bekend, dat ik er hier wel niet uitdrukkelijk aan behoef te herinneren. In de Nedelandse letteren van de laatste jaren ziet men haar herleven in een visionnair stuk proza van Marsman (1927), terwijl onlangs Ben van Eysselsteyn nog een poging heeft gewaagd in zijn *Van Poolster tot Zuiderkruis* om het thema met romantiek te omspinnen. Thans komt Jef Last met een nieuwe bewerking van het oude gegeven, die, wat men er verder ook tegen moge kunnen inbrengen, van deze moderne versies het meeste belang heeft. Marsmans proza immers heeft geheel en al het karakter van een fragmentarische uitbarsting (‘uitstapje’ op prozagebied van een dichter), terwijl het boek van Van Eysselsteyn aan de oppervlakte blijft; Last daarentegen grijpt het element van protest tegen de tijd bewust aan om er zijn revolutionaire belijdenis mee te identificeren. De revolutie is volgens zijn opvatting evenzeer een protest tegen de tijd en de vastgelegde maatschappelijke vormen als de Vliegende Hollander; het spookschip kan dus getuige zijn van verschillende Europese revoluties, het kan ook getuige zijn van de mislukking dier revoluties, juist doordat zij overwinnen en de *menselijke waardigheid*, waarin de revolutionaire daad haar rechtvaardiging kan vinden, verloochend wordt voor het succes en voor de tactiek.

Het spreekt vanzelf, dat deze opvatting van de sage een persoonlijke interpretatie is van Jef Last. De Vliegende Hollander is oorspronkelijk geen revolutionaire figuur, al rebelleert hij tegen God en al is hij gedoemd voortdurend 'in beweging te blijven'. Dat Last in Van der Decken iets kon leggen, dat hem geschikt maakte voor de rol van de eeuwige revolutionair, is dan ook slechts te danken aan het element van protest, dat de figuur Van der Decken vertegenwoordigt. Van der Decken staat *alleen* in zijn strijd om de meridiaan te passeren en hij wil de overwinning behalen, het koste wat het koste, hij wil, dat het Recht zegeviert, en hij worstelt daarom ook tegen God, aangezien hij meent, dat God aan het apocalyptische Dier de macht op aarde heeft gegeven. Maar met deze figuur alleen zou Last nog geen uitdrukking hebben kunnen geven aan zijn bedoelingen. Hoofddoel van zijn roman is, zoals hij in een nawoord zegt, niet een originele of historisch juiste schildering te geven, maar het is hem uitsluitend te doen, schrijft hij, om 'de nieuwe zin, die het leven voor mij, sinds ik in Spanje was, gekregen heeft. In zooverre is *De Vliegende Hollander* een parallel van mijn boek *De Laatste Waarheid*, waarin ik evenzeer trachtte deze zin uit te drukken, zonder dat echter, met een enkele uitzondering, de critiek dit heeft begrepen. Ik zou mij rijkelijk beloond voelen voor de moeite aan dit boek besteed, wanneer ik ditmaal beter verstaan werd.'

Het is altijd gemakkelijk, wanneer een auteur ons vast uitlegt, hoe men zijn boek heeft op te vatten... al getuigt het niet van al te veel vertrouwen op de overtuigingswaarde van het boek zelf. Het was immers niet geheel en al de schuld van de critiek, dat zij er niet in slaagde de zin van Lasts vorige roman *De Laatste Waarheid* te ontdekken, aangezien iemand, die een satire schrijft zonder aanwijsbaar gevoel voor humor te vertonen, moeilijk kan verwachten, dat de lezer wegwijs wordt tussen een aantal dwaze figuren, die Last als satirisch belieft te voelen. Dat hij in deze nieuwe roman zo uitdrukkelijk verzoekt beter begrepen te worden, doet dan ook ietwat zonderling aan, temeer omdat *De Vliegende Hollander* op zijn minst genomen heel wat beter is dan *De Laatste Waarheid* en de symboliek aan duidelijkheid ook niet veel te wensen over-

laat. Integendeel: die symboliek is haast overduidelijk, en met *De Vliegende Hollander* achter de rug kan men nu ook wel ongeveer begrijpen, wat Last met zijn vorige boek heeft bedoeld; het kwam er alleen maar niet uit. Kennelijk is de nieuwe zin van het leven sedert zijn verblijf in Spanje voor Last een nieuwe, in wezen anti-Marxistische opvatting van de revolutie; om dat te verduidelijken heeft hij om de Vliegende Hollander een aantal personen gegroepeerd, die de strijd van Van der Decken om de overwinning begeleiden.

Hij gaat daarbij uit van het bekende motief, dat de Hollander alle honderd jaar aan land mag gaan; één jaar aan wal tegenover een eeuw spookachtig nomadenbestaan. Bij deze gelegenheid nu heeft de bemanning van het schip, zoals het opgetuigd is door Jef Last, telkens gelegenheid om een revolutie mee te maken en ook de mislukking ervan, omdat de idee der menselijke waardigheid verloren gaat in de strijd om de macht. Zo zijn Van der Decken en zijn volk tegenwoordig bij de revolutie van Cromwell, die naderhand de onderdrukker wordt, omdat hij zijn belangen hoger stelt dan de vrijheid; later nemen zij deel aan de Franse revolutie, waarbij hetzelfde proces zich voltrekt; de derde etappe is de Russische revolutie, die opnieuw de wil tot een waardiger menselijk leven laat ondergaan in de strijd om de macht, waardoor het ideaal ontwijd wordt. Het zou Last niet zo gemakkelijk gevallen zijn om Van der Decken in al deze revolutionnaire perikelen te betrekken, als hij niet naast hem een tweede hoofdpersoon had ingevoerd, de scheepsjongen Jonathan, die hier voor Lasts eigen idealen en conflicten staat en gaandeweg veel meer op de voorgrond treedt dan Van der Decken zelf. Deze Jonathan, die zich telkens weer herkent in een John, Jean en Iwan der verschillende revoluties, is het subjectieve middelpunt van de roman; hij beleeft de revolutie weliswaar *met* Van der Decken, die overwinnen wil, maar staat ook *critisch tegenover* Van der Decken, omdat het hem steeds duidelijker wordt, dat niet het resultaat der machtsverschuivingen, maar alleen de evangelische idee der liefde, der menselijke waardigheid de revolutie rechtvaardigen kan. Deze ommekeer in Jonathan-Last is een afspiegeling van de 'beking' van André Gide, die, na aan-

vankelijk het Stalinistisch communisme te hebben beschouwd als een winst voor de mensheid, eveneens het evangelische element als het wezenlijke bestanddeel der revolutie is gaan stellen tegenover de Russische machtsphase. 'Ik heb de revolutie lief, maar wanneer er een misdaad geëischt werd om haar te beschermen, zou ik liever mijzelf doden. De revolutie is er niet slechts voor Frankrijk, wij moeten rekenschap over haar afleggen aan de heele menscheid. Ik wil dat alle volken een-maal de revolutie zullen zegenen. Vereenigt U om er voor te waken dat de revolutie menscheijk kan blijven', laat Last een stem zeggen, waarin Jonathan (gedurende zijn aanwezigheid bij de Franse revolutie) zijn eigen gedachten herkent. Tegenover Van der Decken, die alleen bekommerd is om de overwinning tot iedere prijs en tegenover Gerbrand de roodharige putgast met de horrelvoet, in wie Last al te duidelijk-symbolisch het duivelse rancune-element der revolutie heeft willen tekenen, behelst wat deze stem zegt ongeveer de nieuwe zin van het leven, die Last in Spanje gevonden heeft. Het is merkwaardig, dat men lange jaren revolutionnair 'van de daad' geweest moet zijn om tot zulke betrekkelijk simpele gedachten terug te kunnen keren; over deze vorm van herontdekking van gemeenplaatsen heb ik naar aanleiding van Gide's bekering vroeger al een en ander geschreven, dat men ook op Last van toepassing zou kunnen achten, al is deze herontdekking bij Gide veel overtuigender dan bij zijn Nederlandse discipel.

Men kan zich n.l. op den duur niet onttrekken aan het gevoel, dat Last de sage van de Vliegende Hollander ietwat kunstmatig heeft vastgekoppeld aan zijn eigen nieuwe zin des levens. Terwijl zijn roman goed inzet, zien wij het procédé langzaam maar zeker verlopen in een aantal revolutionnaire taferelen, die met de 'nomadische wensdroom' vrijwel niets meer uitstaande hebben; wij verzeilen in beschrijvingen van historische gebeurtenissen, die nogal onhandig gerangschikt zijn om de telkens terugkerende symbolische revolutiefiguren, wij beginnen Van der Decken te vergeten, en zien Jonathan de scheepsjongen steeds meer een spreekbuis en klankbord worden van Lasts theorieën over de zin der eeuwige revolutie.

Daarom begint dit boek teleur te stellen, zodra de equipage van het schip deel gaat nemen aan de omwentelingen, want het schip houdt daarmee op het werkelijke centrum, te zijn, het wordt, behalve spookachtig, ook schimmig voor onze verbeelding, en dit nu had Last behoren te voorkomen; want aan het slot, als hij Van der Decken weer duidelijk voor den dag laat komen en het schip zich hyper-symbolisch in de golven oplost, hebben wij allang opgehouden aan de toepasselijkheid der sage voor deze gelegenheid te geloven. Opnieuw moeten wij constateren, dat Last zich de tijd niet heeft gegund om een belofte in te lossen; hij schijnt de grootste moeite te hebben met het *uitdenken* van een boek, hij begint, ook hier, naarmate hij het einde nadert, rommeliger te componeren, slordiger te schrijven. Dit is misschien zijn speciale noodlot, maar het is daarom niet minder jammer van een inzet, die iets beloofde en die bewees, dat Last de oude sage voor een zeer persoonlijke interpretatie wilde gebruiken. Het komt er minder op aan, welke die interpretatie is, als zij maar overtuigt; en daaraan ontbreekt bij Last zo het een en ander, ook al heeft hij zich flink gedocumenteerd voor de scheepstermen en de historische gebeurtenissen. Men zal er nochtans goed aan doen zijn roman niet ongelezen te laten, aangezien reeds de inzet veel verradt van wat het geheel had kunnen worden.

Drost-Potgieter

AARNOUT DROST: *Hermingard van de Eikenterpen*

Verzorgd en ingeleid door prof. mr P.N. VAN EYCK

De *Bibliotheek der Nederlandse Letteren*, de op honderd delen berekende uitgave van Nederlandse en Vlaamse klassieken, ondernomen door de Mij der Ned.

Letterkunde en de Kon. Vlaamsche Academie, is, als onze inlichtingen juist zijn, voorlopig niet alleen een moreel, maar ook een commercieel succes; een feit, dat ons dan kan beletten geheel en al te wanhopen aan de belangstelling der Nederlandse lezers voor andere dan seizoenlectuur. Ik heb de verschijning van het eerste deel destijds reeds aangekondigd, maar wil mij thans nog wat uitvoeriger bezighouden met het zo jurist van de pers gekomen tweede deel der reeks, dat er even welverzorgd (zo niet welverzorgder) uitziet als (dan) het eerste.

Het werk, dat in dit deel herdrukt wordt, is een in bredere kringen van hedendaagse lezers vrijwel geheel onbekende historische roman *Hermingard van de Eikenterpen* door Aarnout Drost (1810-1834). De eerste uitgave zag het licht in 1832 en sedert dien is het boek in vergetelheid geraakt; er kwam geen herdruk van, zodat de uitgave in deze *Bibliotheek* direct volgt op die van meer dan honderd jaar geleden.

Waarschijnlijk werd Drost, die ten gevolge van bloedspuwingen zeer jong gestorven is, bij het publiek geheel overvleugeld door de roem van Van Lennep, Oltmans, Bosboom-Toussaint e.a., die langzamerhand 'massgebend' geworden zijn voor ons oordeel over de Nederlandse historische roman in het algemeen.

Is dat een rechtvaardige gang van zaken? De geschiedenis en ook de geschiedenis der letterkunde, houdt geen rekening met rechten; het is volstrekt niet gezegd, dat de tijdelijk enorme populariteit van Van Lennep ook een bewijs is voor zijn voortreffelijkheid als schrijver, al willen wij deze Amsterdamse patriciër gaarne de eer geven die hem toekomt (n.l. dat hij een

goed verteller is); en evenmin kan iemand met zekerheid uitmaken, wat er van Drost terecht zou zijn gekomen, als hij langer had geleefd. Zijn roman *Hermingard van de Eikenterpen* is echter een merkwaardige etappe in de ontwikkeling van de romantiek ten onzent, en blijkens de inleiding van prof. mr P.N. van Eyck, die aan deze nieuwe uitgave voorafgaat, zelfs veel merkwaardiger dan men tot dusverre verondersteld had. Men heeft meestal meer betekenis gehecht aan een tweede werk, dat na Drost's dood door Potgieter en Bakhuizen van den Brink is 'voltooid', n.l. *De Pestilentie van Katwijk*; volgens Van Eyck geheel ten onrechte, aangezien daaruit de geest van Drost grotendeels verdwenen is; Potgieter en 'Bakkes' drukten er hun stempel op, minder complimenteus uitgedrukt: zij annexeerden het door Drost aeschrevene voor hun speciale opvatting van de Romantiek als een zaak van nationaal belang; terwijl Drost een geheel andere, universeler opvatting van de Romantiek voor ogen moet hebben gestaan.

Voor zover mij bekend, is aan de verhouding Drost-Potgieter vroeger wel aandacht geschonken, maar nooit met zoveel indringende scherpzinnigheid als dat nu in de studie van prof. Van Eyck geschiedt. De betekenis van deze studie gaat ver uit boven die van een simpele inleiding; zij is, behalve onmisbaar voor het juiste verstaan van de *Hermingard*, ook baanbrekend voor het nieuwe inzicht in de problematiek van onze negentiende-eeuwse geesteshouding. Ik heb vroeger wel eens opstellen van Van Eyck gelezen, die mij vrij onverteerbaar voorkwamen door hun omslachtige en weinig concrete wijze van uitdrukking; het schijnt, dat de paedagogische werkzaamheid van leermeester der jeugd te Leiden de stijl van deze dichter-essayist geen kwaad gedaan heeft, want men zou deze zijn beschouwing over Drost en de Nederlandse romantiek kunnen aanvoeren als model van een helder, zakelijk en toch met persoonlijke overtuiging gesteld betoog, dat talrijke perspectieven opent en bovendien een even grondige als intelligente analyse geeft van het boek, waarom het gaat. Van Eyck maakt niet meer of minder aannemelijk, dan dat de vroege dood van Drost ook een ommekeer betekent in de

richting onze literatuur; een ommekeer, die bijzonder pikant geïllustreerd wordt door de annexatie van *De Pestilentie van Katwijk* door Potgieter en Bakhuizen van den Brink, die de twee authentieke hoofdstukken van Drost in hun sfeer hebben 'weggewerkt'. 'De Pestilentie van Katwijk', schrijft Van Eyck, 'wordt in de ontwikkeling van onze historische roman (aldus) tot een keerpunt: de overgang van de ruimere universeel-Europese Romantiek naar de opzettelijk beperkte, de alleen op de Noord-Nederlandse Republiek gerichte, en daarbij dan tevens sterk opvoedkundig bedoelde Romantiek, die een karakteristiek programmapunt van *De Gids* geweest is.' Zolang Drost leefde, zegt Van Eyck, was niet de nationaal-paedagogische Potgieter, maar de Europees denkende Drost, die zijn tijdschrift *De Muzen* aanvankelijk *Europa* had willen noemen, de leidende kracht; 'De vraag dringt zich op, wat van die verhouding, zo Drost niet gestorven ware, zou geworden zijn.' En nog belangrijker perspectief: Van Eyck vergelijkt deze gang van zaken aan de vooravond van het optreden van *De Gids* met een overeenkomstig gebeuren aan de vooravond van de *Nieuwe Gids*-beweging, waarbij dus de jonggestorvenen Drost en Perk (beiden uitgegeven en geannexeerd door hun langer levende vrienden) ongeveer dezelfde rol spelen! 'Ten aanzien zowel van Drost als van Perk, geeft zorgvuldige bestudering van hun persoon en van hun volledige nalatenschap, voor zover beschikbaar, het recht te betwijfelen, of de richting die de bedoelde bewegingen na hun dood insloegen, en de vormen waarin zij zich openbaarden, hun volle instemming gehad zouden hebben: of deze bewegingen, waren die jong-gestorvenen blijven leven, bij voortgezette samenwerking, door hun toedoen in gewichtige opzichten *geen andere bewegingen geworden zouden zijn*.' (Cursivering van mij, M.t.B.)

Men ziet, hoever de studie van Van Eyck het belang van een inleiding te boven gaat! Want ook al zijn deze vragen naar de mogelijkheid van een ander verloop van zaken onder andere omstandigheden uiteraard niet met zekerheid te beantwoorden (aangezien de geschiedenis zich niet laat omkeren en de door de dood verhinderde toekomst van Drost of Perk voor

ons niet in de sterren geschreven staat), toch is de parallel tussen deze twee verschijnselen uiterst merkwaardig; de onderzoekingen van dr G. Stuiveling over de correspondentie van Perk wijzen in precies dezelfde richting als die van prof. Van Eyck over Drost. Men behoeft in zulke gevallen niet eens aan een vooropgezette bedoeling tot vervalsing te denken, noch bij Potgieter, noch bij Kloos; want het is nu eenmaal zo, dat een jonggestorvene vaak met legenden belast wordt, waarvoor hij zelf de verantwoordelijkheid niet meer kan dragen; de verleiding bij de overlevenden is groot om van hem een uithangbord voor hun eigen idealen te maken en stilzwijgend aan te nemen, dat de jonggestorvene in quaestie wel hun zin zou hebben gedaan, als hij niet was overleden. Daarom zal het in zulke gevallen aan een latere generatie van onderzoekers voorbehouden zijn om achter de legende naar de 'werkelijke' verhoudingen te speuren.

Van Eyck laat zien, hoe Drost, reeds door zijn ene roman *Hermingard van de Eikenterpen* een waarde vertegenwoordigt tegenover Potgieter; ook tegenover Van Lennep, Walter Scott en Chateaubriand, de grote mannen van het romantisch bewustzijn in verschillend formaat. 'Onsterfelijkheidsverlangen, en hemelzucht, de begeerte namelijk om van het aardse "ontbonden en met Christus" te zijn, dat was de kernaandrift van Drost's Evangelisch Christendom.' Drosts heldin Hermingard, levend in de tijd, toen het Christendom de Germanen bekeerde, is de draagster van een universele geloofsgedachte. Zij is in zoverre zelfs een echt protestantse figuur (Drost was theoloog van professie), dat zij het 'ware Christendom', n.l. het evangelische, vertegenwoordigt tegenover het 'verbasterde' van Keizer Constantijn; haar geloofshouding is die van het ondogmatische beleven. Hermingard is de nicht van de Bataafse hertog Thiedric, en voorbestemd om de vrouw te worden van zijn zoon Siegbert, die aan het begin van de roman ten oorlog trekt. Kort daarop ontmoet Hermingard een Christen, de grijsaard Caelestius, die haar overgang tot het Christendom bewerkstelligt, overigens niet dan na een reeks van zeer emotionele avonturen. Tegenover deze Gaelestius, de vertegenwoordiger van het nieuwe christelijke

besef, stelt Drost de heidense priester Welf, de wraakzuchtige, die met alle middelen zijn ondergaand geloof verdedigt; voor deze man is de ontknoping van het boek gereserveerd, aangezien hij tenslotte Hermingard met een speerworp tracht te doden; de eerst verdwenen, maar later wonderbaarlijk teruggekeerde Siegbert vangt die speer echter op en sterft. In een slothoofdstuk wordt ons meegedeeld, dat zijn bruid hem niet lang overleeft.

Men moet zich niet voorstellen, dat men de roman van Drost kan lezen als een moderne roman. Wie argeloos in deze fantasiewereld doordringt, heeft eerst het gevoel, dat hij in een panopticum terecht is gekomen. Bij Drost geen spoor van wat wij psychologie noemen; mag zijn roman dan al niet paedagogisch zijn in de zin waarin Potgieter paedagogisch wilde zijn, wij zijn hier nochtans niet alleen door de tijd zeer ver verwijderd van de gezellige damesroman, waarin alle conversatie op bij de thee afgeluisterde 'werkelijkheid' berust. Daarom is de combinatie van Van Eycks inleiding met deze tekst ook zo bijzonder gelukkig; het is onmogelijk om een werk als *Hermingard van de Eikenterpen* à bout portant op te nemen, als ware het een verschijnsel van onze eigen tijd; wie niets van de sfeer der toenmalige romantiek, zoals die in Drost is belichaamd, begrijpt, kan in de *Hermingard* bezwaarlijk iets anders ontdekken dan een stelletje belachelijke geïdealiseerde poppen, waarvan de een zich al boekeriger en rhetorischer uitlaat dan de ander. Terecht wijst Van Eyck er dan ook op, dat men de bedoeling van Drost, die een ideaal van evangelisch Christendom wilde tekenen, als gegeven moet veronderstellen, wil men de roman kunnen verstaan: 'Slechts wie dit begrepen heeft en van uit dat begrip naar het boek luistert, leest de *Hermingard* zoals het gelezen worden *moet*.'

Men kan hier natuurlijk direct de vraag stellen, of hier niet twee dingen door elkaar gehaald worden: het *moeten* lezen van een boek op een bepaalde manier (omdat allerlei historische factoren in aanmerking dienen te worden genomen) en het *voor zijn plezier* lezen van dat boek (dat men immers, volgens de maatstaven die 'men' pleegt aan te leggen, om

zich zelf, om zijn 'hedendaagse waarde' moet kunnen lezen). Er blijft inderdaad een verschil in 'gewone leesbaarheid' bestaan tussen de *Hermingard* en b.v. *Le Rouge et le Noir* van Stendhal, dat ongeveer uit dezelfde tijd dateert; het eerste kan men absoluut niet lezen zonder een begrip te hebben van de sfeer, waaruit de verbeelding ontstond, het tweede is ook zonder die wetenschap voor ons nog een uiterst leesbare roman, waarvan de psychologische waarde onverminderd geldt. Bij Drost vervangt het theologisch wereldbeeld de psychologie geheel en al; hij heeft ook geen moeite gedaan om dat wereldbeeld te doorbreken, want een personage is voor hem bepaald door de rol, die het in zijn wereldschema speelt. Hetzelfde met de stijl; wanneer men Drost beoordeelt van het Tachtigers-standpunt uit, blijft er van zijn schrijfwijze niet veel over dan enkele doorvoelde natuurtaferelen, die men echter bij andere romantici niet slechter kan aantreffen. Drost schrijft vaak een mengsel van betogende en rhetorische zinnen, waaraan wij kunnen merken, dat er van naturalisme nog in de verste verte geen sprake was geweest. Maar is het naturalisme, dat nog altijd op onze gemiddelde romanstijl drukt, een waarde voor altijd? Het lijkt er niet naar, en Van Eyck maakt dan ook zeer terecht een vergelijking tussen Drosts *Hermingard*-proza en het proza van Van Schendel of Nine van der Schaaf; waartegenover men dan verenigd zou kunnen opstellen het 'kunstproza' van Potgieter (door Van Eyck als 'niet meer dan pseudokunst' betiteld) en het impressionistische taaleigen van *De Nieuwe Gids*. Hetgeen ons niet zal beletten in het oog te blijven houden, dat iemand als Van Schendel, hoezeer zijn stijl ook een reactie moge betekenen op het impressionistisch woord-gehakt, toch de invloed daarvan heeft verdisconteerd, en dat hij daardoor een ervaring rijker werd dan Drost.

De stroomaanbidder

ARTHUR VAN SCHENDEL: *Anders en Eender*

In het nieuwe boek van Arthur van Schendel, *Anders en Eender*, ziet men op de titelpagina een vignet naar een houtsnede uit de *Hypnerotomachie ou Discours du Songe de Poliphile*, een mij verder onbekend geschrift, verschenen te Parijs in 1546. Het stelt een man voor, die met zijn hand water uit een rivier schept, dat weer tot de rivier terugkeert, nadat het één ogenblik uit die rivier was opgeheven, als een voorbijgaande vorm van vloeibare en onhoudbare zelfstandigheid; middelerwijl is de rivier, de eendere, verder gestroomd en dus voor de man weer een andere rivier dan die, waaruit hij het vorige ogenblik schepte. Men denkt onmiddellijk aan het 'panta rei' van Heraclitus, men zou zich kunnen voorstellen, dat de afgebeelde man Heraclitus wàs. Of... is het Van Schendel zelf, deze stroomaanbidder, die door zijn gebaar schijnt te willen aantonen, dat hij het houbare alleen 'schept' (schept in dubbele betekenis), om te demonstreren, dat het slechts een schijnvorm is van de grote onhoudbaarheid? Het landschap is Vanschendelaans genoeg; wellicht dus heeft de auteur zich in deze figuur herkend en het vignet bewust gekozen als het beeld van zijn bedoelingen met deze bundel korte verhalen.

Ik heb naar aanleiding van zijn drie romans *Een Hollandsch Drama*, *De Rijke Man* en *De Grauwe Vogels* al meermalen trachten aan te tonen, dat men in Van Schendel inderdaad zulk een stroomaanbidder heeft te zien. Ongelukkig voor de echte stroomaanbidder: men heeft in het algemeen een verkeerde voorstelling van hem; men stelt hem zich voor als een wildeman of een bohémien, afkerig van alle stabiliteit, de dingen door en over elkaar heen gooiend om vooral maar niet, de indruk te maken van een nauwkeurige ambtenaar, omdat in de stroom toch alle onderscheidingen verloren gaan. Mis-

schien zijn er inderdaad ook wel zulke stroomaanbidders, maar Van Schendel behoort dan tot een hogere, een 'klassieker' soort; bij hem is het 'anders' van minstens evenveel belang als het 'eender', of beter gezegd: Van Schendel blijkt er zich in zijn ganse oeuvre voortdurend van bewust, dat men de stroom slechts opvangen kan in afzonderlijke druppels, die alle uit de 'eendere' rivier komen, maar telkens op een 'ander' ogenblik die rivier vertegenwoordigen. Dat is een wijsheid, waarbij een stroomaanbidder *tegelijk* een evenwichtig mens en een harmonisch schrijver kan zijn; hij schept telkens uit de stroom en gaat verder, om dat 'scheppende' gebaar te herhalen. Het is telkens weer dezelfde rivier ('eender'), maar bij iedere gelegenheid is de situatie 'anders'.

In de drie genoemde romans, die men samen een Hollandse tragedie kan noemen, zou men de stroom kunnen aanduiden als 'het noodlot'. De mensen, die Van Schendel schept ('schept'), zijn, met al hun eigen bedoelingen en wensen, in laatste instantie toch niets dan de druppels van de grote rivier, zelfstandige eenheden voor het oog, denkend, voelend, willend, maar bestemd om door de rivier meegevoerd te worden; dat is hun eigenlijke tragedie. Het ongeloof van Kasper Valk uit *De Grauwe Vogels* (dat immers in niets lijkt op populaire vrijdenkerij) komt neer op de aan het slot van het boek uitgesproken bekentenis: 'Aan mij is het alleen om te werken, niet om te spreken of naar raadsels te zoeken. Ik zal mijn plicht doen zooveel ik kan en zoolang ik kan, en dan *voorbijgaan*.' Wat in werkelijkheid voorbijgaat is niet Kasper Valk, maar is de stroom, waarvan hij een ogenblik druppel mocht zijn, door Van Schendel geschept (geschapen) uit de ontelbare andere mogelijkheden, die er óók zijn, en waartoe b.v. behoren zijn gelovige vrouw Heiltje en de kankeraar Thomas, zijn broer. De tragedie van Kasper Valk is, dat hij getracht heeft zo zuiver mogelijk te realiseren wat er aan mogelijkheden in hem was... en dat hij nochtans onverbiddelijk door de stroom wordt meegevoerd, evenals zij, die op talloze andere manieren trachtten te bestaan als afzonderlijke druppels.

De bundel *Anders en Eender* (een deel van de hierin opge-

nomen verhalen werd in *Het Vaderland* gepubliceerd), heeft in wezen geen ander onderwerp, maar de vorm is... anders. Het water van de stroom kan donker en gevaarlijk-dreigend zijn: de tragedie, maar het kan ook speels en liefelijk aan ons voorbijkabbelen: de comedie. In het werk van Van Schendel zijn beide momenten even sterk vertegenwoordigd, soms zelfs in één boek afwisselend (zo b.v. in *De Wereld een Dansfeest*, waarin het element luchtige comedie langzaam overloopt in het element tragedie, tot het laatste woord is aan een 'melancholicus', die ook weer een schijnfiguur is van de stroomaanbidder). Aan de drie 'sombere' romans gingen de speelse *Herinneringen van een Dommen Jongen* vooraf, waarschijnlijk evenals de korte verhalen van *Anders en Eender* geschreven tussen het werken aan de romans door, maar met evenveel kunstzinnige concentratie en met een geheel andere techniek; *De Wereld een Dansfeest* heeft van beide technieken iets (een vorm, die, zoals ik heb trachten aannemelijk te maken, minder geslaagd is). *Anders en Eender* sluit dus aan bij de *Dommen Jongen*, met dit verschil, dat de toon in de verhalen van de domme jongen meer naar het sprookje en in de laatste bundel meer naar de *parabel* zweemt; twee genres, die uiteraard niet precies van elkaar te onderscheiden zijn, omdat zij telkens in elkaar overgaan; een leerzaam sprookje lijkt al heel veel op een parabel, een fantastische parabel houdt de sprookjessfeer nog vast. De parabel is volgens het woordenboek van Koenen 'een zinnebeeldig verhaal om in de vorm van een beeldspraak zijn hoorders te onderrichten omtrent geestelijke waarheden'; welnu, deze definitie is zeer wel toepasselijk op de laatste verhalen van Van Schendel, met dien verstande, dat de grote geestelijke waarheid, waarover Van Schendel in gelijkenissen steeds weer spreekt die is van de stroom en de druppels. In ieder verhaal verschijnt hier een mens (een rentenier, een pluimgraaf, een drinker etc.), die een facet is van het bestaan op aarde; al deze personages, die hier ten tonele worden gevoerd, om, na enkele bladzijden gefigureerd te hebben, weer los te worden gelaten, zijn 'beeldspraak' van de zuiverste soort; zij zijn allen druppels uit de eendere rivier, op een ander moment zelfstandig geworden; zij ver-

tegenwoordigen allen een stuk van de grote wijsheid, die er soms ook onwijs uit kan zien, omdat geen enkele druppel *op zichzelf* de volledige stroom is; pas uit de gevarieerdheid van de verhalen in hun vrije opeenvolging blijkt dus, wat Van Schendel met al deze parabels bij elkaar bedoelt: n.l. een tafereel te geven van de beweging van de stroom door het elegante spel der afzonderlijke druppels.

'Bedoelt' is overigens misschien reeds te veel gezegd, want Van Schendel is geen bedoeler, geen theoreticus, maar een kunstenaar, die zijn wijsheid nooit doceert, maar altijd 'gratis' geeft; men kan de verhalen uit *Anders en Eender* derhalve ook lezen als een speelse voortzetting van de *Camera Obscura* en de sprookjes van Andersen tegelijk, men behoeft er volstrekt niets diepzinnigs bij te denken; hun charme is, dat zij de diepzinnigheid in kristalheldere vorm geven. Allerlei bekende motieven ziet men hier voor een ogenblik vorm worden in de 'schepping' van Van Schendel; het zijn de diepzinnigste en tegelijk de eenvoudigste, algemeen menselijkste gegevens, zoals de ondergang der beschaving door de domheid (in het prachtige, door en door poëtische verhaal van Potbul de opsnijder), de zondvloed (hoe zuiver persoonlijk verwerkt in 'De Tevreden Burger!'), het onrecht ('De Wreker'), het probleem van de onvruchtbare twijfel, en de simpele daad ('De Pluimgraaf en de Haan!'), het rassenvraagstuk ('De Neger Plaatsvervanger') etc., etc. Zo op zichzelf beschouwd bestrijken zij allen een bepaald gebied; maar wanneer men de bundel in zijn geheel overziet, worden zij allen druppels, die even opspringen om te verdwijnen en door een regen van andere druppels te worden gevolgd. Men behoeft er zich eigenlijk niet zo bijzonder over te verbazen, dat Van Schendel deze soort verhalen bij honderden kan schrijven, aangenomen een grote wijsheid en een groot kunstenaarschap, dat zich vrijwel nooit herhaalt. De wijsheid ligt hier in het besef van de stroom, het kunstenaarschap in de gave om de afzonderlijkheden kort, maar intens te laten fonkelen in de sobere volheid van hun zelfstandig leven.

Evenals Kronos uit het laatste verhaal 'De Verzamelaar' heeft Van Schendel een 'gedachtenkarn' uitgevonden, 'zon-

der eenig doel dan tijdverdrijf'... tijdverdrijf in de zin, die de stroomaanbidder aan dit sublieme woord hecht. Toen Kronos in de verzameling van menselijke gedachten begon te karnen, verbaasde hem 'de ontzaglijke menigte gedachten aan het *spel*', die als room boven kwamen drijven; want dit zijn de beste gedachten, omdat zij het besef bevatten van het 'anders en eender', van de diepste wijsheid, van de stroom. Zo zien wij Van Schendel, die Kronos in de negentiende eeuw geboren liet worden, met een typisch-negentiende-eeuwse verbeeldingswereld het spel der wijsheid spelen. Voor wie er op let, zijn er in de verhalen van deze Van Schendel maar twee werelden: die van de negentiende eeuw, waaraan hij zijn personages, zijn handeling en zijn decor ontleent, en die van een aan geen bepaalde tijd gebonden fantasie, een zuivere spelwereld (van ver verleden tot toekomstdroom); de twintigste eeuw, ons heden, wordt eigenlijk geheel verwaarloosd, hoogstens een enkele maal vluchtig aangeraakt. Van Schendel is dus allerm minst een man met 'moderne ideeën'; hij is geen revolutionair, geen propagandist en zelfs geen moralist met principes en bezwaren; hij heeft genoeg aan de negentiende eeuw om het spel van de wijze te spelen. De negentiende eeuw wordt ons hier als een spiegel voorgehouden, maar alweer zonder opzettelijke 'bedoelingen'; wij kunnen ons in die eeuw herkennen, als wij willen, wij kunnen ook deel hebben aan de zondvloed, zoals die een brave negentiende-eeuwse plichtmens overkomt, maar het wordt ons niet opgedrongen, het wordt ons opgediend 'zonder eenig doel dan tijdverdrijf'.

Niet in alle verhalen lukt het Van Schendel de ideale synthese van tijdverdrijf en wijsheid te bereiken, die voor de beste dezer parabellen kenmerkend is. Naar mijn smaak is een der prachtigste verhalen, die Van Schendel ooit geschreven heeft, het in deze bundel opgenomen 'De Laatste der Renteniërs'; de geschiedenis van Joris, die uit een renteniërsge slacht was geboren, zelf het renteniërswezen heeft overleefd en nu als curiositeit nog rentenier 'speelt'. In zulk een verhaal is Van Schendel op zijn allerbest; het kapitalistisch systeem met als uitvloeisel het renteniërschap wordt hier verdedigd noch aangevallen, het wordt alleen maar *gesteld* als een moment

uit de stroom, goed voorzover het zichzelf verwezenlijkt, caricatuur, zodra het niet meer aan te passen is aan de menselijke samenleving; goed en slecht zijn slechts tijdelijke, voorlopige namen, en de rentenier Joris verdwijnt na de algehele ondergang van het rentenierschap, waarop hij 'dreef'... in de stroom, zoals Komparan, de rijke man, zoals Gerbrand en Floris aan het slot van *Een Hollandsch Drama*, die ondergaan in een stroom van vuur. 'De lucht was blauw en de zon scheen helder toen hij de deur open deed en alle vogels uit de kooien liet. Hij trad buiten met gebogen hoofd, hij liep langzaam, hij merkte niet dat de honden en katten achter hem liepen en al de vogels boven hem vlogen, hij merkte ook den eenzamen diender niet die hem nakeek. Men heeft sedert van dien rentenier niets gehoord, behalve een zonderling gerucht, dat hij ergens over de heide zwierf, waar de honden, de katten en de vogels hem brood brachten, maar dat was misschien weer een verzinsel.'

Dit is een echt Van Schendeliaans slot, een 'open einde', een vergezicht op honderd mogelijke andere verhalen. Het is even karakteristiek voor zijn verteltrant als zijn goddelijke humor. De humor van Van Schendel is zo voornaam, dat menigeeen er aan voorbijgaat, bereid om zich 'een ongeluk' te lachen, waar hij slechts gelukkig heeft te *glimlachen*. Deze humor kennen ook alleen de stroomaanbidders, die ernstig kunnen zijn zoals Van Schendel b.v. diep ernstig is in het verhaal 'De Wreker', en toch hun speelse aard nooit verliezen. Zijn de beste gedachten uit Kronos' gedachtenkarn niet die van het spel? En is de beste ernst niet die van de man, die zich niet gemakkelijk prijsgeeft aan de ernst?

Men leze in deze bundel het verhaal 'De Opsnijder', geladen met het ernstigste probleem der samenleving, de domheid, en men zie, hoe deze ernst, in een visioen van een dode stad vol puin, geboren wordt uit een vrolijke historie van opsnijders, die een wedstrijd houden; het publiek, dat naar deze wedstrijd luistert, wil *alles* wel geloven, het bestaan van Wakland (de heilstaat op aarde), de heerlijkheid van het Paradijs... maar aan de ruïne der domheid, door de mensen achtergelaten, wil het *niet* geloven: 'toen hij zeide, dat de ruïne van

een wereld aan zulk onschuldig iets als de domheid werd geweten, geloofde niemand hem'.

Is dat om te huilen, of om te lachen? De stroomaanbidder zal U laten zien, dat de tragedie en de comedie in elkaar overgaan, onophoudelijk. Anders en eender.

Historie als beeld

JAN EN ANNIE ROMEIN: *Erflaters van onze Beschaving*. III

De heer Romein moge als publicist in de laatste jaren zo ongeveer het alter ego geworden zijn van zijn vrouw, aangezien zij samen de eendracht van Scharten-Antink gaan evenaren, hij heeft toch niet kunnen voorkomen, dat hij *alleen* door de quaestie van zijn Amsterdams professoraat telkens over de tong gaat; hetgeen in vele opzichten zeer te betreuren is, want door het benoemingsprobleem dreigt het probleem van zijn betekenis als historicus op de achtergrond te komen; en daarmee hebben wij in laatste instantie te maken, wanneer het gaat om een betrekking van wetenschappelijke aard. Men kan overigens de politiek in dit bijzondere geval vrij gemakkelijk ecarteren door enkele dingen tegen elkaar weg te schrappen en zodoende weer tot de 'naakte' historicus, schrijver en psycholoog terug te keren. De heer Romein werd éénmaal politiek *niet* benoemd en eenmaal *wél*, en hij heeft één dwaze redevoering *contra*, en één dwaze redevoering *pro* van de heer Wijnkoop over zijn hoofd moeten laten gaan; reeds was hij tweemaal de kandidaat der faculteit, die hem voordroeg voor algemene en vaderlandse geschiedenis, en tweemaal-het zwarte schaap van curatoren, die blijkbaar andere motieven zwaarder lieten gelden dan zijn wetenschappelijke bekwaamheid. Schrapt men deze dingen tegen elkaar weg, dan zijn wij weer waar wij zijn willen: bij de man en zijn werk.

De twee eerste delen *Erflaters* heb ik zeer uitvoerig besproken, omdat zij mij beide van grote betekenis leken, maar vooral het tweede deel, waarvoor de schrijvers meer gegevens van persoonlijke aard ter beschikking stonden. Men kan nu eenmaal moeilijk een individueel portret geven van een persoonlijkheid, als men aangewezen is op schaarse feiten, die dan bovendien (zoals vele middeleeuwse bronnen) nog meer zeggen over de samenleving in het algemeen dan over het verschil tus-

sen de individuen onderling. Naarmate de heer en mevrouw Romein verder opschieten in onze geschiedenis worde hun portretten 'individualistischer', schreef ik in een vorig opstel, en dat blijkt ook op te gaan voor het derde en boeiendste deel van de reeks, dat onlangs van de pers kwam. De anecdote is een belangrijk element van het historische portret; niet, omdat de anecdote op zichzelf zo belangrijk is, maar omdat de juist gekozen anecdote een persoonlijkheid beter tekent dan welke abstracte omschrijving ook. Men kent de voorliefde van sommige Franse moralisten voor de anecdote; zij hebben in dit eigenaardige materiaal een bron van mensenkennis aangeboord, die steeds weer reden geeft tot verrukking. Zo dom en zinloos de slecht gekozen of banaal geïnterpreteerde anecdote kan zijn, zo waardevol is zij, wanneer zij de individuele onderscheiding dient. Uit de reeks *Erflaters van onze Beschaving* blijkt nu, dat de heer en mevrouw Romein het anecdotische element steeds beter weten te verenigen met de brede cultuur-historische opzet van hun onderneming.

Wij raken hier onmiddellijk ook de quaestie van het populariseren, waarvan men van zekere zijde Romein een verwijt heeft gemaakt. Geheel ongegrond m.i., zeker wat deze reeks betreft; en wij zullen wel dienen op te letten, of achter dit verwijt van populariseren niet een geval schuilt van 'geleerdennijd', zoals dr J.S. Bartstra, Romeins loyale 'concurrent', het in een voortreffelijk artikel over deze aangelegenheid (in het *Utrechtsch Nieuwsblad* van 20 Juni) heeft genoemd. Men weet, dat er geleerden zijn, die niet kunnen populariseren zonder vulgair te worden; welnu, dezulken zien ongaarne, dat een andere populariseert met tact en scherpzinnigheid. Bovendien: elke historicus van het vak weet na zijn candidaatsexamen, dat men in de geschiedeniswetenschap als *geheel* het element populariteit niet, *nooit* kan uitsluiten; want na het bronnenonderzoek en de schifting van het materiaal heeft de geschiedschrijver zich als hoogste doel te stellen de *voordracht* van het historische beeld, dat hij wil oproepen. Deze voordracht van het beeld omvat stylistische qualiteiten, psychologische scherpzinnigheid (al behoeft de historicus

daarom volstrekt nog geen vak-psycholoog te worden), kortom *intuïtie* naast verstandelijke onderzoekersgaven. Aan deze intuïtieve gave der voltooiing ontbreekt het nu de meeste Nederlandse historici na Huizinga in grote mate; zodra zij hun onderzoek willen bekronen met de voordracht van het beeld, dat zij willen oproepen, schieten zij vaak tekort; men krijgt het gevoel, dat zij de eigenlijke voltooiertalenten missen. En toch: men behoeft maar aan Burckhardt te denken om te weten, dat de historicus van groot formaat het contact met andere cultuurgebieden en vooral de psychologische intuïtie niet ontberen kan, wil hij werkelijk in staat zijn tot grote dingen op zijn gebied.

Het populariseren is in de historische wetenschap dus geen zonde, zoals het trouwens ook in de exacte wetenschappen niet per se een zonde behoeft te zijn; alleen kan een grote figuur van de exacte wetenschap zich volkomen uitleven in zijn specialisme, terwijl de historicus dat nooit kan, wil hij volledig historicus zijn, en meer dan een voorbereidend werker. Daarmee is volstrekt niet gezegd, dat het populariseren voor de historicus geen gevaren heeft. Dr Bartstra wijst er in het genoemde artikel op, dat ook Romein, die hij boven de andere Nederlandse historici stelt, soms slachtoffer is geworden van een 'zekere haastigheid en ondoordachtheid'; maar dit bezwaar treft niet het 'populariseren' zelf doch bepaalde uitwassen ervan; men zou verder nog ten nadele van Romein kunnen opmerken, dat hij zich wel eens bedient van versleten beeldspraak, bewijs, dat hij soms de moeilijkheden aan een concreet historisch portret verbonden onderschat. Daarnaast heeft Romein echter uitstekend vakwerk in de engste zin van het woord gedaan door zijn *Geschiedenis van de Noord-Nederlandsche Geschiedschrijving*, die het grote publiek niet kent, en waarvoor de toewijding nodig was van de vakman en niets dan de vakman. Hij kwam tot het 'populariseren' niet door de zucht naar oppervlakkige en smakelijke sensatie, zoals vele auteurs van 'vies romancées', maar door de behoefte van de historicus om zichzelf te voltooiën. Het is nu opmerkelijk, dat het derde deel der *Erflaters* in dit opzicht de vorige delen slaat; de zelfvoltooiing door het historische por-

tret is hier zo goed geslaagd, dat men in de stijl van de heer Romein nauwelijks meer gehinderd wordt door versleten beelden en dat mevrouw Romein ditmaal nergens 'nee' heeft geschreven in plaats van het meer gebruikelijke 'neen', voor zover ik heb kunnen nagaan.

Naarmate men zijn eigen tijd nadert, wordt men ook onvermijdelijk subjectiever in zijn keuze van wie wel en wie minder of niet representatief zijn voor de 'erflating'. Er is geen communis opinio over de betekenis van de cultuur in het verleden voor het heden; een Calvinist zal zich stellig, en van zijn standpunt terecht, verdiepen in een aantal vermaarde theologen, terwijl een liberaal onwillekeurig op zoek is naar geesten, die zijn opvattingen over persoonlijke vrijheid voorbereiden; de marxistische geschiedschrijving heeft zich zelfs beijverd om in alle godsdienstige revolutionairen van middeleeuwen en nieuwe tijd een soort voorlopers te zien van het communisme, terwijl zij toch stellig in hun ideeënbezit zeer weinig gelijkenis zullen hebben vertoond met de heer Wijnkoop; voor de nationaal-socialistische historicus (als men hem zo noemen mag) Rosenberg is de middeleeuwse mysticus Eckhart, die zeer afhankelijk was van Thomas van Aquino, niets minder dan de voorloper van Hitler. Het element van de *keuze* is nooit uit te sluiten; de vraag is slechts, of de behoefte aan wetenschappelijkheid op de voorgrond staat, ja of neen. In dit opzicht nu behoeft men aan de keuze van de heer en mevrouw Romein geen ogenblik te twijfelen; zij hebben stellig hun voorkeur, die men humanistisch-democratisch zou kunnen noemen (marxistisch is te veel gezegd, erasmiaans zou veel juister zijn), maar terwijl hun keuze het *ensemble* bepaalt, is hun uitwerking van ieder portret op zichzelf slechts gevolg van een wetenschappelijk gerichte belangstelling op het individuele als variant van de tijd.

Jan Zwammerdam; Herman Boerhaave; Frans Hemsterhuis; Elizabeth Wolff-Bekker; Joan Derk van der Capellen; Willem Bilderdijk; Gijsbert Karel van Hogendorp; Willem de Eerste: de gerichtheid van die keuze is duidelijk genoeg. Een andere belangstelling voor het historische erflaten zou op Jan Luyken, op Pieter Langendijk, op Daendels of op Cornells Troost

hebben kunnen wedden; maar of dat een verbetering zou zijn geweest, staat te bezien, afgezien wellicht van Jan Luyken, door wiens afwezigheid een typisch-Hollandse nuance van mystisch beleven ontbreekt. Want hoewel de gerichtheid der keuze volstrekt niet is verdonkeremaand, kan men toch geenszins van bewuste en hinderlijke eenzijdigheid spreken. Een figuur als Bilderdijk is in de lijn der humanistisch-democratische ontwikkeling een vreemd verschijnsel; toch hebben de schrijvers volkomen terecht begrepen, dat deze figuur niet mocht ontbreken, omdat hij formaat heeft en op het Nederlandse geestesleven zeer veel invloed heeft gehad. Als 'gefnuikt genie' heeft hij toch iets geniaals, al is de fnuiking wel bijzonder krachtadig geweest in dit geval, en vooral schadelijk voor de leesbaarheid van 's mans werken.

Dit portret is van mevrouw Romein; van Romein zelf is een zeer knap portret van Koning Willem I, de enige figuur met groot initiatief uit deze overgangstijd van achttiende naar negentiende eeuw. Is een opstel als dit Marxistisch te noemen? Ik kan het historisch-materialistische schema er met veel moeite wel in ontdekken, maar een 'Marxist', die met zoveel objectiviteit een koning weet te portretteren, en, hoewel kennelijk geen vriend van koningen in het algemeen, deze koning zo juist zijn plaats weet toe te bedelen, is stellig niet de slaaf van een systeem of de berijder van een doctrinair stokpaard. Dr Bartstra heeft in het genoemde artikel het probleem ook ditmaal weer zeer juist gesteld; de vraag is, in hoeverre de Marxistische methode met individuele psychologie, met nationale factoren, zoals Romein die juist in zijn laatste werken sterk doet uitkomen, te combineren zal blijken; de vraag is, kan men er aan toevoegen, of de Marxistische geschiedbeschouwing, waarvan Romein uitging, niet zal bezwijken aan zijn Erasmiaanse neiging tot zuiver-humanitaire objectivering. 'Ziedaar vragen, die niet-marxistische historische vrienden van Romein elkaar soms a.h.w. knipoogend stellen', zegt Bartstra, en ik wil graag mee-knipogen. De scheidslijn loopt ook hier, als steeds, tussen de vulgaire marxisten, die een methode gebruiken als een loper, waarmee alle sloten opengaan, en de niet-vulgaire, die krachtens hun eigen the-

orie ook steeds het tegendeel van hun 'waarheden' moeten laten gelden. Tot de laatste behoort Romein.

Terwijl Willem I getekend wordt als de koning-koopman, ontwerpt Romein van Gijsbert Karel van Hogendorp een zeer suggestief beeld, waarin de eerezucht en de systematische 'houding' om iets te bereiken, de boventoon voeren. Hemsterhuis lijkt mij niet met zoveel overtuiging geschreven; de ondertitel 'filosoof van de ziel' zegt ook weinig. Joan Derk van der Capellen is daarentegen bijzonder levendig geportretteerd, al kiest Romein hier niet ondubbelzinnig tussen zijn bewondering voor de voorloper der democratie, schrijver van het beroemde pamflet *Aan het Volk van Nederland*, en zijn objectiviteit t.o.v. de 'gesjeesde student'. In deze opstellen laat Romein duidelijk blijken, dat hij voor de *stof* veel aan anderen dankt; hetgeen men het allerminst iemand kwalijk neemt, die in zijn portretten een zo onmiskenbaar persoonlijke stijl heeft.

Van de opstellen, die mevrouw Romein in dit deel schreef, munt dat over Betje Wolff uit door een behandeling van het onderwerp, die geheel tij de stof past; het accent ligt hier nu eens niet op *Sara Burgerhart*, maar op de voorgeschiedenis daarvan, die minstens zo interessant is als de roman der beide dames. De portretten van Swammerdam en Boerhaave mogen er ook zijn, al verklaar ik mij onbevoegd om te beoordelen, in hoeverre mevr. Romein de materie hier uitgeput heeft; het psychologische element in de studie over Swammerdam (de drang om te weten en de drang tot geloven met elkaar in conflict of schijnvrede) is in ieder geval zeer de moeite waard.

Het laatste deel van de reeks zal nu wel binnenkort het licht zien; het zal de negentiende eeuw portretteren, die volgens Romein omstreeks 1830 begint, althans in Nederland, na een achttiende eeuw, die plm. 1670 begonnen was. Als dit willekeurig verlengen van vaderlandse eeuwen Romein maar niet op protesten te staan komt.

Poëzie en oorlog

J.D. BIERENS DE HAAN: *Perspektieven*

M. MOK: *Verloren Droomen*

De combinatie van de namen Bierens de Haan en Mok zal misschien sommige lezers enigszins bevreemden, aangezien de één een dichter-philosoof op leeftijd en de ander een vertegenwoordiger van een jongere generatie is. Desalniettemin hebben zij iets gemeen in hun verhouding tot de poëzie, dat het mogelijk maakt hen samen te behandelen; iets, dat waarschijnlijk belangrijker is dan het altijd betrekkelijk toevallige verband van generaties en scholen. In de verhouding der dichters tot de poëzie keren immers bepaalde elementen regel matig terug, want 'de' poëzie is voor hen evenmin iets vanzelfsprekends als voor niet-dichters. Wanneer men een tijdlang sterk de nadruk heeft gelegd op het 'hemelse', komt er een reactie naar de kant van het 'aardse'; en als het 'aardse' heeft uitgewerkt begint het 'hemelse' weer opgeld te doen; dit proces kan men in de Nederlandse poëzie zelfs waarnemen in het kader van nog geen tien jaar en de onlangs bekroonde jonge dichter Hoornik houdt tegenover de overwegend 'aardse' Greshoff vol, dat er weer een koersstijging van het 'hemelse' zal komen. Dergelijke discussies tussen dichtergeneraties (waarbij gemeenlijk met vele woorden wordt geschermd, die beter nog eens gefiltreerd hadden kunnen worden) bewijzen in de eerste plaats, dat zelfs de dichters, hoe ver verwijderd zij dan ook menen te zijn van de moralisten, van weerbarstige poëzie, iets *willen*... d.w.z. iets, dat met hun eigen wil strookt. Zij willen in de poëzie bepaalde spelregels laten gelden, ook al schemert het hun meestal wel, dat het specifiek-poëtische zich door die spelregels nooit laat vangen, door 'aardse' evenmin als door 'hemelse', door Speenhoff evenmin als door de z.g. poësie pure. Telkens, als men de poëzie gevangen meent te hebben, ontspringt zij de dans; er duikt weer een andere dichter op, die alle tot dusverre gelden-

de spelregels en dichtscholastiek omvergooit... en toch in de hoogste graad dichter is. Denis de Rougemont heeft in zijn essay *L'Amour et l'Occident* een interessante parallel getrokken tussen de *oorlog* en de liefde, voornamelijk ook onder de gezichtshoek van de spelregels. Zo zou men met niet minder goed recht een vergelijking kunnen maken tussen de oorlog en de poëzie (een thema, dat Rougemont trouwens ook aanroert). Zij hebben beide gemeen, dat zij appelleren aan het onderbewuste, dat zij gewild worden en niet gewild tegelijk, dat men hen wel kan toelaten, maar tevens voortdurend tracht hen door spelregels onschadelijk te maken. Men herinnert zich het verband, dat er vroeger bestond tussen de spelregels der ridderschap en de poëzie der troubadours; in de bekende *Roman de la Rose* van Guillaume de Lorris en Jean de Meung is de veroveringsveldtocht zowel een spel van oorlog, als van liefde en poëzie. Dit verband is niet toevallig; oorlog, liefde en poëzie komen ook in andere omstandigheden gecombineerd voor, en wel, omdat zij alle drie uit 'donkere driften' zijn geboren, die het individu zoveel te stellen geven, dat hij beperkende bepalingen, spelregels, nodig heeft om die driften te bannen. Haast nergens hoort men zoveel debatteren over wat wel en wat niet 'mag', als op het gebied van oorlog en poëzie; bij die debatten worden de oorlogsmannen dikwijls poëtisch en de dichters oorlogszuchtig; en toch behoorde men eigenlijk te weten, dat zowel de oorlog als de poëzie zich van al deze beperkende bepalingen niets aantrekken, als het werkelijk 'ernst wordt', want de spelregels veranderen onophoudelijk. In 1914 was het voldoende om 'oorlog' te hebben, dat er één aartshertog werd doodgeschoten; in 1939 worden er formele gevechten geleverd tussen Russische en Japanse vliegtuigeskaders, zonder dat men van 'oorlog' spreekt. Vóór Tachtig was 'poëzie' een soort letterkunde, die nauw samenhang met lering en stichtelijkheid; maar de Tachtigers ontdekten, dat die spelregels aan de 'ware poëzie' voorbijgingen en dat er dus in de geproduceerde stichtelijkheid van Beets en Ten Kate helemaal geen 'poëzie' was, ook al waren er hele eskaders van rijmelende personen in het veld gebracht. Steeds weer meent een generatie te we-

ten, wat nu precies 'oorlog' en 'poëzie' is, maar telkens opnieuw ontspringen zij de dans. Het is dus mogelijk, dat er in de toekomst vormen van oorlog en poëzie zullen zijn, die niemand van de thans levenden voorziet; en daarom zullen de voorspellers hier ook wel steeds bedrogen uitkomen. De machten, die de mens door zijn spelregels tracht te beheersen, spelen met hem, terwijl hij meent met hèn te spelen. Er leeft in ieder van ons *een ander*, een weerbarstig dubbel-ik, en naarmate dit dubbel-ik weerbarstiger is, trachten wij het met bindender spelregels te temmen.

Het is daarom niet zo wonderlijk, dat een groot deel van de historische spelregels zowel op het gebied van de oorlog als van de poëzie op ons thans de indruk maken van *kinderspel*, omdat wij ons moeilijk meer kunnen realiseren, hoe de toenmalige mensen er met hun toenmalige middelen toe kwamen zichzelf die regels als bindend voor te schrijven. De wederzijdse beleefdheid in de oorlog begint ons helaas steeds minder in overeenstemming te schijnen met het wezen van de oorlog, hoewel zij er vroeger wel degelijk een wezenlijk element van uitmaakte; en evenzo vermogen wij nauwelijks meer te begrijpen, welke betekenis de zonderlinge rederijkersdichtvormen toekomt, die op ons de indruk maken (vooral na de Beweging van Tachtig) van flauwe 'grappenmakerij'. Wij hebben immers de 'totale oorlog' en de 'poësie pure', d.w.z. wij menen, dat wij op onze beurt weer begrepen hebben wat oorlog en poëzie *werkelijk* zijn; maar ongetwijfeld zullen onze kindskinderen ook daarin een heel systeem van spelregels ontdekken, die zij weer hebben afgeschud. Misschien noemen zij de totale oorlog van Ernst Jünger c.s. eenvoudig hysterie en de poësie pure van Jan Engelmans *Ambrosia wat vloeit mij aan* een rederijkersgril van twintigste-eeuwers, die tijd over hadden voor vreemde lief hebberijen. Men kan nooit weten. ...

Wat heeft dit alles met de poëzie van Bierens de Haan te maken? In de eerste plaats dit: terwijl ik de bundel *Perspektieven* las, had ik voortdurend het gevoel, dat het zinloos was te zeggen, of ik deze poëzie goed of slecht vond, zonder een voorafpraak over de spelregels. Men behoeft de inhouds-

opgave van dit boek maar door te nemen om al te ontdekken, dat bij Bierens de Haan de poëzie geheel in dienst staat van spelregels, die met 'het poëtische' slechts zeer zijdelings te maken hebben; deze gedichten zijn gedichten op iets, over iets, naar aanleiding van iets, zij zijn bespiegelingen op rijm, exempelen, taferelen, geïnspireerd op beeldhouwkunst, schilderkunst en litteraire motieven; zij gaan dus lijnrecht in tegen het schoonheidsdogma van Tachtig, want zij zijn doorgaans (min of meer bezielde) rhetoriek, waaraan de Nieuwegidsers stellig de naam poëzie niet zouden hebben willen geven. Nochtans heeft één hunner, Albert Verwey, veel van hun eenzijdigheid gecorrigeerd; hij was krachtens zijn geaardheid meer een bespiegelende dan een visionnaire geest en in dit opzicht vertegenwoordigt vooral hij de continuïteit in onze litteratuur, die aanvankelijk door de hevige manifestatie van Tachtig in tweeën lijkt gebroken. Bij de richting Verwey sluit de poëzie van de filosoof Bierens de Haan zich aan... met dien verstande, dat hij veel minder dichterlijke talenten heeft dan Verwey en veel meer uitsluitend een moraliserende geest is, voor wie de poëzie eer middel is dan doel; en op dit laatste komt het eigenlijk aan, wanneer men over een dichter spreekt.

Zo zijn deze *Perspektieven* wel bij uitstek onmodern; het kost ons moeite nog met deze spelregels genoeg te nemen, als zij niet een dichterlijke openbaring van de eerste rang geleiden. Zelfs waar Bierens de Haan zijn allegorische en mythologische driften intoomt en zich uit in korte lyrische strophen (de beste uit de bundel), blijft hij toch voor alles: de dichtende filosoof, tot wie het concrete beeld slechts nadert via de abstracte bespiegeling, of door die bespiegeling heimelijk te ontduiken. Een beschaafde toeschouwer van veel schoons lucht hier zijn gemoed in versregels, maar niet, dan na zich behoorlijk rekenschap te hebben gegeven van de 'geestelijke achtergrond' dier afzonderlijke beelden; ieder op zich zelf zou wellicht verwarring kunnen stichten (de grote dichters zijn dikwijls grote onruststokers), maar in het geheel van de poëzie van dr Bierens de Haan vormen zij een tamelijk geruststellend tafereel. Als hij de nachtegaal hoort, denkt hij tegelijk aan engelen en de hemel:

*In het duingeboomte ginder
 hoor ik wat zoo menigmaal
 aan mijn ziel die vreugdbevinder
 heil beschoor: de nachtegaal,
 en zijn stem als klankenvlinder
 dartelt door de looverzaal.*

*'k Voel mij tot geluid vermindren
 en van 't stoflijk lijf ontdaan
 als gewiekte englenkindren
 in de blauwe ruimten staan,
 waar de ziel geen zwaarten hindren
 om de heemlen in te gaan.*

Deze toon is geheel en al die van onze negentiende eeuw; de poëzie staat onder voorgedij van de bespiegeling, zelfs de lyrische verrukking leest ons nog in het voorbijgaan de les; in dit geval dient zij om het wijsgerig idealisme van de filosoof Bierens de Haan ook in de sfeer der verbeelding te ondersteunen. Het feit overigens, *dat* men dit zo aanstonds constateert, in plaats van dwars door de voormalige spelregels heen de dichter te proeven, bewijst reeds, dat Bierens de Haan zelf niet tot de grote dichters behoort, ook al ontsteekt hij zijn dichterlijke vlam aan Dante, Michel Angelo en Novalis en al brengt met name het Straatje van Vermeer hem op een filosofische gedachte. De grote dichters laten zich raden achter de wonderlijkste spelregels, en ook achter filosofische termen (Dèr Mouw), maar Bierens de Haan *valt* vrijwel *samen* met zijn spelregels, hij is er 'restlos' in opgegaan. Daarom (en niet omdat hij het schoonheidsdogma van Tachtig links laat liggen!) zal men Bierens de Haan meer een rijmer dan een dichter noemen; zijn gedichten geven nergens een schok, zij doen ons zo vertrouwd en historisch aan als de afbeeldingen van de rode broeken der poilu's of van de dramatische mutsen der doodskophuzaren in den jare 1914, die ook de stylering van de negentiende eeuw vertegenwoordigen. Kortom, de poëzie van Bierens de Haan is eminent vooroorlogs, en omdat de dichter-filosoof zich met zijn spelregels vereenzelvigt

heeft, herinnert hij ons maar zelden aan het verrassend-persoonlijke en overrompelend-weerbarstige, dat de poëzie achter alle spelregels is en blijft.

Bij de dichter Mok vindt men mi *mutatis mutandis* een overeenkomstig verschijnsel als bij Bierens de Haan. Waarom is Mok, die in twee epische gedichten (*Exodus* en *Kaas- en Broodspel*) bewees een oorspronkelijke visie te kunnen bestendigen zonder zich te herhalen, als lyricus een verdienstelijke poëet, maar van de tweede rang? Omdat ook in zijn *Verloren Droomen* de spelregels zich duidelijker laten gelden dan de persoonlijkheid Mok; het zijn de spelregels van een andere generatie dan die waartoe Bierens de Haan behoort en daarom zal het 'moderne' publiek er welwillender op reageren waarschijnlijk, maar de omstandigheden zijn de zelfde. Wie de poëzie van Mok aandachtig leest, ontdekt telkens van die halve en hele gemeenplaatsen, die de waarde van een formule hebben gekregen door het veelvuldig gebruik: de 'asch der diepe nachten', de 'vogel van het eeuwig leven', het 'vuur der eeuwigheid', 'het goddelijk gebied waar hart met hart tezamen wast', een 'witte vlam voor Gods gezicht', een hemel, die 'openbloeide', 'het oud verband', horizonnen, die op zijn marsmans 'openspringen', 'het heete bloed', een 'vreemd en somber leven' etc. Hoewel er enige knappe gedichten in deze bundel staan, vond ik er geen enkel, dat uit de rij sprong met een oorlogszuchtig gebaar van oorspronkelijkheid; en de lyriek krijgt pas haar volle waarde door dergelijke ontmoetingen. Misschien is juist daarom de epiek, die het meer van een lange adem dan van een overrompelend moment moet hebben, Moks sterkste kant. Om hem echter geen onrecht te doen, schrijf ik tot slot hier een van de beste verzen uit *Verloren Droomen* af:

Het zieke kind

*Hoe langer hoe stiller werd het kind,
hoe langer hoe witter.
Het lachte soms, omdat het werd bemind,
maar verder was het alles bitter.*

*Ik keek in de oogen, die te groot
stonden in het ziek gelaat,
en zag de schaduw van den dood,
en dacht: het is misschien nog niet te laat...*

*Het kind liep langzaam door den tuin,
en hoestte eens en bleef dan staan
en uit de verte woeien geur van duin
en zee en heel de wereld aan.*

*Des avonds, in het witte bed,
scheen het geheel verloren.
Heel even maar - dan hoestte het
en leefde als tevoren.*

De roman ontrouw

BEB VUYK: *Het Laatste Huis van de Wereld*

Het is nauwelijks meer gepast om in de tegenwoordige tijd van crisissen te spreken, want er is overal en altijd crisis op de wereld, zodat spoedig misschien de begrippen 'crisis' en 'normale toestand' identiek zullen zijn; en aangezien dat gevoel van in crisistoestanden te leven voor de twintigste-eeuwer langzamerhand iets heel gewoons is geworden, wordt het woord ook te pas en te onpas gebruikt. Toch geloof ik wel, dat ik mijn taal kan verantwoorden, als ik zeg, dat de *roman* in een crisistoestand verkeert. Dat viel mij laatst weer eens extra op, toen ik *Hermingard van de Eikenterpen* van Aarnout Drost las, een boek, dat dateert uit het begin der negentiende eeuw, toen de roman nog bezig was zich te ontwikkelen en althans ten onzent door zijn auteur nog verdedigd moest worden tegen degenen, die in het genre een aanslag zagen op de goede zeden en de stichtelijkheid. De eigenlijke roman, zoals wij die kennen, is een product van de achttiende eeuw (*Sara Burgerhart* van Wolff en Deken opent de reeks in Nederland), en hoe vreselijk het sommige abonné's op de leesportefeuille ook moge klinken, men heeft dus in Europa tal van eeuwen geleefd *zonder* romans (de ridderroman met zijn kinderen en kindskinderen had een heel andere maatschappelijke positie). Sedert Drost is de roman echter meer en meer normaal geworden, zodat men het een schrijver van tegenwoordig haast kwalijk neemt, als hij niet ieder jaar een behoorlijke roman ter wereld brengt.

Dit normaal-worden van de roman is nu precies de oorzaak van de crisis. Immers, de talrijke clichés, waaruit onze gemiddelde roman is opgebouwd en die de illusie van 'net echt' moeten geven in de vorm van een gefingeerd verhaal, beginnen de schrijver te hinderen; hoe graag hij ook een roman zou willen schrijven, er kleeft iets oneerbaars aan die ontelbare

malen door- en afgezaagde 'net echte' beschrijvingen. Als reactie krijgen wij dus nieuwe romanprocédé's, zoals de romans met korte, zakelijke zinnen of de essayromans (die al evenmin bevredigen) en men ziet ook, dat de schrijvers zich van het geijkte romanrecept afwenden. Of deze crisis ten gevolge zal hebben, dat de roman op den duur door de serieuze literatuur wordt losgelaten en afzakt naar het peil van de pure ontspanningslectuur (om vandaar uit wellicht als 'gesunkenes Kulturgut' weer opnieuw inspirerend te werken) moeten wij kalm afwachten; voorspellingen doen is ook op dit terrein uiterst gevaarlijk. Ik voor mij geloof, dat er nog mogelijkheden zijn in de romanstijl, maar dat er een steeds dikkere laag van romans zal ontstaan, die buiten het bereik der litteraire critiek zullen vallen, omdat zij eenvoudig aan niets anders wensen te voldoen dan aan de ontspanningsbehoefte. Op zulke romans critiek uitoefenen is monnikenwerk; het is voldoende om aan te geven voor welke categorie van ontspanningsdorstigen zij zijn geschreven en in hoeverre zij voldoen aan de door een bepaalde behoefte gestelde eisen. De 'critiek' (zoals die bv. al regelmatig wordt gegeven in het blaadje *Nederlandsche Bibliographie*) zal voor dit soort werken meer en meer gaan lijken op voorlichting, onderverdeeld in vakken: lectuur voor reislustigen, voor de jonge vrouw, voor de man van veertig, voor de belangstellenden in het Nabije en het Verre Oosten etc. etc. Wel verre van dit soort komende voorlichting af te keuren, juich ik haar van harte toe; alleen zal zij nog wat strenger moeten worden onderscheiden van de werkelijke critiek dan tegenwoordig gemeenlijk gebeurt om verwarring te voorkomen; het gevaar schuilt niet in het feit, dat deze romans en deze voorlichtingsstukjes geproduceerd worden, maar in de verwarring. Voor de werkelijke critiek zal daarentegen 'de' roman steeds meer een probleem worden, omdat hij voor de schrijvers van betekenis ook steeds meer een probleem wordt.

Van Beb Vuyk heb ik hier op 25 April 1937 een eerste roman, *Duizend Eilanden*, besproken. De schrijfster woonde, en woont nog, in Indië; zij trok in 1933 met haar man naar een verwaarloosde kajoepoetihconcessie op het eiland Boeroe in de

Molukken. Men mocht in *Duizend Eilanden* een boek begroeten van een schrijfster met talent, vooral met talent voor het suggereren van de Indische sfeer, maar met deze restrictie, dat haar roman als *roman* toch eigenlijk mislukt was. Een uitgedijde sferische novelle noemde ik dit boek, waarvan de tweeslachtigheid en verbrokkeldheid juist moest worden toegeschreven aan het feit, dat Beb Vuyk een 'net echte' roman had willen schrijven, terwijl haar talent daarmee om een of andere reden niet in overeenstemming was. Ook hier het conflict van de schrijfster, die door het normale romanprocédé in de verleiding wordt gebracht om een paar personages te scheppen, maar zich niet voldoende in hen heeft ingeleefd om hen tot het einde toe aannemelijk te maken; men schrijft, als men proza schrijft, nu eenmaal een roman, en daarom werd *Duizend Eilanden* van Beb Vuyk, waarvan de kwaliteit veel meer op de dichterlijke gevoeligheid dan op het romanverhaal berustte, óók een roman.

Blijkbaar heeft Beb Vuyk deze tweeslachtigheid in haar boek zelf gevoeld, en even blijkbaar heeft zij uit de erkenning van een fout geleerd; misschien ook heeft zij bewust de crisis van de roman als een crisis van haar eigen schrijverschap ervaren. Eén ding althans is zeker: in haar tweede boek, *Het Laatste Huis van de Wereld*, ontbreekt de tweeslachtigheid van de opzet, omdat het romanprocédé met zijn fictieve werkelijkheidskarakter geheel en al is losgelaten. En hoezeer in het voordeel van dit proza! Men zou door een vergelijking van *Duizend Eilanden* en *Het Laatste Huis van de Wereld* in concreto kunnen demonstreren, hoe het 'normale' romanprocédé op een talent kan drukken, omdat het bij dat talent niet past; want alles, wat goed was in *Duizend Eilanden* vindt men even goed of beter in *Het Laatste Huis van de Wereld*, terwijl de onzekerheid en schimmigheid der romanfiguren uit het eerste boek in het tweede plaats heeft gemaakt voor een openlijk autobiographisch 'verslag' van het leven op een kajoepoetiholieconcessie. Door deze stap te doen, heeft Beb Vuyk haar werkelijk talent een grote dienst bewezen, en als zij in een volgend boek tot de roman terug zou keren, zou zij van deze ervaring stellig blijken geprofiteerd te hebben.

Misschien zal een schoolmeester, die zonder roman geen grote literatuur aanwezig acht, haar verwijten, dat zij een 'gemakkelijker' genre heeft gekozen, maar zulke verwijten kan men naast zich neerleggen. Hoofdzaak is, dat de eerezucht om 'echte' romans te schrijven, geen inzet wordt van een litterair 'bedrijf'.

Zoals ik reeds zei: het talent van Beb Vuyk is van oorsprong meer emotioneel-lyrisch dan psychologisch-episch; deze vrouw, die blijkens haar boek in de Molukken Rilke en Marsman leest (maar zonder de pose van de intellectuele dame, die zich daaraan omhoogtrekt), is voor alles een dichteres, al heeft zij, min of meer toevallig, het proza als uitingsvorm gekozen. Daarmee is *niet* gezegd, dat zij bij de dichtelijke beschrijving van het Indische landschap stil blijft staan of die beschrijving laat voortwoekeren tot een tropische litteraire vegetatie; maar men kan haar werk alleen op de juiste waarde schatten (en tevens de zwakheden ervan op de juiste manier aanwijzen), als men van een sterke, echte en subtiële lyrische begaafdheid uitgaat. Dit dus in tegenstelling tot andere Indische prozaïsten, zoals Maurits en Du Perron, die ook wel degelijk de Indische sfeer kennen en onder woorden brengen, maar veel meer in de eerste plaats psychologisch zijn geïnteresseerd. Beb Vuyk heeft zeker ook psychologische belangstelling, maar zij geeft aan de psychologie een ander accent, omdat de mensen zowel als de dingen en gebeurtenissen bij haar door de sfeer van de natuur worden bepaald. Daarom ook drukte de conventionele romanvorm op haar werk; nu zij er zich van bevrijd heeft, blijkt ook haar psychologie bij die ommekeer te hebben gewonnen; uit diverse sobere, maar treffende karakteristieken blijkt dat.

'Bader is van het achterland terug en komt over de zaken spreken. Hij is een groote, reeds grijzende man, met een vriendelijk gezicht en een zeer waardige houding, een schurk en een uitzuiger, maar volkomen betrouwbaar van uiterlijk.' Men ziet de persoon met één oogopslag, men ziet hem even duidelijk als op een andere bladzijde dit landschap:

'Soms trekt de maan een blinkend wit pad, *lichtend en koud als onbereden ijs* (curs, van mij. M.t.B.), maar de feestelijkste

thuisvaart genieten we in de donkere nachten, zonder maan en sterren, doch met een lichtende zee, waar de visschen snelle sporen in stippelen, de pagaaïen en vlerken zilveren druppels uit opslaan en we voorovergebogen in de donkere onderzeesche zalen tienduizend kaarsen zien stralen.'

Of men leze dit fragment, dat aan sobere expressiviteit niets te wensen overlaat:

'Maanden later ben ik bij een Chineesche familie geweest, waar een kind gestorven was. Het was de eenige zoon en de moeder had al vijf jaren opgehouden kinderen te krijgen. Ze snikte opstandig en onbeheerscht, zooals ik zelf gesnikt zou hebben. Haar man schoof voorzichtig een arm onder haar hoofd en trok haar mee naar binnen, zooals mijn man mij meegenomen zou hebben.

Later reisden zij naar China en kochten een zoon. "De kinderen van China zijn nu goedkoop", vertelde haar schoonmoeder mij. Het was een lieve jongen met een helder, verstandig gezicht, ongeveer even oud als Hans Christiaan.

Ik prees het kind en zei dat het grooter was dan het mijne. Ze glimlachte beleefd, maar haar oogen bleven hard.'

Wat men het meest waardeert in zulk een passage, dat is de onsentimentele en toch door en door gevoelige manier, waarop hier wordt aangeduid, hoe het algemeen-menselijke en de afgronden tussen mensen uit verschillende culturen eigenlijk voortdurend even belangrijk zijn bij onze beoordeling van de gedragingen der enkelingen. En dat zelfde waardeert men in het hele boek, dat over mensen van de Molukken handelt zonder lieverigheid, maar ook zonder botte zelfgenoegzaamheid. Het stoken van kajoepoetiholie is geen genoegen, evenmin als het exploiteren van een onderneming; men leeft in practische verhoudingen, in die van meester en ondergeschikten; maar daarbij kan men toch mens blijven, kan men zelfs een in de beschaving vergeten vorm van mens-zijn hervinden. Ook als de schrijfster de nadelen van dit leven op 'eenzame plaatsen en verborgen eilanden' beschrijft (de geboorte van het kind is er een aangrijpend voorbeeld van), blijft zij het beminnen, omdat het avontuur haar er mee verzoent. 'Met de avonturiers valt te praten, zij begrijpen het

genot van een tocht in een lekke prauw, de opwinding van een onverwacht schot en de schreeuw van een stervend dier, het ongemak van regens, bandjirrende rivieren en een lekkend dak. Want wiens leven licht is door de genade van het avontuur, voelt een heimwee in de steden en de bewoonde plaatsen en een lichte wrevel om het onglorieuze bestaan, beveiligd en zonder risico's.'

De avonturiers in onze literatuur zijn niet talrijk, tenminste de echte niet, voor wie het avontuur nog iets anders is dan een bron van smakelijke kopij. *Het Laatste Huis van de Wereld* heeft alle authenticiteit en charme van Helmans *Zuid-Zuid-West* en het heeft met dit boek gemeen, dat het doet verlangen naar meer. Maar Helman behoorde tot degenen, die door de romanconventionaliteit (voorlopig?) in hun ontwikkeling werden geremd. Beb Vuyk zou, daarvan ben ik overtuigd, een koloniale roman kunnen schrijven, die Helman tot dusverre niet geschreven heeft... als zij zich herinnert, dat zij haar eerste roman *niet* als roman had moeten schrijven.

Lyrische stichtelijkheid

DIRK COSTER: *Het Tweede Boek der Marginalia*

Enige jaren geleden was Dirk Coster in Nederland een veelbetwiste figuur. Hij werd aangevallen en verdedigd, hij werd tot symbool van een bepaalde geestesrichting, die door de een verfoeid en door de ander bewonderd of gerespecteerd werd; er werd gesproken van een 'costerlijke' mentaliteit, die veel meer omvatte dan alleen de gedragingen en geschriften van de *Stem*-redacteur zelf. Thans is het rumoer om hem al geruime tijd verstomd. Het werd tamelijk stil om Dirk Coster, al zette deze zijn campagne voor het humanisme en tegen de verworping der eeuw in zijn tijdschrift voort; het geschil, dat zoveel permen in beweging had gebracht, raakte op de achtergrond, doordat andere geschillen en problemen de aandacht vroegen. Du Perron, die een soort dissertatie met stellingen had geschreven om de voosheid van Costers stijl aan te tonen, begroef in het openbaar de strijdbijl door de resterende exemplaren van de oplage van het geruchtmakende boek te laten vernietigen, aangezien hij in het aangezicht van Goebels zijn meningsverschillen met de andersoortige humanist van ondergeschikt belang achtte. Ik heb niet vernomen, wat Coster van dit gebaar heeft gedacht, maar ook van zijn kant is van polemieken in deze richting niet meer gebleken.

Met dat al is de positie van Dirk Coster in de Nederlandse letterkunde sedert enige jaren veranderd. Hij gold een tijdlang als leider, en dat is hij thans niet meer. Het leiderschap was misschien een van de dingen, die hem het minst flatteerden; het flatteert trouwens maar weinig mensen. Moge het voor de politici noodzakelijk zijn, als zij een belangrijke rol willen spelen, in de litteratuur is het weliswaar onvermijdelijk, maar nochtans iets zeer paradoxaals. Het kan voorkomen, dat een schrijver zulk een diepgaande invloed uitoefent op zijn tijd, dat hij *zijns ondanks* een leidende positie krijgt; hij zal er zich

dan extra voor in acht hebben te nemen, dat hij zich vooral geen 'Führer' gaat voelen. Ieder al te sterk gemarkeerd leiderschap in de literatuur heeft ten gevolge: 1e het ontstaan van vervelende epigonen, 2e het weglopen van de aanvankelijke volgelingen, die zelfstandig worden. De tragiek van de litteraire leider ligt in die twee feiten opgesloten, en vrijwel alle figuren, die een leidende rol speelden in ons letterenwereldje, moesten iets van deze tragiek aan den lijve ondervinden: Van Deyssel, Verwey, Marsman... en ook Coster. Coster patroniseerde om en de bij den jare dertig de toenmaals jonge generatie; hem komt de eer toe, een reeks dichters, die toen nog vrijwel onbekend waren, aan het publiek te hebben gepresenteerd. Maar dit leiderschap had iets geforceeds, omdat er tussen deze generatie en Coster eigenlijk weinig zielsverwantschap bestond; men was hem erkentelijk, zoals men een voogd erkentelijk is, die zijn best doet de vader te vervangen; en naarmate de 'jongeren' zelfstandiger werden, lieten zij Coster meer en meer los. De scherpe aanval van Du Perron (die zelf de invloed van de 'costerlijke voogdij' nooit had ondergaan) was dus eigenlijk de voltooiing in het openbaar van een proces, dat ondergronds al voortgewoekerd had; zelfs degenen, die in de vorm van de aanval geen behagen konden scheppen, moesten erkennen, dat hier een principiële quaestie was *uitgevochten*, met de nadruk op 'uit'; het bewijs daarvoor is, dat er sedertdien om de figuur Coster stilte is gekomen, en dat velen, die zich eens met een gevoel van bevrijding aan zijn voogdijschap onttrokken, thans niet de minste neiging meer voelen, om hem te bestrijden. 'De levensduur eener vriendschap, hoe waarachtig en diep ook, bedraagt zelden meer dan tien jaar', zegt Coster in zijn tweede boek der *Marginalia*, dat onlangs is verschenen; welnu, dat geldt ook voor de levensduur van principiële verschillen, omdat de tijd telkens de verhoudingen tussen de mensen onderling en van de enkeling tot de maatschappij wijzigt, waardoor nieuwe tegenstellingen de oude verdringen, voormalige vrienden soms plotseling vreemden worden voor elkaar, en voormalige vijanden hetzij onverschillig langs elkaar heengaan, hetzij zelfs tot nieuwe bondgenootschappen komen langs vaak de

zonderlingste wegen. Dikwijls is daar niet eens tien jaar voor nodig.

Inmiddels heeft Coster in boekvorm, naar ik meen, niets meer gepubliceerd; hij is zeker geen veelschrijver geworden, en dat kan men slechts in hem prijzen. Het eerste boek der *Marginalia* verscheen in 1919, en het tweede ziet twintig jaar later het licht; daartussen ligt een essayistenbestaan met ups en downs, maar Coster is toch Coster gebleven; zijn stijl is weinig veranderd, zijn houding tegenover mensen en cultuur evenmin. Wei verschilt de typographie van het tweede deel aanzienlijk van het eerste, dat niet in de boekenkast kon worden bijgezet, maar voorbestemd scheen om op een tafeltje gelegd te worden; dit tweede boek is wat het formaat betreft alleszins te prefereren boven de ietwat gewilde verschijning van weleer. Bovendien dragen de notities in het tweede boek minder uitsluitend het karakter van aphorismen, aangezien zij grotendeels als uitvoeriger beschouwingen zijn geredigeerd, en hiermee heeft Coster, naar het mij voorkomt geheel terecht, ook de schijn laten varen, alsof hij een geestverwant van Rochefoucauld of Chamfort zou zijn. Hij is dat n.l. te enenmale niet, en ook nooit geweest; zijn litteraire talenten liggen niet op dit gebied, want hij is geen 'beknopte geest', geen 'flitsend opmerker', die door één formule in de roos schiet, en dan snel die formule weer verlaat voor een andere, die opnieuw een voltreffer is. Coster is een langzaam schrijver, een stichtelijk commentator van eigen opwellingen; hij is geen moralist pur sang, maar hij overweegt allerlei moraliserende stellingen, en vaak slechts moraliserende woorden.

Een echt aphorisme heeft twee eigenschappen: men wordt er onmiddellijk door getroffen, 'blitzartig', en men denkt reeds in het volgende ogenblik: 'Maar het tegendeel van dit aphorisme zou men ook aphoristisch kunnen formuleren, en met hetzelfde recht.' Waarom? Omdat een aphorisme niet de bedoeling kan hebben door bedachtzaam heen en weer praten een mensenziel volkomen te winnen; het *onthult* iets, zoals een momentopname dat doet, en men zal daarom niet de illusie koesteren, dat er niet tal van andere momentopnamen van hetzelfde ding of begrip mogelijk zouden zijn; de kwaliteit

der aphoristische momentopname hangt af van de vraag, of het moment een *karakteristiek* moment is, ja of neen. In dit opzicht heeft Coster geen talent voor aphorismenschrijver, en het is een fout, dat men hem daarmee herhaaldelijk verward heeft; de traditie, die zijn *Marginalia* bepaalt, is die van de stichtelijke verhandeling, van de preek, van de commentaar op teksten, en deze traditie dan litterair verwerkt, in lyrische toonaard overgebracht. Het was, als ik mij niet vergis, Coster zelf, die de juiste opmerking maakte, dat lyriek en preken altijd kenmerkend zijn geweest voor de Nederlandse letteren; de opmerking geldt in ieder geval bij uitstek voor zijn eigen *Marginalia*, die een mengsel zijn van lyrische ontlading en stichtelijke overredingsdrang - redenen, waarom zij met de maxims der Franse moralisten weinig uitstaande hebben.

In hoeverre heeft Coster zelf een Nederlandse Rochefoucauld willen zijn? Het is mogelijk, dat men hem deze rol ten dele heeft opgedrongen, omdat er geen Nederlandse Rochefoucauld was, en omdat men in de schrijver der *Marginalia* er eindelijk een meende gevonden te hebben. Beschouwt men Coster echter als een zuiver stichtelijk auteur, dan wordt zijn werk veel begrijpelijker. De stichtelijke auteur kan zeer wel een scherp oog hebben voor bepaalde verschijnselen des dagelijkschen levens; Coster bewijst dat b.v. door diverse bespiegelingen over de vriendschap, over de laster, over het huwelijk; maar hij heeft geen neiging om het bij opmerken en snel formuleren te laten, hij wil ook nog overreden, bezweren en vooral: *herhalen*. Daarbij komt echter, dat Coster niet tot de *eenvoudige* stichtelijke auteurs behoort, waarvan men kan zeggen, dat zij hun menselijke plicht doen door te stichten omdat dit hun aard is. Hij heeft kunstenaarsverlangens, hij wil de dingen schoon zeggen, ook als men ze zonder bijzondere litteraire schoonheid treffender zou kunnen zeggen, en daarom krijgen sommige van zijn beschouwingen het accent van de zingende zaag. Men kent dat gonzende, volle, wulpse, maar op den duur een weinig monotone geluid, dat een permanente zaligheid zou willen suggereren, maar daarom toch een vioolsolo nog niet evenaart. Costers stijl heeft dikwijls die toon van bedwelming door gonzing; het woord brengt hem

in verleiding om de hoogste prestaties te volbrenen op dit in wezen met voor artistieke doeleinden geschapen instrument, en als hij zich eenmaal solist voelt, staat hij voor niets. Hij is dan in staat om in een vloed van woorden een halve wijsheid compleet te verdrinken:

‘Maar ergends en eenmaal, in een ontzagelijke verte, zijn de ziel en de liefde ontvonkt. Zij zijn geen toeval, want zij zijn. Zoo wij ons eraan gewennen moeten, dat zij een toeval blijken ten opzichte der individuen: zij zijn een bestendigheid ten opzichte van de menschheid, *want zij zijn!* (cursivering van Coster. M.t.B.). Zij hebben zich tot een lichtend uitpansel boven dit leven uitgezet, en in de dalen waar de menschen zijn, doorslaan zij de duistere schakeling der erfelijke bepaaldheid als met een reeks van glanzende signalen. Geslachten gaven dit licht door, telkens verduisterd, telkens herrijzend, dat in de oogen van sommige menschen leeft, of het steenachtige staren van de meeste blikken soms een oogenblik verzacht. Het heeft de eigenschap getoond door leed en pijn in kracht te kunnen winnen. Bij alle erfelijke bepaaldheid blijft het bestaan. Waar dus de wereld der eeuwige ideeën bestaat, waar de liefde bestaat, is het ondenkbaar dat één menschenleven aan deze bestaande majesteit zou kunnen beantwoorden. Niets wordt door één menschenleven verklaard of verklaarbaar.’

Dit is Coster op zijn slechtst, want op zijn verliteratuurdst; de d van ‘ergends’ en het ‘steenachtige staren’ inbegrepen, kan men dit soort lyrisch proza alleen kwalificeren met het oordeel van Argentina over de dansen van Mary Wigman: ‘C’est très, très laid!’ En deze toon is het, die verdacht maakt, wat eenvoudige stichtelijkheid of zelfs een onafwijsbare mystieke ervaring had kunnen zijn, wie weet heel in het begin zelfs wel geweest is! Groter, volumineuzer te willen schijnen dan men is: is het niet juist die eigenschap, waardoor het leiderschap van Coster voor velen, die zelf de verleiding door het woord hebben gekend, een fictie is geworden?

Ik stel hier tegenover de Coster van deze *Marginalia* op zijn best:

‘Dat een vriend den vriend zijn feilen toont, is een ondoor-

achte zegswijze voor een veel fijner proces. Wie een ander ongevraagd zijn feilen toont, stelt zich daarmee boven hem. En dat is het oordeel der vriendschap niet, het is het oordeel der wereld. De vrienden toonen elkander hun feilen, in een gelijktijdigheid waarvan het geheim in de vriendschappelijke functie zelf verborgen ligt.'

Ziehier geen wereldschokkende waarheid, máár een waarheid, d.w.z. een observatie, die op een juiste toonhoogte de lezer bereikt en bij de lectuur waarvan hij kan constateren, dat een gemeenplaats ('een vriend zijn feilen tonen') op een persoonlijke wijze is ondermijnd. Met name over de vriendschap en de laster zegt Coster veel van zulke juiste en aanvaardbare dingen; waarom schrijft hij niet altijd zo? Het tweede boek der *Marginalia* zou er minder dik en minder litterair, maar als geheel veel aanvaardbaarder door geworden zijn.

Macht der obsessie

ALIE VAN WIJHE-SMEDING: *Een Menschenhart*

Voor haar dood, ongeveer een jaar geleden, had Alie van Wijhe-Smeding nog de roman voltooid, die thans het licht heeft gezien, met een portret en een korte biographische schets van de schrijfster. Aan schrijflust en schrijfkracht ontbrak het mevr. Van Wijhe ongetwijfeld niet, want dit werk is even omvangrijk als de kort daarvoor verschenen roman *Bruggenbouwers*, die de Oxfordbeweging tot onderwerp had; en men kan ook niet zeggen, dat zij zich bij haar productie liet leiden door andere overwegingen dan het uitspreken van haar ongetwijfeld gekweld gemoed. Dat men de werken van mevr. Van Wijhe niet hoger kan aanslaan dan ze nu eenmaal aangeslagen worden, ligt niet aan gebrek aan talent. Vooral door haar eerste boeken heeft zij getoond over reëel talent te beschikken, en ook in het latere werk was dat niet verdwenen; maar het is moeilijk talenten te waarderen, als zij zo wonderlijk worden gebruikt en vooral: als zij zo vaak in verlitteratuurde vorm te voorschijn komen. De omvangrijkheid van deze talrijke romans staat in geen verhouding tot de kwaliteit; maar dat is nog geen verklaring. De verklaring zal men moeten zoeken in de aard der obsessies, waarmee Alie van Wijhe-Smeding te kampen had. Die obsessies waren ongetwijfeld *geen* litteratuur, maar echt; het onechte openbaarde zich pas in de litteraire vorm, in de *overschatting* van de betekenis dier obsessies, waardoor deze op een verkeerd plan werden gebracht. Iets, dat in zijn oorsprong echt is, maar door middel van de litteratuur op een verkeerd plan wordt gebracht, wordt van zelf geheel of gedeeltelijk *onecht*; men hoort aan de toon, dat in de romans van Alie van Wijhe-Smeding gesproken wordt over particuliere 'moeilijkheden', zoals ieder mens ze wel kent, alsof de ondergang der wereld er bij in het spel was, en daardoor wordt het resultaat onevenwichtig, zo niet vaak ongenietbaar.

Mevr. Van Wijhe gold in de laatste tijd in Nederland bij uitstek als de schrijfster over hachelijke onderwerpen; men kan dan ook bezwaarlijk over haar werk schrijven, zonder deze hachelijke onderwerpen aan te raken. Zo bijzonder hachelijk zijn zij trouwens nu ook weer niet, maar men krijgt de indruk, dat mevr. Van Wijhe er zelf anders over dacht. De aanvallen, die zij na het verschijnen van *De Zondaar* heeft moeten verduren, gaven haar de sensatie van het martelaarschap en daaraan is dan ook grotendeels de verontwaardiging dergenen schuldig, die in het uitschrijven van een obsessie met alle geweld Rotterdamse pornographie wilden ontdekken. Men kan hoogstens zeggen, dat iemand, die zulke problemen als in *De Zondaar* behandeld worden zo ontzaglijk au sérieux moet nemen, dat zij er een lijvige roman van moest maken, niet te benijden is geweest om een gemakkelijk leven; pornographie ontstaat op geheel andere wijze, met geheel andere bedoelingen. Het accent moet elders gelegd worden. Uit de toon van *De Zondaar* bleek de echtheid van de obsessie, maar tevens een frappant gebrek aan werkelijke sublimeringsmogelijkheden; en uit de toon der hevig verontwaardigde reacties bleek eigenlijk precies hetzelfde. Iemand, die minder geobsedeerd zou worden door een huwelijks historie als deze, zou zich beperkt kunnen hebben tot een betuiging van meegevoel met de slecht samenlevende echtgenoten; maar voor Alie van Wijhe-Smeding kreeg het niet bijster interessante en zeker niet wereldschokkende geval het karakter van een katastrofe. Een katastrofe, die zij niet kon sublimeren of vergeten, maar waaruit zij zich in latere boeken trachtte te redden door een geëxalteerd idealisme met een religieuze strekking.

Wie door obsessies gekweld wordt, heeft (en dat kan men hem niet kwalijk nemen) geen humor t.o.v. die obsessies; hij kan zelfs de mogelijkheid nauwelijks erkennen, dat andere mensen er zonder kunnen leven of, wanneer zij door obsessies worden gekweld, proberen er af te komen door 'purgeren'. Voor de schrijver is er bijv. het middel om te 'purgeren' door de litteraire vormgeving, dat ook Alie van Wijhe-Smeding ter beschikking stond. Zij maakte er dan ook een overvloedig gebruik van, maar het middel baatte haar niet; zij kon de ob-

sessies niet overwinnen, en dat wel voornamelijk omdat zij de verlossende macht van de humor niet kende; humor is aan haar boeken absoluut vreemd, en vooral daaruit blijkt, dat haar obsessies meer macht hadden over haar ziel dan de schrijfkunst. Het helpt immers niet, of men de obsessies *idealiseert* (zoals mevr. Van Wijhe deed in *De Domineesvrouw van Blankenheim*), want *chassez le naturel, il revient au galop*, en de galop heet dan niet minder dan *Naakte Waarheid*. Idealiseren is iets geheel anders dan *sublimeren*; idealiseren is een poging om zich uit de obsessies te redden door tegen beter weten in de dingen fraaier te zien dan zij zijn, terwijl in het begrip sublimeren vooral ligt opgesloten, dat men de obsessies niet alleen verdringt, maar ook verwerkt. Werkelijke cultuur is sublimering, schijncultuur is idealisering, en terwijl men nooit met zekerheid kan zeggen, of de sublimering bestand is tegen de onderaardse machten die haar bedreigen, kan men van de idealisering wèl met zekerheid zeggen, dat zij tegen de eerste de beste ernstige stoot niet bestand zal zijn. Teken van werkelijke sublimering nu lijkt mij altijd de humor; uit het gehalte van iemands humor kan men zelfs opmaken, in hoeverre bij hem het sublimeringsproces is geslaagd (de bittertafelhumor is dus een soort sublimering op zeer laag peil). De stijl van mevr. Van Wijhe echter was humorloos, en daaruit maakte ik op, dat zij zich van haar obsessies niet door sublimeren wist te bevrijden. Daarom loopt er een barst door haar boeken; òf de wereld is in haar verbeelding ontzettend triest, goor en zondig (*De Zondaar*), òf zij straalt plotseling in een wat onecht schitterend licht (*De Domineesvrouw van Blankenheim*); een synthese van deze twee elementen heeft de schrijfster nooit weten te bereiken, al lopen ze soms door elkaar heen, zoals b.v. in de roman *Bruggenbouwers*, waar de bekering tamelijk abrupt (en psychologisch nauwelijks gemotiveerd) volgt op de zonde, en in dit laatste boek *Een Menschenhart*, waarin twee ideale zieltjes, te weten Gabe Frowijn en Aaike Brunt, uitgespaard zijn op een met naturalistische uitvoerigheid beschreven triest milieu.

Zowel in haar pessimistische als in haar idealiserefide ogenblikken behoort mevr. Van Wijhe-Smeding tot het naturalis-

tische schrijversgilde; op het gebied van de beschrijving liggen haar talenten (zij kan soms werkelijk verdienstelijk beschrijven), maar zij mist zowel de zelfbeperking als de psychologische blik. Haar meeste romans en ook *Een Menschenhart*, zijn opgebouwd zonder duidelijk architectonisch ontwerp; men moet zich toevertrouwen aan een stroom van impressionistische notities en daaruit moet dan langzamerhand het beeld ontstaan, dat de schrijfster wil suggereren. Ik voor mij vind deze manier van schrijven het tegengestelde van wat ik goed (d.i. beknopt, helder, ingetogen) schrijven noem; de quantiteit overstemt de kwaliteit, men moet maar geduldig meegaan met al die wendingen en uitweidingen en men zou van tijd tot tijd hartelijk willen, dat het 'opschoot'. Maar dat daargelaten: de beschrijving is toch de sterkste kant van het boek; voor de rest is het weer een tussending tussen obsessie en idealisering, dat men geenszins als een synthese kan betitelen. Het verhaal komt hierop neer, dat een jongetje en een meisje uit een volksmilieu, waar natuurlijk verre van liefelijke toestanden heersen, er in slagen hun liefde voor elkaar 'zuiver te houden'. In het eerste boek ziet men Gabe Frowijn en Aaike Brunt als kinderen en de liefde nog in het aanvangs-stadium van een onbewust-erotische kindervriendschap, terwijl in het tweede deel, ondanks tegen werking en verwijdering, die liefde zich ontwikkelt tot een gevoel van lotsverbondenheid. Gabe heeft uiteraard veel met de puberteit te stellen, maar Aaike staat naast hem en zij heeft voor zulk een jong meisje verbazend veel slag om de problemen van dit stuk jongensleven te begrijpen, onwaarschijnlijk veel zelfs. Wanneer de familie Brunt uit het dorp verhuist, blijven de gelieven elkaar toch trouw, nadat zij zelf in een bos hun huwelijk hebben gesloten, waarbij Aaike het huwelijksformulier voorleest. Het goede slot komt niet zonder vele beproevingen, maar het komt.

Tot in haar laatste werk toe is Alie van Wijhe-Smeding blijkbaar beheerst gebleven door de obsessie van het liefdeleven, want ook hier tracht zij duidelijk zulk een obsessie af te reageren, zij het dan in de vorm van een 'verhouding' tussen kinderen. Dat er van een obsessie sprake is, kan men ook op-

maken uit de talrijke onaannemelijke situaties, die in het boek voorkomen en die kennelijk het product zijn van een fantasie, die minder uit de 'werkelijkheid' put dan uit een bedachte wereld. Het tegenstrijdige is daarbij, dat mevr. Van Wijhe typisch naturalistisch, 'werkelijkheidsschilderend' schrijft, zodat men wel moet aannemen, dat zij aan de gevoelens en toestanden, die in het boek ter sprake komen, een werkelijkheidskarakter wil geven; dat blijkt ook uit de realistische schildering van de omgeving, van de ouders van Gabe, van de kroeg, die zijn vader drijft, en uit de even realistisch gehouden dialoog. Maar in deze dialoog mengt zich het 'net-echte' van het naturalisme met een boeikerig en zedemeesterig taaltje, zoals zich in het hele boek naturalistische beschrijving en krasse idealisering mengen zonder met elkaar te versmelten. Een wonderlijk procédé, dat naar het slot toe steeds minder bevredigt. Vooral de meisjesfiguur Aaike is zo onhoudbaar geidealiseerd, dat men volstrekt niet meer begrijpt, hoe zulk een engelachtig wezen uit zulk een ruwe familie kan geboren worden; trouwens voor haar partner Gabe geldt eigenlijk precies hetzelfde. Ik voel nog het meest voor de bij-figuren op de achtergrond, Johannes en Roelien, vader en moeder, die in het naturalistische genre hun verdienste hebben. Van kinderpsychologie kan men in het geval Gabe-Aaike niet spreken; de kinderziel is hier van de volwassen vrouw uit gedacht, het specifiek-kinderlijke ontbreekt er volkomen aan. Dat lijkt mij al een ernstige fout in een boek, dat over kinderen (en nog wel over zoiets subtiels als een *liefde* tussen kinderen!) handelt. Een kind is een wereld op zich zelf, die wij uit herinneringsen vergelijkingsmateriaal kunnen reconstrueren; maar men zal dat bezwaarlijk met succes kunnen doen, als men onder de druk verkeert van een obsessie, die naar andere doeleinden jaagt, zelfs wanneer kinderen het onderwerp zijn.

Dr Ritter heeft het, blijkens de biographische gegevens achter in deze uitgave, over de 'waarheidsdrift' en de 'ongemeene psychologische hoedanigheden' van Alie van Wijhe-Smeding. Ik geloof, dat hij zich vergist; wie het werk van deze romanière wil beoordelen naar één allesbeheersend gezichtspunt, zal altijd weer terecht komen bij de obsessie, die niet ge-

sublimeerd kon worden. Daaruit kan men zowel de voorliefde voor het sexuele detail (de 'waarheidsdrift' op een bepaald terrein) als de ongeremde 'idealiseringsdrift' afleiden, terwijl ook de 'psychologische hoedanigheden' uitsluitend zijn te waarderen als de psychologie van een geobsedeerde.

Hegel - Schopenhauer

THOMAS MANN: *Schopenhauer*

DR ANTOON VLOEMANS: *Nietzsche*

Het negentiende-eeuwse denken heeft, dunkt mij, geen invloeden sterker ondergaan dan die van Hegel en Schopenhauer; het zou zelfs aardige resultaten opleveren, als men eens ging nagaan welke soort mensen vooral door Hegel en welke soort vooral door Schopenhauer werd beïnvloed; men zou dan stellig tot de ontdekking komen, dat beide categorieën weinig met elkander gemeen hebben. Uit Hegel kwam *Marx* voort, uit Schopenhauer *Richard Wagner*; in *Marx* is de methode van Hegel op de spits gedreven, in *Wagner* kan men een eenzijdige kunstenaarsinterpretatie zien van Schopenhauer, maar voor beide denkers zijn toch deze 'diadochen', deze opvolgers, uitermate karakteristiek; van Hegel had nooit een *Wagner* kunnen afstammen, van Schopenhauer nooit of te nimmer een *Marx*. Globaal gesproken komt het er op neer, dat uit Hegel de rationalistische, wetenschappelijke, politieke geest inspiratie heeft geput, terwijl Schopenhauer voornamelijk de kunstenaars, de intuïtieven, de pessimistische naturen bevruchtte. In zulk een simplistische vorm is deze 'waarheid' hetzij een waarheid als een koe, hetzij maar een halve waarheid; immers de invloeden van Hegel en Schopenhauer worden eigenlijk daar het interessantst, waar zij elkaar kruisen, met elkaar in conflict komen. *Zuivere* Hegelianen en *zuivere* Schopenhauerianen, zonder een scheutje twijfel aan hun grote autoriteit, zijn voor ons altijd op de grens van de caricatuur, nu de *strijd* tussen deze beide filosofieën langzamerhand door andere oorlogen is verdrongen naar de filosofische handboeken; Hegel en Schopenhauer hebben beiden in het West-Europese denken hun sporen achtergelaten en een van hen negeren kan men zelfs niet meer; daarvoor zijn zowel hun kwaliteiten als hun noodzakelijke beperktheden te duidelijk gebleken. Filosofische autoriteiten worden op den duur

ook weer 'gewone' mensen, nadat zij een aantal jaren de alleenheerschappij voor hun ideeën hebben opgeëist.

Toch blijft ook nu nog het *accent*verschil tussen de autoriteit van Hegel en die van Schopenhauer typerend voor moderne mensen, die misschien andere namen kiezen om deze tegenstelling te verduidelijken. Men zou het niet beter onder woorden kunnen brengen dan Thomas Mann het doet in zijn superieure studie over Schopenhauer, waar hij een uitspraak van Hegel stelt tegenover een van zijn beminde denker. Hegel: 'Meine Herren, ich kann wohl sagen: Ich rede nicht nur die Wahrheit, ich *bin* die Wahrheit.' (Bolland komt ons voor de geest!) Schopenhauer: 'Die Menschheit hat Einiges von mir gelernt, was sie nie wieder vergessen wird.' Ik vind, voegt Mann er aan toe, het laatste 'sowohl weltmännischer wie bescheidener, wie auch annehmbarer. Um Annehmbarkeit aber handelt es sich, wenn man von Wahrheit spricht. Die Wahrheit, scheint mir, ist nicht an Worte gebunden, sie fällt nicht mit einem bestimmten Wortlaut zusammen, - *vielleicht sogar ist das ihr Haupt-Kriterium.*' Voortreffelijk lijkt mij hier gezegd, waarom Schopenhauer voor het tegenwoordige denken meer actualiteit heeft (zij het niet de actualiteit van het persbureau) dan Hegel. Over de vraag twisten, wie van beiden de waarheid in pacht had, is monnikenwerk geworden; een onloochenbaar feit is, dat men Hegel niet meer kan aanvaarden, als men zijn 'Wortlaut' niet aanvaardt, terwijl Schopenhauer losgemaakt van zijn 'Wortlaut', door zijn persoonlijkheid en zijn stijl nog inspireren kan, zonder dat men daarom tot een Schopenhauerclub moet toetreden, een afschuwelijk en onmenselijk filosofenjargon moet gaan schrijven of een pedante superioriteit boven de 'gewone mensen' aan den dag hoeft te leggen. Kort gezegd: Schopenhauer heeft de terugkeer van de autoriteit tot de 'gewone menselijkheid' beter doorstaan dan Hegel. Over de betekenis van beider *leer* is daarmee wellicht niet veel gezegd, maar de discussie daarover wil ik met vreugde overlaten aan de vakphilosophen; te meer, omdat ook het boekje van Thomas Mann aan deze soort problematiek met aristocratische achteloosheid voorbijgaat om onze volle aandacht op te eisen voor

de mens Schopenhauer, die de denker omvat, zij het dan ook niet als handboekendenker.

De invloed van Schopenhauer op Mann is een bekend feit. Naast Schopenhauers uitspraak: 'Der Tod ist der eigentliche inspirierende Genius oder der Musaget der Philosophie. ... Schwerlich sogar würde, auch ohne den Tod, philosophiert werden', kan men een uitspraak van Mann zelf stellen, die mij destijds zo trof, dat ik er een motto van maakte voor mijn *Carnaval der Burgers*: 'Zum Leben gibt es zwei Wege: Der eine ist der gewöhnliche, direkte und brave. Der andere ist schlimm und führt über den Tod, und das ist der geniale Weg.' Deze woorden zijn vol van Schopenhauer, wiens filosofie in laatste instantie een verlossingsfilosofie is, en als zodanig zeer verwant aan het Christendom, ondanks haar scherp anti-christelijke kanten. Kunst, muziek, genie, heilige, dood: die begrippen staan bij Schopenhauer alle in het teken van de verlossing. Hij kan daarom gemakkelijk misbruikt worden door degenen, die 'den gewöhnlichen, direkten und braven' weg verkiezen; maar voor Thomas Mann was Schopenhauer nooit een *recept*, dat hem ontsloeg van de verplichting om zichzelf te worden. Schopenhauer wees hem de weg, maar maakte hem niet tot slaaf.

Het is zeer de moeite waard na te gaan, hoe zich in het werk van Mann naast de invloed van Schopenhauer die van Nietzsche doet gelden, maar dan als ondertoon; die ondertoon is echter van zeer veel belang voor de toon van het gehele oeuvre. Als men zo voortreffelijk, om niet te zeggen meesterlijk in tachtig bladzijden over Schopenhauer kan schrijven als Mann het hier doet, moet men wel, bij alle gevoel van intieme verwantschap, afstand genomen hebben van Schopenhauers waarheidspretentie; en deze afstand verkreeg Mann zonder enige twijfel door Nietzsche. Het polemische karakter van Nietzsche's filosofie lag hem allerminst en aan het agressieve optreden van Nietzsche heeft hij nooit waardering kunnen schenken; neen, Mann trachtte eigenlijk altijd in Nietzsche terug te vinden datgene wat hem in Schopenhauer het dierbaarst was, d.w.z. datgene, wat bij hemzelf en de twintigste-eeuwselezer een verzoening zou kunnen bewerkstelligen

tussen Schopenhauer en zijn afvallige discipel... die toch door zijn essay *Schopenhauer als Erzieher* duidelijk genoeg toonde wat hij aan zijn geestelijke voorvader te danken had. Zo tracht Mann ook in dit boekje de breuk tussen Nietzsche en Schopenhauer te 'verzachten' en Nietzsche te tekenen als iemand, die eigenlijk veel weg had in de *praktijk* van wat Schopenhauer in *theorie* als het ideaal van askese en heiligheid stelde: 'Schüler des Philosophen Schopenhauer von Hause aus und erst recht, als er es nicht mehr sein wollte.'¹

Ook voor Thomas Mann is Schopenhauer een 'opvoeder' geweest, terwijl Nietzsche hem meer als een toegift in de schoot werd geworpen. Als geboren kunstenaar en als burger, die de burgerlijke vooroordelen had leren doorzien, moest hij èn voor de kunstverering èn voor het pessimisme van Schopenhauer meer voelen dan voor de ietwat geforceerde overwinning, die Nietzsche op deze soort metaphysica behaalde. Met dat al ziet Mann, blijkens dit essay, zeer goed in, dat het toch een *overwinning* was, al hebben de nazi's dan ook stevig geprofiteerd van de geforceerde bijgeluiden. Dat is juist een van de voornaamste bekoringen van Manns geschrift: dat het Schopenhauer met al zijn tijdelijke beperktheid en zelfs zijn rentenierstics op een afstand brengt, om hem toch volledig te laten gelden. Hij ziet heel goed, dat Schopenhauer óók een geldteller, ook een reactionnair, ook een 'Bürger unweigerlich bis ins Geistigste und Persönlichste' geweest is; maar hij neemt dat op in zijn beschouwing, hij laat het gelden als een moment in Schopenhauers bestaan, omdat deze, als leraar van de verlossing, tot de maatschappelijke dingen eigenlijk geen echte verhouding had.

Zo werken ook de belachelijkheden van de grote man in dit portret mee om hem recht te laten wedervaren. Geen spoor van ijver om proselieten te maken voor een nieuwe Schopenhauer-cultus, geen enkele poging om een nieuwe Schopenhauer-mythologie 'op touw te zetten', waarmee men dan wellicht weer een Schopenhauer-gemeente zou kunnen opkweken; maar wel *overal* de sporen van een grote dankbaarheid jegens de 'opvoeder', die de portrettist de verplichting oplegt Schopenhauer voor te dragen als ondanks alle beperkt-

heid modern, 'zukünftig'. Modern en 'zukünftig' juist misschien, omdat bij Schopenhauer de *mens* en de *humaniteit* in het centrum staan. Schopenhauer, 'Mischung von Voltaire und Jakob Böhme', moge men thans kunnen zien als de schepper van een mythologie, die geen andere achtergrond had dan de rechtvaardiging van Schopenhauers eigen behoefte aan verlossing door de begrippen kunst, genie en heiligheid: deze Schopenhauer was nochtans een humanist, die evenveel recht heeft om gehoord te worden als de anti-humanisten, die zich toch niet kunnen onttrekken aan de consequenties van het mens-zijn. Want zijn humanisme was op zijn minst genomen niet *goedkoop*, zoals veel, dat men tegenwoordig op de geestelijke markt als wijsheid voorgezet krijgt. ...

Niet door aan de 'Wortlaut' van Schopenhauers leer te kleven, maar door hem in zijn stijl te laten herleven, door hem persoonlijk te 'ontmoeten', heeft Thomas Mann zijn leermeester in dit essay het beste gediend. Vorm en inhoud zijn hier zo volkomen één, dat men zou moeten schoolmeesteren om een overbodige zin aan te wijzen; de soms wel eens omslachtige stijl van Mann schijnt door het instellen op de stijl van Schopenhauer gevleugeld te zijn geworden. Wie dit boekje uitgelezen heeft voelt zich dankbaar; en van hoeveel boeken kan men dat zeggen?

Dankbaarheid zou men b.v. moeilijk kunnen voelen jegens dr Antoon Vloemans, die een boek over Nietzsche heeft geschreven. Als het waar is, wat men beweerd heeft, dat een boek volkomen gequalificeerd is door de zin, waarmee het begint (zoals Goethe's *Wilhelm Meister* door de beginzin: 'Das Schauspiel dauerte sehr lange'), dan zou het er voor dr Vloemans bedenkelijk uitzien, want hij vangt aldus aan:

'Onder de figuren van betekenis op het gebied van de filosofie is de naam van Nietzsche de jongste, die in het graniet van het menselijk denken en herdenken werd gebeiteld.'

De naam, die gebeiteld werd in het graniet van... neen, neen, zo *mag* men niet over Nietzsche schrijven! En zo pleegt men helaas toch over Nietzsche te schrijven! Eerlijk gezegd, het boek van dr Vloemans valt na deze inzet tamelijk mee. Het is een exposé voor leken, populair gehouden, waarin de voor-

naamste levens- en denkmomenten van de 'eenzame van Sils-Maria' (zo kunnen wij hem wel noemen in deze stijl) zijn vervat. Natuurlijk heeft Nietzsche, 'naast Dostojewski de groote psycholoog van de negentiende eeuw', zich ook aan erge 'overdrijving' schuldig gemaakt en heeft hij 'zichzelf overschreeuwd' (altemaal onnette dingen, waarvoor dr Vloemans zich wel zal hoeden); maar hij is toch een groot denker, en qua talis komt hij in het graniet, of hij wil of niet.

Voorzover dr Vloemans het denkwerk van Nietzsche naar de 'Wortlaut' populariserend weergeeft, doet hij niets kwaads en misschien zelfs wel veel goeds; de ontwikkelde leek, die zich op de hoogte wil stellen van dit 'gesternte aan het geestelijk firmament', kan bij deze auteur zeer wel terecht. Maar men moet vooral niet op dr Vloemans' exposé toepassen wat Thomas Mann (zie hierboven) over het voornaamste criterium der waarheid zegt; bij dr Vloemans n.l. valt de waarheid over Nietzsche geheel samen met de 'Wortlaut', en alles wat men bij Nietzsche tussen de regels door moet lezen, alles wat hem tot een geraffineerd stylist en tot de voornaamste commentator van zijn eigen 'waarheden' stempelt, zal men in deze verhandeling vergeefs zoeken. En is daarmee eigenlijk niet gezegd, dat Nietzsche er in ontbreekt, zoals Schopenhauer volkomen tegenwoordig is in het essay van Thomas Mann?

Eindnoten:

- 1 Ik veroorloof mij dit citaat in het enkelvoud weer te geven, hoewel Mann schrijft: 'als *sie* es nicht mehr sein *wollten*'. Er is immers geen twijfel aan, of Mann spreekt hier, schijnbaar in het algemeen, over een zeer bepaalde persoon: Nietzsche.

Soldaat en boer

FILIP DE PILLECIJN: *De Soldaat Johan*

PETER VAN STEEN: *Meneer Bandjes, Kantoorbediende*

De geschiedenis der 'landsknechten', die in deze tijd nog een naspel dreigt te krijgen door het ontstaan van formaties als de S.A. en de S.S., is voor de toeschouwer, die er na eeuwen tegen aan kijkt en van de historisch geworden heren althans geen last meer ondervindt, een zeer boeiend onderwerp. De soldenier, de huurling, de betaalde strijder, vertegenwoordigt een opvatting van het oorlogvoeren, die in de negentiende eeuw scheen te zullen verdwijnen, omdat door de conscriptie de volkslegers ontstonden; het vechten (of het 'dienen') werd een nationale plicht, evenals het belasting betalen, en beide behoort de ware vaderlander met een gevoel van trots te verrichten. Gans anders de ethiek van de landsknecht, die, zoals Hermann Rauschnig zegt, geen verhouding heeft tot zijn vaderland, maar alleen een verhouding tot zijn leider, die deel uitmaakt van een beroepsgilde en als zodanig ook alleen beroepstrouw kent. De landsknecht is een vakman met een zeer speciale vakkennis, waaraan een groot risico verbonden is; maar voor de avonturier, die weinig te verliezen heeft en, als hij geluk heeft, veel kan winnen, wordt het risico gecompenseerd door de kans op plunderen, brandstichten en macht uitoefenen: allemaal dingen, die de gewone burger verboden zijn, omdat hij deel uitmaakt van een 'normaal' geheel, waarin men zich niet kan uitleven, maar zich juist verdienstelijk maakt door zich aan te passen en zich de landsknechten van het lijf te houden.

Geen aangrijpender tegenstelling dus dan tussen de landsknecht, de zwervende, en de boer, de gezetene; de beschrijvingen van de oorlog, die een plaag is voor de boer, omdat hij veel meer nog dan de stedeling is overgeleverd aan de willekeur van het soldatenwezen, zijn niet te tellen; het is altijd weer dezelfde geschiedenis van in één etmaal verloren arbeid

van jaren, platgebrande huizen en wat daarbij hoort; de kroniek van deze gebeurtenissen is eentonig, want het gaat dikwijls om anonieme soldaten en anonieme boeren, die slechts de achtergrond vormen voor de grote politiek, die men uit de schoolboeken leert, maar daarom niet minder acteurs in het drama. Voor de boer is de soldaat de pest van zijn bestaan, voor de landsknecht is de boer de prooi, die altijd wel ergens wacht.

In deze sfeer speelt de roman van Filip de Pillecijn, *De Soldaat Johan*; en de hoofdpersoon is een typische tussenfiguur, omdat hij van beroep soldaat is, maar door een innerlijke drang gedreven wordt naar de bebouwing van het land. De soldaat Johan diende in het leger van de Bourgondische hertog Karel de Stoute, maar na de slag bij Nancy, waarin Karel werd gedood, keert hij terug naar het land, waar hij vandaan kwam en hij wordt boer. Hij wordt bovendien een voorstander van de *vrije* boeren; hij wordt betrokken in de sociale woelingen van die dagen en leert het decoratieve van het wezenlijke onderscheiden, als hem een licht opgaat over de maatschappelijke toestanden. De soldaat en boer Johan komt in aanraking met flagellanten, met 'revolutionairen', hij leert (als boer) wat het betekent om onvrij te zijn en aan willekeur overgeleverd; hij trekt opnieuw ten oorlog, maar nu met 'sociaal besef'. Als het blijkt, dat de boeren nog slechts een vaag begrip hebben van hun positie, nog niet rijp zijn voor de bevrijding, keert hij terug naar zijn woonplaats, naar zijn vrouw en kind. Boer en aarde behoren samen.

Filip de Pillecijn, de Vlaamse schrijver, die dit verhaal van de soldaat oververtelt, is een romanticus. Marnix Gijsen zeide van een zijner vorige werken, dat het is 'vol poëtische gevoeligheid, zeer spectaculair van bekoorlijke uiterlijkheden, maar met een tekort aan geest'. Ik weet niet precies, wat hij met tekort aan geest bedoelt, maar met deze beschrijving zou ik verder wel kunnen instemmen, ook wat betreft deze laatste roman. De Pillecijn weet de sfeer ener romantische vertelling n.l. zeer wel te treffen, maar men gelooft aan zijn *mensen* het minst; zij blijven omtrekken, zij zijn hoogstens een deel van de atmosfeer. Als zoveel romantici heeft De Pillecijn gevoel

voor de poëzie van het verleden, maar mist hij het vermogen om zich met een historische periode zo te vereenzelvigen, dat men zou zweren, dat hij erin geleefd had. Men zou dat al uit de titel van deze roman kunnen afleiden. 'De Soldaat Johan': dat is niet de soldaat in het algemeen, het verschijnsel soldaat van de vijftiende eeuw, dat is evenmin alleen de concrete Johan en niemand anders; het is een mengsel van algemeenheid en bijzonderheid, dat inderdaad zeer karakteristiek is voor de stijl van Filip de Pillecijn. Men kan zeker niet zeggen, dat deze Johan zonder kennis van zaken getekend is, en men kan dat evenmin beweren van andere figuren in het boek: de vrouw Grete, de boer Niklaas, de heer Jan van Sombeke; maar het laatste raffinement, waardoor een romanfiguur onvergetelijk en onherhaalbaar persoonlijk wordt, moeten wij toch ontberen. De Pillecijn is niet in de huid van de soldenier gekropen, noch bij zijn oorlogswerk, noch toen hij boer werd; hij schildert hem en zijn tijd op grond van zijn verbeelding en met kennis van die eeuw, terwijl onwillekeurig toch telkens de anachronismen voor den dag komen.

Anachronistisch zijn niet de feiten, maar de psychologische conclusies, die De Pillecijn uit het bestaan van deze mensen trekt; zij zijn in laatste instantie variaties op moderne mensen, omgeven met de poëzie van 'vervlogen eeuwen'... en juist daarom noem ik De Pillecijn een romanticus. Hij voelt dat waarschijnlijk zelf ook wel en houdt het psychologische deel opzettelijk vrij sober; de soldaat Johan en zijn vrouw spreken bij voorkeur in korte zinnnetjes, die van een elementair beleven der dingen moeten getuigen. Maar de overgangen van landsknechtenmoraal naar boerenmoraal en vice versa, die ons juist voor allerlei vragen stellen, blijven bij De Pillecijn aan de decoratieve kant; hoofdzaak is voor hem de beschrijving van het zichtbare, van een flagellantenoptocht, van een conflict tussen heer en boeren enz. Wanneer echter de soldaat Johan 'luidop denkt' dat een slagveld 'menselijker' is dan het tafereel van een pestepidemie, dan betrappen wij De Pillecijn op een anachronisme, want het begrip 'menselijk' in de zin, waarin hij het gebruikt, lijkt een bij uitstek onmogelijke overweging (en dan nog wel 'luidop'!) van een soldaat van Karel de

Stoute! Ook wanneer deze zegt: 'De aarde is alles', of zijn vrouw, niet minder kort van stof: 'De wereld is groot', dan *voelt* men, dat hier een twintigste-eeuws litterair denkbeeld in de plaats wordt gegeven van vijftiende-eeuwse denkvormen; en daaraan merkt men dan ook, dat De Pillecijn niet in de huid van zijn personages kruipt, maar hen van buiten af, schilderend-beschrijvend, benadert.

De Soldaat Johan lijkt mij daarom dan ook geen eersterangs boek, want daarvoor overweegt te zeer de romantische beschrijving. Het is een zeer goed geschreven boek van het tweede plan, en meer een historisch landschap met mensen, die er de beweging in aanbrengen, dan een historisch beeld van de soldaat en de boer uit het Bourgondische tijdvak. Men zou trouwens ook een groter schrijver moeten zijn dan de poëtisch gevoelige en 'spectaculaire' De Pillecijn, om de verscheidenheid en de eventuele verzoening dezer twee mensensoorten door en door aanvaardbaar te kunnen maken. In zijn genre is De Pillecijn echter zeker een verdienstelijk auteur uit de romantische school.

Peter van Steen is iemand, die er last van heeft, dat hij zijn debuut niet kan overtreffen. Dit debuut, *Ochtendnevel*, wekte alom sympathie, omdat het een oprecht boek was, zonder enige valse pretentie geschreven en treffend door een zekere zuiverheid, die wees op een biographische achtergrond. Maar deze soort zuiverheid kan een schrijver niet *herhalen*; hij moet iets anders schrijven, of zijn leven lang rondlopen met zijn debuut als meesterwerk, en dit laatste is bepaald vervelend voor iemand, die de behoefte voelt om te publiceren. Toch moet men eerlijkheidshalve zeggen, hoewel het voor de betrokken auteur misschien niet prettig is om te vernemen, dat Peter van Steen schijnt te blijven steken. Zijn vorige boek, *Revue der Dagen*, handelend over de werkeloosheid, behoorde geheel en al tot het naturalisme uit de school van Heyermans, en men kan nu niet precies beweren, dat wij daar naar snakken. Ook dit boek kon men wel sympathiek noemen, maar na het debuut heeft zulk een brevet van goed gedrag nog maar weinig betekenis.

En nu *Meneer Bandjes, Kantoorbediende*. Hier heeft Peter van Steen een gevaarlijke concurrerende schim opgeroepen, n.l. de door Vestdijk geschapen 'Meneer Visser'. Schreef hij dit boek onder Vestdijks invloed? Men zou het haast zeggen, want het gedrochtelijke wezen, dat naar de burgerlijke naam Bandjes luistert, lijkt behalve door zijn 'meneerschap' ook door allerlei andere kleine uiterlijkheden op de Harlinger Robespierre; zijn leven bestaat ook in plagen en verdrongen wensen cultiveren, hij is eigenlijk ook een tyran in het klein, die daarom des te intenser tyranniseert.

Maar bij deze overeenkomst van motieven houdt de gelijkenis tussen Bandjes en Visser dan ook op. Meneer Bandjes is tenslotte niets dan een naturalistisch opgezette figuur; hij lijkt wel met opzet geschapen om te bewijzen, op welk niveau de gestalte van Vestdijks verbeelding staat. In een geheel andere sfeer geldt hier toch ook, wat men bij de soldaat Johan moet opmerken: de schrijver is niet in de huid van zijn personage gekropen, hij benadert hem van buitenaf, en in dit geval wel op de bekende naturalistische manier, met een bijzonderheidje hier, een kleurtje daar. Wat wij als resultaat zien verschijnen, is een weerzinwekkendkereltje, zoals er ongetwijfeld in het kantoorleven heel wat zullen zijn; een beroerd ambtenarenzieltje, een geboren 'pestkop', die eindelijk zelf toch dupe wordt van zijn gevoel, aangezien de verliefdheid voor een kantoorjuffrouw hem te machtig wordt. Dat hij aan het slot van het boek nog wat onverwacht sterft, op 26-jarige leeftijd, is voor de auteur een geschikte reden om de lezer een eventueel verder verloop van deze benepen existentie te besparen.

Naast meneer Bandjes is meneer Visser een meer dan geniale schepping; misschien is hij het ook zonder meneer Bandjes als pendant, maar *nu* voelt men duidelijker dan ooit het verschil tussen een auteur, die een naturalistisch opmerker is onder de vele andere naturalistische opmerkers, en een, die *onder anderen* van naturalistische middelen gebruik maakt om een gestalte te creëren, die meters boven het naturalistisch peil uitrijst. Peter van Steen heeft deze schim opgeroepen door zijn titel; hoe moet hij hem weer kwijtraken?

De geest van Montaigne

GERARD WALSCHAP: *Het Kind*

Gerard Walschap behoort tot de zeldzame Vlaamse schrijvers, die meer waard zijn dan hun reputatie. Aangezien de literatuur in Vlaanderen tegenwoordig een belangrijke officiële plaats inneemt (naar verhouding zelfs veel belangrijker dan in Nederland), heeft een schrijver er sneller een reputatie en een stuk of wat prijzen dan een oeuvre, waarmee hij ook buiten Vlaanderen voor den dag kan komen. Niet aldus Walschap; diens oeuvre (hoezeer het later nog moge zijn toegenomen) was er al voor zijn reputatie en zijn prijs. Hij behoort tot die soort romanciers, die rustig een 'levenswerk' opbouwen, noch sterk positief, noch sterk negatief ingesteld op het rumoer van het letterkundige leven, in iedere roman een andere nuance gevend van het centrale probleem waardoor zij worden beziggehouden, niet vrij van tijdelijke inzinkingen en zelfs wel misgrepen, maar altijd zich zelf hervattend op het peil, dat hun superioriteit verzekert boven de talrijke meelopers en epigonen. De romans van Walschap dragen de tekenen van een andere tijd dan die van Balzac; zij zijn geen van alle bijzonder dik, omdat de auteur zich bij voorkeur beknopt uitdrukt en een meester is in de kunst van het verzwijgen (waardoor hij al bewijst, dat zijn stijl voortkomt uit een *overschot* aan 'inhoud'); maar met dat al is Walschap langzamerhand bij uitstek de representatieve Vlaamse romanschrijver geworden, die karakteristiek is voor een *overgangstoestand* bij het Vlaamse volk: de overgang van robuust *instinctleven* naar *individuele cultuur*. Walschap leeft zelf in die overgangstoestand, en uit de verschillende 'oplossingen', die zijn romans kenmerken, kan men afleiden, dat hij geen moraal wenst te prediken, maar een scherp psychologiserend waarnemer wil zijn, in wie alle verschijnselen van een overgangstoestand gestalte kunnen aannemen en zich tot romanpersonages ver-

dichten. De 'oplossing' is meestal het minst overtuigende aan deze boeken; in *Een Mensch van Goeden Wil* kon men zelfs spreken van een romantische uitvlucht. Zijn beste werken van de latere tijd (*Celibaat*, *Sibylle*) eindigen met de geleidelijk zich voltrekkende ondergang van de held of de heldin; de overgangstoestand tussen instinctleven en cultuur is daar tegelijkertijd een drama; maar ook daar, waar Walschap doet, alsof zijn personages de dans ontspringen of zouden kunnen ontspringen, voelt men het noodlot zwaar op hen rusten.

Tot en met *Celibaat* beschreef Walschap hoofdzakelijk de ondergang der mensen (hun bezwijken voor cultuur) als een biologisch feit. *Een Mensch van Goeden Wil*, dat op *Celibaat* volgde, was een weinig geslaagde poging om naar een ander stadium te evolueren, dat hij in *Sibylle* plotseling bereikte. Wat is het verschil tussen *Celibaat* (1936) en *Sibylle* (1938)? Het komt ongeveer hier op neer: in de laatste roman faakt de biologische ondergang op het tweede plan en gaat Walschap zich verdiepen in de *ideeën*, waaruit zijn personages leven. *Celibaat* is de ondergang van een bestaan. *Sibylle* is de ondergang van een (katholiek) denksysteem, dat door Walschap (die zelf eigenlijk niet kiest, maar registreert, wat zich in het denken van zijn vrouwelijke hoofdpersoon voltrekt) steen voor steen wordt afgebroken, tot ook Sibylle zelf door dit proces wordt gesloopt (zie mijn artikel over Sibylle van 10 Juli 1938). Een uitermate geraffineerd boek, en tevens een vernieuwing van Walschaps kunst naar een 'intellectueler' periode. Wel bleef de zeer beknopte, episch aanduidende stijl van de schrijver dezelfde, maar de stof veranderde; Walschap tastte de ideeën aan, die hij tot dusverre alleen in het voorbijgaan (als biologisch nevenmotief) had behandeld, en zou men uit de ondergang van zijn heldin dan ook verschillende conclusies trekken, uit het rumoer, dat om *Sibylle* vooral in de katholieke pers is ontstaan, kan men wel afleiden, dat men in die kringen (en terecht, van katholiek standpunt!) dit boek beschouwde als een gevaar. Een geraffineerde registratie van andermans twijfel kan, ook alhoudt de registrator zich op de achtergrond, heel wat gevaarlijker zijn dan een polemie; ja, juist *omdat* de schrijver niet nadrukkelijk partij kiest en zijn Sibylle in dit ge-

val als 'martelares' wordt geobjectiveerd, zal de lezer zich zelf partij gaan stellen en volledig betrokken worden in het probleem van de twijfel aan de katholieke geloofswaarheden; dan zal het hem steeds meer duidelijk moeten worden, dat Walschap dit probleem niet zo geraffineerd had kunnen stellen, als hij niet zelf in die twijfel had geleefd en er onder het schrijven nog in leefde! Dat deze ontwikkeling van het biologische naar het intellectuele (om het hierboven geschrevene nu nog maar eens zeer beknopt te resumeren) voor Walschap inderdaad een belangrijk moment is geweest, kan men ook opmaken uit zijn laatste roman *Het Kind*; want ook hier zijn bewust wording, twijfel en scepsis de elementen, waarom alles draait, zij het dan ook, dat zij volkomen anders zijn vermengd dan in *Sibylle*. Haast nog sterker dan in dat boek voelt men hier, hoe Walschap zelf op de overgang leeft door zijn verhaal door 'wij van het gehucht' te laten vertellen, maar met nauwelijks verborgen ironie; hoe hij, nieuwsgierig en tastend met al zijn voelhorens, verwijlt tussen het instinctleven van het Vlaamse plattelandsvolk, waarvoor het geloof slechts een soort natuurlijke verrichting is, dienend om het bestaan tegen onzekerheid en dood te beveiligen, en de cultuur, die zich losmaakt uit dat plattelandsbestaan, met het gevolg, dat alle oude normen in verval taken. Maar hier is het niet de strijd tegen het verval dier normen, dat de inzet vormt van het verhaal, maar veeleer het resultaat van een verval, dat zonder veel strijd ontstaat. Henriken, het aangenomen kind van twee primitieve Vlaamse volksmensen, die zich in dat geliefde wezentje hebben vastgebeten met alle primitieve liefde, waartoe kinderloze mensen in staat zijn, wordt al in de jaren van zijn opvoeding ongelovig, omdat fysieke minderwaardigheden gedurende zijn jeugd (o.a. stotteren) hem al vroeg op zijn verstand aanwezen en omdat het geloof de eenvoudigste vragen van dat verstand al gauw niet meer beantwoorden kan. 'Sluipend kwam het vermoeden, dat hij zich had laten beetnemen. Maar hij was van klein af zoo bewust van zijn verstandelijke meerderheid en van weerwraak nemen met zijn hersens, dat hij niet leed.' Dat is het hele verschil tussen Henriken en Sibylle; wat voor de laatste een langdurige lijdensgeschiedenis wordt, voltrekt zich

bij de eerste zonder moeite. Hij trekt zelfs heel gemakkelijk de consequenties van zijn geloofsverlies; hij verliest n.l. ook de moraal, het scherpe onderscheid tussen wat goed en wat kwaad wordt genoemd; hij wordt een cynicus en Lebemann (althans in de ogen van degenen, die vooral op het effect letten en minder op de persoonlijkheid, die er zich achter verbergt), en hij gaat experimenteren met het leven, en dat met verre van fraaie middelen; Henriken als politicus en speculant zou dan ook een vrij ordinaire figuur zijn, als Walschap niet wist te suggereren, dat dit alles in de eerste plaats experiment is van een afvallige, geen poenigheid of hypocrisie dus.

Meer dan in *Sibylle* verschuift Walschaps probleem hier telkens van het geloof naar de moraal; want van belang is vooral, hoe het zwarte schaap zich zal gedragen, als hij een ongelovige is geworden, hoe hij uit het avontuur van een leven op eigen initiatief te voorschijn zal komen. Het is een misvatting, dat iemand een ploert wordt als hij het niet is, en ook Henriken is geen ploert, al experimenteert hij met onfrisse dingen. Ook nu weer oordeelt Walschap niet, hij constateert; hij constateert, dat iemand het geloof en de moraal kan verliezen, en dat diezelfde iemand daardoor allerlei troeven, die hij anders misschien nooit zou hebben durven uitspelen, nu wél uitspeelt, omdat hij niet langer geremd wordt; hij constateert ook dat die iemand daardoor tegenover zijn dorpsgenote Irma de rol van verleider gaat spelen, en dat hij dat meisje met een onecht kind aan haar lot overlaat. Maar Walschap laat door een ondertoon van ironie in zijn stijl voelen, dat hij een zekere sympathie blijft bewaren voor deze in menig opzicht verre van sympathieke avonturier; is hij b.v. eigenlijk niet sympathieker dan de officieel toch veel edeler geestelijke, zijn vriend Bernard, waarmee een paradoxale jeugdvriendschap hem blijft verbinden? Bernard is een van die figuren, die de lezer onmiddellijk herinneren aan de Capucijner Celest uit *Sibylle*, waarvan Walschap zulk een uitnemend portret wist te tekenen; voor hem bestaat het experiment van Henriken niet, hij blijft binnen de door de kerk gestelde grenzen, omdat het leven nu eenmaal iets anders met hem voor heeft; hij zet om in geloofsijver, wat bij Henriken nieuwsgierig avonturierschap

wordt. De tegenstelling tussen de twee vrienden vindt men op pag. 74 geformuleerd in één zin:

‘Bernard springt op als Savonarola, Henri blijft zitten als Montaigne.’ Of, zoals Henri zelf het uitdrukt (pag. 159): ‘Gij bekeert mij en ik plaag U.’

Dit contrast Savonarola-Montaigne, bekeren-plagen, geloofsijver-avonturierschap (houdingen tegenover het leven, waartussen in de vorm van een anders onverklaarbare vriend-schap toch een zekere ondergrondse verwantschap bestaat) is de eigenlijke inzet van de roman.

Men wordt, al lezende, steeds benieuwder naar de ‘oplossing’, die Walschap ditmaal zal geven; niet zozeer, omdat men de roman zonder ‘oplossing’ niet zou kunnen waarderen, als wel, omdat Walschap *tegelijk* en de vulgaire kanten van Henriks avonturierschap en zijn sympathie voor dit wezen zonder moraal laat uitkomen. De ‘oplossing’ is ditmaal wel een zeer merkwaardige synthese van deze beide opvattingen: Walschap besluit zijn roman met een happy ending! ‘Alles komt terecht’, zoals Dolfken, Henri’s pleegvader, placht te zeggen; Henri, het experimenteren zat en zich steeds meer gebonden voelend aan Irma, de vrouw die hij liet zitten, en aan Vlaanderen, het land dat hij ook liet zitten door in den vreemde te gaan dolen... Henri keert na jaren terug om met vrouw en kind te gaan samenleven, ‘glimlachend naar de lieve smeerlapjes van mensen’. Op het eind bakt hij zijn vriend Bernard nog een onschuldige poets, door met Irma onder zijn dak te logeren; Savonarola wordt blijspelfiguur. ...

Ook dit slot is niet bepaald overtuigend, maar het heeft véél charme, omdat het door Walschap opzettelijk in de comedietoon is geschreven. ‘Wij uit het gehucht’, die de lezer dit verhaal hebben verteld, en er zo nu en dan ‘onze’ ironische commentaren op gaven, ‘wij van Vlaanderen’, die in dit schoone land ‘kunnen discuteeren, vechten, bidden, zondigen, kinderen krijgen, wegloopen en terugkomen, drinken, leven, leven, leven (en alles komt terecht)’, wij krijgen tenslotte ditmaal allen onze zin, doordat Henri en Irma trouwen en lange jaren gelukkig zijn; de historie, die begon als een historie van primi-

tieve instincten, eindigt ook als een historie van instincten, zij het minder primitief en na een langdurig intermezzo van culturele conflicten: een Vlaamse midzomernachtdroom.

Ik wil graag bekennen, dat *Sibylle* mij intenser geboeid heeft dan *Het Kind* en dat de tragische ondergang van Sybille een sterker indruk achterlaat dan het charmante 'blijje einde' der lotgevallen van Henri en Irma. Maar *Het Kind* is met dat al een van de goede boeken van Walschap, dat men in zijn oeuvre niet zou willen missen en dat men in geen geval moet overslaan.

De verschuiving

H.A. GOMPERTS: *Dingtaal*

Het volume van een boek is zelden de juiste maatstaf voor zijn betekenis, en vaak zijn het de dunste boekjes, die het duidelijkst een grens markeren in de literatuur (al moet men deze constatering vooral niet omdraaien en uitleggen in die zin, als zouden dunne boekjes in het algemeen beter zijn dan dikke). Een van de meest representatieve dichtbundels van onze negentiende eeuw is b.v. het werkje van de welbekende Piet Paaltjes, die ten onzent de sfeer van Heine enigszins vertegenwoordigt, terwijl de enkele superieure gedichten van Kloos, die men op één pagina van een krant met gemak kan afdrukken, meer invloed hebben gehad dan het hele oeuvre van Nicolaas Beets. In de poëzie is vooral het kristalliseringsproces van belang; bij de middelmatige dichters, de epigonen en meelopers van litteraire bewegingen, verrast de kristallisatie ons niet, ook al schrijven zij dikwijls behoorlijke en zelfs goede gedichten; zij geven te gemakkelijk toe aan hun invallen of laten zich onbekommerd meedeinen op de stroom van een dichterlijke gevoeligheid, die vooral toch veel slib achterlaat. Maar *De Wandelaar* van Nijhoff, de eerste *Verzen* van Marsman en *Archipel* van Slauerhoff, bundeltjes die in bescheiden formaat (het laatste zelfs met een groot aantal drukfouten) op het tapijt verschenen, behoren tot die boekjes, die een grens markeerden; zij leggen getuigenis af van bepaalde verschuivingen in de gemoedsgesteldheid van toenmalige 'jongeren', waar de gemiddelde poëzie, sterk onder invloed van toonaangevende voorgangers, meestal juist precies langs deinde.

Ik houd absoluut niet van profeteren en ik wil over het bundeltje *Dingtaal*, waarmee H.A. Gomperts als dichter debuteert, dus ook geen voorspellingen wagen; maar wel meen ik te mogen constateren, dat men hier te doen heeft met een van die niet talrijke gevallen, waarin zulk een verschuiving, die

zich aanvankelijk onderaards voltrekt, zich plotseling openbaart in de poëtische vorm. Als enige biographische bijzonderheid wordt achterin dit boekje opgegeven, dat de dichter geboren is in 1915 te Amsterdam; voor de meeste lezers van deze artikelen komt hij dus uit de lucht vallen. Toch is Gomperts voor degenen, die hun oor te luisteren plegen te leggen, niet volkomen een onbekende; men zal zich wellicht herinneren, dat zijn bewerking van Shakespeare's *Romeo en Julia*, (in het gedicht *Romeo en Julia*, overigens niet het sterkste uit de bundel *Dingtaal*, kan men de tendens van die bewerking terug vinden) destijds een levendige discussie heeft ontketend, terwijl hij ook een der (anoniem gebleven) vertalers was van Romain Rollands *Liluli*, dat als lustrumspel door het Amsterdams Studentencorps is opgevoerd; men heeft ook kennis kunnen nemen van een uitstekende studie van zijn hand in een bundeltje, dat de jongere generatie aan de figuur Greshoff heeft gewijd, die zeker verreweg de belangrijkste bijdrage is van het hele boekje. Uit een en ander heeft een nauwlettend toeschouwer al kunnen opmaken, dat gevoeligheid en scherpzinnigheid zich hier op een zeer persoonlijke wijze verbonden hebben: een conclusie, die door *Dingtaal* overduidelijk wordt bevestigd. Mocht iemand al de gevolgtrekking gemaakt hebben, dat een jong auteur, die over Greshoff schrijft (zij het dan ook zeer kritisch) wel onder invloed van dit nogal meeslepende voorbeeld moet staan, dan zal hij bedrogen uitkomen; een der verschuivingen, waarover ik hierboven sprak, is het verdwijnen van Greshoffs invloed, die trouwens ook elders zwakker wordt. Gelukkig voor Greshoff, had ik er haast bij gezegd; want de poëzie van deze dichter, die haar waarde o.a. ontleent aan het feit, dat zij sterke rhetorische en 'volkstümliche' ingeslagen heeft, maar daaraan juist *niet* bezwijkt, wordt in het werk van navolgers heel gemakkelijk omgezet in vulgaire rijmelarij of dreun. De voorkeur voor het gewone woord is een uitstekende reactie op een bepaald soort aesthetentaal, maar is geenszins een principe, dat voor altijd en eeuwig geldt; sommige dichters hebben het gewone woord even broodnodig als andere het 'ongewone', maar wie uit Greshoffs gedichten de moraal puurt, dat men er fris en lollig op los moet rijmen,

komt onherroepelijk in de sentimentaliteit of in de gootsteen terecht. Daarom beschouw ik het verzwakken van Greshoffs invloed als dichter (of beter gezegd: van diens verkeerd begrepen invloed) in het algemeen als een gunstig symptoom. Dat iemand als Gomperts zich daardoor zelfs niet in de geringste mate op sleeptouw heeft laten nemen, is reeds bijna een bewijs voor zijn zelfstandigheid. Het bleek trouwens in theorie reeds uit zijn studie over Greshoff, dat hij diens persoonlijkheid op een afstand had gebracht en zijn dankbaarheid kon betuigen zonder zich te laten imponeren.

Geen invloed van Greshoff: dat is het negatieve kenmerk van een verschuiving, die men echter ook positief onder woorden kan brengen door vast te stellen, dat Gomperts *voor* alles zich zelf is en andere invloeden (in de eerste plaats wel van ouderen als Leopold) zo persoonlijk heeft verwerkt, dat men hem zelfs van niemand een leerling kan noemen. Dit nu is het verrassende van ieder poëtisch kristallisatieproces, dat werkelijk geslaagd is; men kan de elementen aanwijzen, men kan ook beschrijven, hoe zij zich ongeveer met elkaar verbonden hebben, maar de *verbinding* zelf, de 'vorm', blijft het persoonlijk eigendom van de dichter. Wanneer ik tracht de elementen van Gomperts' poëzie te beschrijven, dan constateer ik allereerst, dat zijn gevoeligheid hem eerder drijft naar de 'poësie pure', naar de taalverfijning van Leopold met haar geraffineerde associaties en het taalritueel van een Renaissancedichter, dan naar de openhartige subjectiviteit, die karakteristiek is voor Greshoff; er is in bijna alle gedichten van *Dingtaal* iets van reserve, van afweer jegens uitbundigheid en gemeenzaamheid. Maar dat wil allerm minst zeggen, dat deze poëzie zich weer zou aansluiten bij onze 'beroemde' vooroorlogse en nog direct na-oorlogse lyriek: Leopold, Boutens, Bloem, Roland Holst, Werumeus Buning. Integendeel: daarvoor is de intellectuele inslag veel te sterk, daarvoor ironiseert deze gevoeligheid te zeer zichzelf, daarvoor ontbreekt te zeer het 'metaphysisch heimwee', daarvoor is de 'tegenmelodie' te duidelijk verneembaar. Het zou kunnen zijn, dat Gomperts iets van dit tegenwicht toch wel degelijk te danken had aan de invloed van Greshoff, al is daarvan in de vormgeving dan

ook geen bezinsel achtergebleven. Men zou soms geneigd zijn, verwantschap met Nijhoff te zoeken, in wiens vorm een soortgelijke verbinding van gevoeligheid en intelligentie tot stand kwam, men denkt ook wel eens even aan de 'poésie pure' van Jan Engelman, en bij momenten aan Du Perron; maar de verschuiving openbaart zich ook bij een vergelijking met deze dichters, omdat Gomperts b.v. niets heeft van de coquetterie van Nijhoff, al heeft hij een speelse kant, terwijl het element 'poésie pure' in zijn werk veel minder geëxploiteerd lijkt dan bij Jan Engelman het geval is, en Du Perron een zo geheel andere persoonlijkheid is, dat men aan invloed slechts in een enkel gedicht (*Dichteres*) zou kunnen denken. Kortom: Gomperts is reeds in zijn debuut *Dingtaal* een dichter, die zijn verleden overwonnen heeft, en die, ondanks (of beter gezegd, juist *door*) een opmerkelijke veelzijdigheid, een sterke persoonlijkheid blijkt te zijn.

Ik kan deze verbinding van gevoeligheid en scherpzinnigheid niet beter illustreren dan door een paar voorbeelden. Voorbeeld van 'gevoeligheid' is b.v. het droomgedicht *Adieu van Mij*:

*Wie schuift de wolken van de maan?
Vijver, wij lopen om.
Maar Mardemiël blijft eenzaam staan
en weggescholen in het kroos
een kleine witte waterblom
en troosteloos.*

*Adieu van mij die niemand stoor,
adieu mijn slaap en samendans
en dank van mij.
Daar wekt mijn oor
een heldere stem die roept: Hans.*

Het associatieve element is hier overheersend; evenals in het langere gedicht *Laat ons op de Lenteheuvel...* in *Droom* en *Codicil*, terwijl in *Côte d'Azur* de arcadische toon zich paart aan critiek en ironie:

*Onder een hemel van damast
 tussen zwanen en dolfijnen
 op een blauw-satijnen kleed
 komt de wind zich presenteren.
 Het is goed in zee te zwemmen,
 want de zee heeft zachte handen,
 in een bad van schuimballonnen,
 duizend druppels, duizend zonnen.
 Op de planken en de stenen
 van het grint en sintelstrand
 dansen klossen en sandalen,
 splinters, stokken, kevers, torren,
 zilte krekels en kadavers.
 Langs de plinten van de hemel
 liggen met opalen ogen
 zeventuizend zeemeerminnen
 in een krans om alle zeeën
 en van transen en trapezen
 kijken dwergen en konijnen,
 kattenkrengen, kolenkitten
 op het zomers zoete neer.
 Zwaluwen en zevelingen
 zijn gezanten van de zee
 en zij lijden in de wouden,
 in de parken van platanen,
 langs de zomen van de heuvels
 aan de gasten, mensebeesten,
 als een onderhuidse jeuk.*

De 'scherpzinnigheid' (anders gezegd: de intellectuele contrôle van iemand, die niet de dupe wil worden van het gevoel, waaraan hij toch weet te moeten toegeven) overheerst in andere gedichten, zoals *Rappel*, *Amsterdam-Voorjaar 1935*, *Monnik*, *Zomer*, *Amour-Goût*, *Fin de Siècle*, waarvan ik hier *Monnik* citeer:

*Voortaan wil ik leven in deze cel
 en lijken een zachte wijze.*

*Ik wil bezig met boeken
zijn en met sprookjesverhalen,
om zwijgend mijn vloeken
tegen 's werelds bestel
en mijn bloed-eigen kwalen
zulk een schandalige spanning te geven,
dat zij gebeden gaan lijken voor een beter leven.*

*Ik wil tyranniseren
iedere nood tot profijt,
door het zielsmooie
vanaf de daken
alleman in de ogen te strooien
en bijbels te maken
uit boosaardigheid.*

In weer andere gedichten, zoals *Het zal nog lang niet zijn* en een reeks gevarieerde kwatrijnen kan men bespeuren, dat Gomperts, hoewel geraffineerd, satirisch en sceptisch, geen aestheet en geen 'pure' scepticus is; men vindt daarin vooral verantwoord, wat de titel *Dingtaal* wil zeggen:

*Elke beweging, bedoeld of niet bedoeld,
is een gebaar. Leven: een tic van het hart;
een comédie die iedere andere tart,
speelt wie toont wat hij werkelijk voelt.*

Zo kan men het scepticisme, de critiek en de gevoeligheid van deze dichter zien als afkeer van de aangedikte, geschminkte gevoeligheid, die te snel afgedaan heeft met het intellect. 'Liever flaneren' dan dichter zijn in deze zin:

*Dichter is in deze tijd
ieder beest dat binnentreedt,
zich ontkleedt
en mede-lijdt.*

Vandaar een rhythmische, dansende 'oppervlakkigheid' in

deze poëzie, die de diepte verbergt voor onbescheiden, vulgariserende blikken, maar ze daarom des te meer onthult voor de 'goede verstaander'. In een schijnbaar 'kunsteloos' slotgedicht *Slinger* bewijst Gomperts, hoe hij in de tijd staat en zich niet door een goedkoop cynisme (het gevaar van hen, die Wilde's definitie: 'the cynic knows the price of everything, and the value of nothing', slecht begrepen hebben) van een laatste verantwoording zal laten weerhouden. Dit gedicht (en de plaats, die het in de bundel heeft) herinnerde mij onwillekeurig aan het gedicht *Unvollendete* van Gomperts' generatiegenoot R. van Lier, in wiens bundel *Praehistorie* men dezelfde verschuiving, dezelfde verbinding van gevoeligheid en scherpzinnigheid gedocumenteerd kan vinden, alleen met minder zekerheid voorlopig dan bij Gomperts. Men eindigt met een persoonlijke verantwoording, maar men veinst niet daarmee het wereldraadsel te hebben opgelost; men weet, dat het leven tot afzijdigheid uitdaagt, maar ook tot geluk, dat men zijn frasen moet afstoten, maar het kind niet met het badwater wegwerpen.

Het woord beschaving

NORBERT ELIAS: *Über den Prozess der Zivilisation*

In deze crisisdagen, die langzamerhand met de seizoenen komen, terwijl men hoopt, dat ze ook weer met de seizoenen zullen gáán, is er alle reden, om weer eens na te denken over het begrip *beschaving*. Het is eigenlijk een zo wonderlijk begrip, dat wij ons bijna niet meer kunnen voorstellen, dat hele generaties daarmee geleefd hebben, als ware het de natuurlijkste zaak ter wereld, als ware het een proces, waartoe een ieder slechts naar beste krachten behoefde bij te dragen om de mensheid vooruit te helpen. Die naïeve tijden zijn voorbij, en men herinnert zich niet zonder enig gevoel van 'medeplichtigheid', dat het middelnederlandse woord 'bescaven' betekende 'afschaven', 'afkrabben', en dientengevolge ook 'beroven'; in de betekenis, die wij aan het woord hechten (hechtten), was het toen geheel onbekend. In later tijden verdween de berovingsnuance weer en kwam de betekenis van 'gladmaken', 'polijsten' op de voorgrond, waaruit zich in overdrachtelijke zin ons begrip beschaving (civilisatie, cultuur) heeft ontwikkeld. Het *Woordenboek der Nederlandse Taal* tekent zonder ironische bedoelingen aan, dat het woord 'inzonderheid in deze eeuw zeer gewoon is geworden'. Inderdaad, zeer gewoon, zo gewoon, dat men geruime tijd gedacht heeft, dat beschaving aan de moderne mens *kleefde*; misschien is dat ook zo, maar voor ons is het met dat al zeer problematisch hoe en waarom, aangezien ook de middelnederlandse betekenis ons soms weer bijzonder zinrijk voorkomt.

Valt het Nederlandse woord 'beschaving' samen met het Franse 'civilisation' of met het Duitse 'Kultur'? Het staat ongetwijfeld dichter bij het civilisatie- dan bij het cultuurbegrip; de Nederlandse taal kent trouwens ook het woord 'cultuur', dat gedeeltelijk in tegenstelling tot 'beschaving' wordt gebruikt. Een beschaafd mens is nog geen cultureel

mens, maar men kan zich moeilijk een cultureel mens voorstellen, die niet óók beschaafd is; 'cultuur' omvat dus de 'beschaving', is bovendien niet alleen veelomvattender, maar ook 'dieper'. De beschaafdheid behoort in de eerste plaats tot het gebied der goede manieren, der omgangsvormen, terwijl de cultuur voornamelijk de beoefening van kunsten en wetenschappen betreft; maar absoluut is dat contrast stellig niet, aangezien men onder 'beschaafde volken' geen volken verstaat, die zich bij uitstek keurig gedragen, maar die geciviliseerd zijn, d.w.z., zich door speciale normen onderscheiden van wilden, primitieven of hoe men dat andere, niet-beschaafde wil uitdrukken. Terwijl bij de Duitsers de kloof tussen 'Zivilisation' en 'Kultur' vrijwel onoverbrugbaar is, omdat men daar bij 'Zivilisation' doorgaans aan oppervlakkigheid en bij 'Kultur' aan ondoorgrondelijke diepten denkt, bestaat in Nederland het contrast wel, maar veel minder dogmatisch uitgewerkt en gehanteerd. Ook in dit opzicht nemen wij een tussenpositie in, waarvan het woord 'beschaving' een aardig symbool is. De Nederlander is gepolijst, en hij schaamt zich daarvoor niet; maar tevens beseft hij, dat men daarmee de cultuur nog niet bezit; hij apprecieert de oppervlakte, maar hij heeft ook het gevoel, dat hij minstens bij plechtige gelegenheden in de diepte moet duiken om meer dan beschaafd, d.w.z. cultureel te zijn.

Degene, die vraagt, wat 'civilisatie', 'cultuur' en 'beschaving' dan precies *zijn*, moet men antwoorden, dat zij in het geheel niets zijn dan woorden met een ontwikkelingsgeschiedenis, waardoor men tracht uit te drukken, dat de mensen in hun samenleving een bepaalde houding tegenover de 'natuur' hebben aangenomen; men moet dus hun geschiedenis kennen om te begrijpen wat zij precies weergeven. 'Mathematische begrippen moge men van de taalgemeenschap kunnen losmaken', zegt Norbert Elias, wiens interessante boek ik hier met nadruk naar voren wil brengen, 'driehoeken moge men kunnen verklaren zonder acht te slaan op de historische ontwikkeling, met begrippen als "civilisatie" en "cultuur" kan men dat *niet* doen.' Volkomen juist; het is juist de charme van dergelijke begrippen, dat men ze niet precies kan vast-

leggen. Een Nederlander verstaat onder civilisatie iets anders dan een Fransman, en iets geheel anders dan een Duitser, maar twee Nederlanders zijn het evenmin eens over wat 'beschaafd' is; men behoeft slechts een Hagenaar en een Amsterdammer in een kleine ruimte op te sluiten en hen te verzoeken het begrip nauwkeurig te definiëren, om na verloop van tijd uit de ongeciviliseerdste geluiden (kreten etc.) te kunnen opmaken, dat zij dienomtrent moeilijk een pact kunnen sluiten. 'Civilisatie' en 'cultuur' zijn *geworden*, in de ene streek zus, in de andere zo; en met hun groeiproces hangt het wezen van volken, van sociale groeperingen en van individuele verschuivingen samen; men kan dus uit deze begripsschakeringen het nodige afleiden over de wijze, waarop de verschillende mensengroepen getracht hebben hun levensstijl te vinden. Daarom is het noodzakelijk; wil men zich van het gehalte onzer beschaafdheid rekenschap geven, om de *woorden* steeds soepel te gebruiken, maar uiterst nauwkeurig te zijn in het speuren naar de historische *situaties*, waardoor de begripsschakeringen worden bepaald.

Het boek van Norbert Elias is dan ook zo boeiend, juist omdat de schrijver deze weg bewandelt; wij krijgen hier geen onvruchtbaar scholastisch gedebatteer over 'dit is cultuur en dat is civilisatie', maar een bijna speels opgezet en toch wetenschappelijk uiterst nauwkeurig onderzoek over derealia, waaruit deze genuanceerde begrippen voortkwamen. Men moet, om voor deze taak berekend te zijn, b.v. een scherp oog hebben voor tafelgerei en huisraad, voor messen, vorken, kwispedoors en soortgelijke artikelen, die alle eveneens *geworden* zijn, en wier ontwikkeling zeer veel verraadt van de verplichtingen, die de mensen zich opleggen. Dat de fraai bewerkte spuibak thans geen officieel meubel meer is, bewijst b.v. dat de grens tussen het voor een 'beschaafd' mens toelaatbare en ontoelaatbare in de loop van de tijd aanzienlijk is verschoven. Vroeger moest men iemand in naam der beschaving verzoeken niet in de kamer, maar in de kwispedoor te spuwen; tegenwoordig moet men hem verzoeken (als hij het door een 'beschaafde' opvoeding nog niet weet) om zijn speeksel voor zich te houden; zelfs op straat spuwen is voor een gentleman niet

meer toelaatbaar. Een aartsbisschop uit de zestiende eeuw, die zich over de gedragingen aan tafel heeft uitgelaten, schreef, alsof bij van een kolossaal wonder gewaagde: 'Ich habe offft gehöret, dass für Zeiten ganze vöcker so mässig gelebet, und sich so dapfer geübet, dass sie des aussprünzen durchaus nit bedürffet haben.' Dat iemand in het geheel niet spuwt (zoals tegenwoordig het merendeel der 'beschaafde' mensen), leek deze auteur een legende, waaraan hij zelf, als 'beschaafd' spuer van de zestiende eeuw, nauwelijks kon geloven!

Men kan deze en soortgelijke uitlatingen louter als anecdotes beschouwen en er om lachen; maar zij worden van grote betekenis, wanneer men, zoals Norbert Elias, de handleidingen voor de gedragingen der 'beschaafde' mensen sedert de middeleeuwen met elkaar vergelijkt en daaruit gevolgtrekkingen maakt voor de ontwikkeling van ons gevoel voor wat niet en wat wel 'mag'. Elias toont b.v. aan, dat de bekende humanist Erasmus door zijn geschrift *De Civilitate Morum Puerilium* zeer grote invloed heeft gehad op onze beschavingsnormen; staande tussen twee maatschappijvormen (de oude feodale riddermaatschappij en de nieuwe maatschappij, waarin het absolutistische hof de toon aangeeft) schrijft deze humanist voor, hoe men zich in het sociale leven heeft te gedragen, als men een beschaafd mens wil zijn, en hij betreft in zijn handleiding allerlei verrichtingen, die wij, vergevorderden op dit gebied, overlaten aan gouverneurs en gouvernantes. Voor Erasmus, die men toch moeilijk een onbeschaafd mens zou kunnen noemen, is spuwen echter nog iets vanzelfsprekends, en hij legt er zelfs de nadruk op, dat het '*inurbanum*' is om het speeksel in te houden!

Al deze schijnbaar zo onbelangrijke gebruiken, die gewoonlijk veel minder de aandacht trekken dan veldslagen en grote mannen, zijn een rijke bron van kennis voor degene, die het civilisatieproces op intelligente wijze volgt, zoals Norbert Elias. Men ziet er aan (het spuwen is maar één toevallig voorbeeld), hoe bepaalde handelingen, die b.v. nog vanzelfsprekend zijn in de middeleeuwen, en dan tot de beschavingsnormen behoren, langzaam maar zeker worden verdrongen van hun officiële plaats en heimelijk moeten worden bedreven;

niet alleen dat feit is interessant, maar ook het verloop van het hele proces, aangezien ieder moment, waarop men een bepaalde toestand kan nagaan, eigenlijk een complete beschavingstoestand is; zij, die dan de toon aangeven, lijken ons voorlijk vergeleken bij hen, die vroeger leefden, en achterlijk, vergeleken bij hen die later leefden, maar zelf waren zij er zich vooral van bewust, dat *zij* de beschaafde mensen bij uitstek waren; de man, die in zijn zakdoek of in een kwispedoor spuwde, als zijn vader of grootvader nog op de grond hebben gespuwd, voelt zich de representant van een geciviliseerde wereld.

In het algemeen blijkt ook uit de voorbeelden, die Elias behandelt, dat onze beschaving zich ontwikkelde door steeds meer te *verbergen* en steeds meer te *temmen*. Verbergen: in een middeleeuwse stad waren publieke vrouwen, waar men thans in gezelschap niet meer over spreekt, wel betrekkelijk verachte, maar toch openlijk erkende 'ambtenaressen', en zij hielden bij feestelijke gelegenheden b.v. wedstrijden in het hardlopen. Temmen: de 'onbeschaafdsten' Amerikaanse bokswedstrijd is een kleinigheid vergeleken bij de wreedheid van het middeleeuwse leven, die zich te Parijs nog in de zestiende eeuw manifesteerde in dit spelletje, dat men op St Jansdag in het openbaar een of twee dozijn katten levend verbrandde om de talrijke toeschouwers te amuseren. Deze instincten zijn niet per mirakel verdwenen, maar zij zijn verdrongen of gesublimeerd; en Elias heeft mijns inziens volkomen gelijk, wanneer hij constateert, dat de zogenaamde lossere zeden van na de wereldoorlog eigenlijk meer bewijzen voor dan tegen de civilisatie, omdat zulk een toenemen van 'losheid' alleen mogelijk was op de basis van een zeer sterk zelfbedwang. Waaruit men niet behoeft af te leiden, dat wij *beter* zijn geworden dan onze voorouders; maar wij zijn, ondanks alles, ondanks moderne uitroeimethoden, *tammer*.

Dit boek, waarvan nog slechts het eerste deel verschenen is, moraliseert niet, maar demonstreert; het is mogelijk, dat het tweede deel een scherper gestelde conclusie zal bevatten; maar reeds in deze vorm geeft het een uiterst waardevolle documentatie voor de begrippen 'beschaving', 'civilisatie' en 'cul-

tuur'. De schrijver toont ook aan, hoe in Duitsland het felle contrast tussen 'Zivilisation' en 'Kultur' ontstond, doordat de 'geciviliseerde' hofkringen en de ontwikkelde burgerij vrijwel geheel gescheiden bleven, zodat zich bij de van het hof en de aristocratie afgesloten burgers het begrip 'Kultur' ontwikkelde *vijandig* aan de 'hoofse' zeden en gewoonten. Hij laat voorts zien, waarom in Frankrijk die tegenstelling niet ontstaan is, hoe het contact tussen hof en burgerij daar nooit geheel ontbrak, en hoe in de achttiende eeuw ($\pm$ 1770) het begrip 'civilisation' geboren wordt als de voortzetting van het ideaal der Franse hof-élite: de 'honnête homme'. Het was, naar het schijnt, Mirabeau, die het voor het eerst in zijn geschriften gebruikte als een begrip, dat zich aftekende tegen barbarij enerzijds, en decadentie anderzijds. 'Civilisation' is dus oorspronkelijk een *dynamisch* begrip! Want volgens Mirabeau moet een goede, verlichte regering er voor zorgen, dat de maatschappij in evenwicht blijft tussen barbarij en decadentie in, en hij noemt die toestand 'civilisatie'. Wat Elias hierover meedeelt, is zeker mede van het belangrijkste, wat er in zijn boek te vinden is; want dat later dit dynamische karakter van het begrip verloren is gegaan, zodat de 'geciviliseerde' volken zich op hun 'civilisation' als iets vanzelfsprekends gingen beroepen en daarom door de 'dynamische' volken gehoond werden, is zeker een heel merkwaardige gang van zaken. Men kan er ook de hoop uit putten, dat eens de dynamische begrippen evenmin dynamisch zullen zijn, als de 'civilisatie' thans... schijnt.

Eenvoudig of goedkoop

MAURITS DEKKER: *Mordje de Jood*

In dagen als die, welke wij thans meemaken, kost het moeite de litteratuur te zien als iets, dat van essentieel belang is voor het leven. Niet omdat de actualiteit belangrijker zou zijn, maar omdat zij aller aandacht opeist en iedere bezigheid, die op langere termijn is ingesteld, doet uitkomen als *spel*; cultuurspel is ook spel, en dat openbaart zich vooral, als de 'rebarbarisering' zich voor alle deuren en vensters aandient, als de luxe op elk gebied plotseling weer als luxe verschijnt, als geen andere noodzakelijkheid meer om voorrang vraagt dan de primitieve noodzakelijkheid om zich te handhaven. Als de musea gesloten worden en de kunstschaten weggevoerd naar de provincie, krijgt het leven weer een elementair uiterlijk; men realiseert zich, dat kunstrubrieken, toneelseizoenen en litteraire stromingen tot de spelvormen der cultuur behoren, en dat zij thuishoren in een domein, dat ook 'tijdelijk gesloten' kan worden. Tijdelijk... en zelfs voorgoed, wanneer een cultuur ondergaat in volksverhuizingen of revoluties. Alleen kan men zich nu minder gemakkelijk voorstellen, hoe een cultuur ondergaat, omdat men er zich aan gewend heeft, dat de Europese cultuur 'overal' is; maar desondanks is de bedreiging er, en daarom concentreert het denken zich om de dingen, die van essentieel belang zijn, daarom vallen alle bijzaken weg, waarin men in 'normale' tijden, half en half ondanks zichzelf, toch behagen schept.

Slechts die boeken handhaven zich onder hoge druk, waarin het element litteratuur tot een minimum kan worden teruggebracht. Zo las ik juist deze week het *Journal* van André Gide in de kostelijke nieuwe editie van de Pléiade-reeks, en ik slaagde erin door deze aantekeningen de actualiteit even te vergeten. Juist het ontbreken van arrangementen, van alles, waaraan men het spel als spel herkent, maakt de lectuur van

zulk een boek zo verkwikkelijk; Gide's superieure geest is op bijna iedere bladzijde tegenwoordig, en zonder enige stemverheffing. Vooral de gewaarwording, dat een mens een heel leven met de litteratuur (in algemene zin: met de cultuur) heeft kunnen doorbrengen zonder de slaaf te worden van het spel, van de 'stromingen' en de 'seizoenen', doet zeldzaam weldadig aan. Het spel op zichzelf is niet het euvel, integendeel, maar wel de stemverheffing van degene, die daardoor vergeet, dat hij ieder ogenblik met een ernst van geheel ander gehalte kan worden geconfronteerd. Dit besef van de betrekkelijkheid der litteraire en culturele belangen nu doortrekt Gide's ganse journaal; achter de uiterst gecultiveerde schrijver ontdekt men steeds weer de mens, die behalve schrijver ook nog 'particulier' is en 'weet, dat hij niets weet'.

Anders is het mij vergaan met de laatste roman van Maurits Dekker, die over het antisemitisme handelt, of beter gezegd een felle aanklacht is tegen het antisemitisme. Men kan zeker niet zeggen, dat aan dit boek de ernst en de overtuiging ontbreken; in tegenstelling tot de vervelende en overbodige Oranje-romans van deze auteur, is *Mordje de Jood* een getuigenis, dat Dekker niet alleen als litterator, maar ook als mens volledig karakteriseert. Daarom juist eist het feit, dat men zich bij de inhoud van zulk een getuigenis slechts met moeite kan bepalen, een nadere verklaring. Men zou het misschien in het kort zo kunnen zeggen: mislukte litteratuur blijft mislukte litteratuur, ook al is men overtuigd van de ernst van de schrijver. Zelfs de verontwaardiging over het antisemitisme, hoe begrijpelijk ook op zichzelf, is niet in staat ons te doen vergeten, dat iemand in zijn verontwaardiging even simplistisch kan zijn als de wezens, die hij bestrijden wil; en terwijl Dekker de lezer, door een tafereel van gemeenheid en ellende te schilderen, wil herinneren aan de dagen van 1933, aan de eerste golven van de lage antisemitische hetze, komt hij in werkelijkheid niet verder dan de colportage. Men denkt onder de lectuur aan een toneelstuk als *Rassen* van Ferdinand Bruckner, dat soortgelijke episodes tot onderwerp had. Ook dit stuk zal niet blijven, maar men kon het waarderen als een directe reactie, geschreven onder de verse indruk van het gebeurde in

Duitsland. Voor Dekker, anno 1939, geldt dat 'excuus' niet; hij heeft de tijd gehad om deze ervaringen te verwerken, maar hij heeft daarvan geen gebruik gemaakt; daarom doet zijn roman aan als verouderd, ook al moet men erkennen, dat de schrijver over dingen spreekt, die nog veel te weinig bekend zijn geworden. Maar de waarde van een boek als dit wordt niet in de eerste plaats bepaald door de 'dingen', maar door de wijze, waarop de schrijver ze verwerkt. Als reportage van het leven in de concentratiekampen immers komt het geromanceerde verhaal van Dekker geenszins op het niveau van een zuiver documentair werk als *De Veensoldaten*; het is hoogstens een herhaling, en dan zonder een verdieping of verbreding.

Men mag Dekker rekenen tot die bestrijders van het antisemitisme, die zich partij voelen, omdat hun gevoel voor menselijkheid beledigd wordt door de uitpattingen tegen een bepaalde bevolkingsgroep. Ik geloof, dat dit de eerste aandrift is van een ieder, die met deze vorm van hordenressentiment niets te maken wil hebben; men neemt het voor de Joden op, omdat men weet, dat zij slachtoffers zijn van haat- en wraakgevoelens met een uiterst verdachte inhoud. Tot zover kan ik met Dekker accoord gaan, en zonder enige reserve. Aan dit primaire gevoel van afschuw en verachting kan men ook in de krachtigste termen uiting geven; ieder feit uit dit beschamende stuk Europese geschiedenis behoort in het volle licht te worden gesteld en vooral niet door filosofische voorwendsels te worden verdonkeremaand. Maar thans treedt de romanschrijver Maurits Dekker op, die deze feiten arrangeert tot een verhaal van personages, die hij laat denken en handelen; op dit ogenblik is de verontwaardiging geen pure verontwaardiging en het protest geen puur protest meer, want nu gaat de litteratuur een woordje meespreken. Het onpolitieke Joodje, dat Mordje heet en door Dekker getekend wordt als 'een uit velen', is opgezet als een romanfiguur; de 'intellectuele' dokter David Cohn, die evenals Mordje in het concentratiekamp terecht komt en afgrijselijk wordt mishandeld, omdat hij de misdaad heeft begaan Jood te zijn, is eveneens een romanfiguur, en zo zijn het de verschillende andere personages van

dit boek. Daaruit volgt, dat Dekker zijn aandacht op een ander niveau wilde brengen dan het pamflet of de documentatie; maar juist in dit opzicht is hij zo volkomen tekort geschoten, dat men zijn roman voortdurend geërgerd ter zijde legt. Er zijn onderwerpen, die zo beschamend zijn voor het West-Europese mensdom, dat men ze òf als historische feiten, in hun naakte afschuwelijkheid en zonder litteraire opmaak, ter kennis brengt van het publiek, òf er uit een gevoel van gêne voor zijn eigen mens-zijn in het geheel niet over spreekt; deze laatste reactie vindt men dikwijls bij hen, die zelf aan den lijve datgene hebben meegemaakt, waarvan men zich op een afstand nog altijd te milde voorstellingen vormt. Maar Dekker heeft een tussenweg bewandeld; hij wil aanklagen, onthullen, overtuigen, hij kan niet zwijgen; hij maakt echter van zijn feiten slechte literatuur, simplistische colportage, en voor deze techniek is hem eigenlijk geen middel goedkoop genoeg.

Ik gebruik hier het woord 'goedkoop'; Dekker spreekt in dit geval, m.i. volkomen ten onrechte, van 'eenvoudig'. Hij richt zich in een voorwoord tot de lezer ('de' lezer, dus iedereen, dus alles, wat er zo overblijft, als men, zoals Dekker zelf, 'den politieagent, den generaal of den rechter' er aftrekt). 'De weg naar wederzijdsch begrip,' zegt hij, 'schijnt meestal moeilijker dan hij in werkelijkheid is. Wat wij in hoofdzaak noodig hebben, is een weinig geduld en een beetje verdraagzaamheid. Ook moeten wij eenvoudig trachten te zijn. Dit klinkt misschien als een recept uit een kookboek, maar dat komt er niet op aan. Het gaat er om, dat je begrijpt, wat ik bedoel.' Het eenvoudig zijn is dus volgens Dekker vooral een quaestie van uniform of costuum uittrekken, wat geduld hebben en tolerant zijn, hetgeen mij vrijwel totaal onjuist lijkt. Maar wat erger is: vergeet Dekker op dit moment, dat ook zijn tegenstander Hitler door het recept van het vooral-tocheenvoudig-zijn aan de macht is gekomen, dat het overtuigingsmiddel der dictatoren juist altijd de speculatie op het 'gesunde Volksempfinden' is geweest? Wat is Dekkers speculatie op de eenvoud anders dan dat beroep op de 'volksgeenoot', waardoor alle 'criticasters' gemakshalve op zij worden gezet? Ongetwijfeld, de bedoelingen van Dekker gaan precies

in de andere richting, zij zijn humanitair en anti-dictatoriaal, maar daarom blijven zij niet minder simplistisch; want eenvoudigheid in de goede zin kan men niet programmatisch aankweken, zij ontstaat dwars door de ingewikkeldheid van het leven heen!

Wat het voorwoord aan de lezer theoretisch bedoelt, wordt in de roman dan ook praktisch volkomen verwezenlijkt. Mordje, het simpele mannetje, en Cohn, de intellectuele arts, en alle andere ledepoppen van Dekkers goede, ja opperbste bedoelingen zijn colportagefiguren, zonder enig psychologisch raffinement getekend, vlug en slordig geconcipieerd met middelen, die misschien eenvoudig, maar *zeker* goedkoop zijn. Wij moeten aannemen, dat zij in het Duitsland van 1933 leven, al hebben zij niets van de specifieke 'kleur', die Duitse Joden toch zeker eigen is. Dat Dekker niet uitdrukkelijk zegt, dat zijn roman in Duitsland speelt, dat hij Hitler aanduidt als 'blonde Bernard', de Hitlergroet als 'blonde Bernard-groet' en S.A.-mannen als W.C.-mannen (een hatelijkheid extra?), zal wel verklaard moeten worden uit overwegingen van formele aard (kans op belediging van een vreemd staatshoofd etc.); maar welke waarde moet men een roman toekennen, waarin ook de mensen in de lucht hangen, waarin iedere samenhang van individuen en collectiviteit ontbreekt, waarin, met andere woorden, de grove colportagetechniek de mensenkennis moet vervangen? Nogmaals: de feiten, waarop Dekkers roman gebaseerd is, zijn in diverse boeken beter behandeld en met oneindig meer kennis van zaken, terwijl zijn litteraire vormgeving niets wezenlijks aan deze feiten toevoegt, maar ze veeleer door het ongeloofwaardige verzinselsausje in het ongerede brengt. Die feiten zijn erg, maar ze worden niet erger door een goedkope opmaak, en evenmin wordt Mordje, het gekwelde, gepeste mannetje, een heros van de geest, omdat hij in handen valt van een stel sadisten.

Gaat men na, wat nu precies Dekkers positief is tegenover het negatief van zijn 'blonde Bernard' en de W.C.-mannen, dan komt men tot een vrij pover resultaat, tot zeer veel goede bedoelingen en echte verontwaardiging, maar tot weinig begrip van de gecompliceerdheid van dit cultuurdrama, waarvan

wij thans weer een van de tragische wendingen beleven. Misschien strookt gecompliceerdheid niet met de door Dekker verlangde eenvoudigheid; maar het is nu eenmaal zo, dat de dingen hopeloos gecompliceerd zijn, en dat ze door goede bedoelingen en verontwaardiging alleen niet worden opgelost. Tegenover de actualiteit van 1939 lijkt daarom Dekkers roman soms al weer duchtig verouderd; het antisemitisme was, evenals de onlangs per mirakel verloochende strijd tegen het 'wereldbolsjewisme', één agitatorisch middel uit vele, en wij kunnen er niet eens op zweren, dat het morgen niet door andere zal worden vervangen.

Idealistische satire

NICO VAN SUCHTELEN: *Het Spiegeltje van Venus*

Een van de middelen om zich aan de druk van een ellendige tijd te onttrekken is de satire, de reis van Gulliver naar een land vol van contrastwezens; en aangezien men bezwaarlijk zal kunnen ontkennen, dat deze tijd zeer ellendig is, kan men zich ook zeer wel de behoefte aan satirisch 'afreageren' voorstellen. Men moet, als individu, op een of andere manier blijven leven, en zelfs afstompen tegen de oorlog; men moet dus telkens schoon schip maken (zolang het nog mogelijk is), men moet ook zichzelf met enige spot als een personage, als een *ander* kunnen beschouwen, die met de grootste geïnteresseerdheid allerlei handelingen verricht in het dagelijks bestaan, als was er niets aan de hand buiten onze grenzen. Dat eist de 'neutraliteit': men doet alsof, men leeft alsof, men is een alsof-mens geworden. Deze actie vergt tamelijk veel energie van iemand, die van nature niet bijzonder voor de camouflage is geschapen; van tijd tot tijd komt hij echter toch tot de ontdekking, dat hij zich een paar dagen lang geheel in zijn rol verdiept heeft en dat hij werkelijk heeft kunnen vergeten, dat wij op een eiland leven, zolang het duurt. Dan ziet men zich plotseling weer als de man, die doet alsof, en men zou een satire op zichzelf willen schrijven, d.w.z. op de 'neutrale' mens, die zijn werk hervat heeft en zich tot nader order niet meer beschikbaar stelt voor rampen, welke zijn gebied niet raken.

Maar de satire is een zeer moeilijke kunst. Wie zich tot de satire gestemd voelt valt iets of iemand aan, maar hij doet dat altijd in naam van iets of iemand anders; achter de satiricus staat, hoe dan ook, de *idealist*. Als ik een satire lees, vraag ik mij dan ook altijd direct af: in naam waarvan wordt hier gehekeld? Is de hekelaar een zuurpruim, een teleurgestelde, een beledigde, een verontwaardigde, een criticus? Er zijn talloze

mogelijkheden; de satireschrijver kan een mensenvriend en een mensenhater zijn, hij kan een afkeer van zichzelf hebben, maar ook van anderen. Eén ding echter staat vast: zonder uitgangspunt, standpunt of gezichtspunt kan men niet hekelen; alle sarcasme, alle scherpheid is *gericht uit* een punt *naar* een punt, en deze lijn is de satire. Als men dus zegt, dat achter de satiricus altijd de idealist staat, betekent dat: ook de cynicus is nog een soort idealist. Hij heeft b.v. het ideaal om aan de mensheid de minderwaardigheid van alle 'hoge' idealen te verkondigen en er de driften of de instincten voor in de plaats te stellen; men zou zich zeer vergissen, als men zo iemand geen idealist noemde! Maar behalve de satiren uit haat en ressentiment, die dikwijls de slechtste niet zijn, hebben wij ook de satire der mensenvrienden, wier ideaal oorspronkelijk het hoge ideaal was, en die zich verbitterd voelen door teleurstellingen; zij houden door hun ontgoocheling gedreven opruiming onder hun idealen en moeten dus ook zichzelf treffen, omdat niemand, hoe goed en braaf hij ook moge zijn, van zichzelf kan zeggen, dat hij alles gedaan heeft om zich aan de medeplichtigheid te onttrekken. Deze satireschrijvers zijn allerm minst cynici; zij blijven altijd iets van opvoeder in hun stijl en gedragingen bewaren, zoals men b.v. bij Erasmus kan constateren, die uitstekend de satire beoefende, maar daarom niet minder een humanistisch opvoedingsideaal verdedigde. Achter de teleurstelling van deze categorie hekelaars bespeurt men toch altijd nog de hoop op een betere wereld. De wereld is verbeterbaar en volmaakbaar, zeggen deze idealisten, ook al zeggen zij het niet met zoveel woorden; zij zijn teleurgesteld door de aanwezigheid van veel domheid en achterlijkheid, maar deze kunnen verdwijnen, al zal de opruiming van het vuil veel moeite kosten. Eigenlijk is voor deze soort idealisten de satire niet doel (zoals voor vele cynici), maar meer een 'verzetje' bij het ernstiger werk, dat hun te doen staat; dat ernstiger werk is de vervolmaking der wereld.

Tot deze soort idealisten behoort ook Nico van Suchtelen, romanschrijver en directeur der Wereldbibliotheek. Hij heeft zijn hele leven idealen verdedigd, niet het minst door de

Wereldbibliotheek te leiden, want door deze functie te bekleden, bewijst men al aan de verbeterbaarheid van de wereld te geloven. Ook Van Suchtelens roman, die hem de roem van Nederland bracht, *De Stille Lach*, is de typische idealistenroman, waarin verwachting van een betere samenleving en teleurstelling over aanwezige misstanden en misverstanden op een speciale manier dooreengemengd zijn; het hangt van de 'stemming' af, welk accent het sterkst doorklinkt. Het ligt daarom voor de hand, dat Van Suchtelen tot de satire komt uit overwegingen, die in laatste instantie van idealistisch-opvoedkundige aard zijn; hij is allerm minst een cynicus en evenmin een geboren satireschrijver, maar veeleer een teleurgestelde opvoeder, die verontwaardigd is over de domheid en hypocrisie van de mensen, wier werkelijke bestemming het toch is om een Wereldbibliotheek-ideaal te volgen; zijn teleurstelling heeft dan ook altijd nog de nuance van de hoop op beter tijden. Vraagt men zich af, welk ideaal achter zijn laatste satire, *Het Spiegeltje van Venus*, staat, dan kan men, dunkt mij, slechts antwoorden: De verbetering van de mensheid. De mensheid doet alsof, zij is 'neutraal', terwijl zij heftig partij zou moeten zijn; zij loopt te koop met idealen die slechts haar voze onmacht tot werkelijk idealisme moeten verbergen en in werkelijkheid is zij een opportunistische, zo niet zwakzinnige verzameling individuen. Echter: zij is voor verbetering vatbaar, als men maar naar Paulus, Mohammed en Franciscus wil kijken, 'die schoon-schip durfden maken met hun geest en hun hart, die hun armzalig verleden verloochenden en hun leven, zonder terughouding, in dienst stelden van wat zij als eis van het nieuwe leven erkenden'. Deze verbeteringstendens blijft in Van Suchtelens satire weliswaar op de achtergrond, omdat zijn *Spiegeltje van Venus* toch eigenlijk een grapje is (hoe ernstig ook gemeend), en de bedoeling in de eerste plaats schijnt te zijn om zekere *quasi*-idealistische stromingen in ons land te treffen. Ook vroeger heeft Van Suchtelen zich al op zulke satirische uitstapjes begeven en o.a. een toneelwerkje geschreven tegen het occultisme, dat veel door dilettanten is gespeeld. De opvoedkundige strekking van deze soort spotternij is moeilijk te miskennen

en dat is misschien ook de reden, dat men er minder geestdriftig over kan zijn wat de satirieke qualiteiten betreft.

Het Spiegeltje van Venus tenminste heeft mij geenszins tot enthousiasme kunnen verleiden, hoeveel antipathieën ik ook met Van Suchtelen moge delen. De volledige titel van het boekje luidt: *Het Spiegeltje van Venus of wel Proeve ener Bijdrage tot de Geestelijke en Morele Herbewapening der Planeet Valdoloris*. Die titel zegt al, waar de schrijver heen wil; hij heeft ernstige bezwaren tegen idealistische jours van mevrouw Goekoop-ten Beste, hij heeft zeer ernstige bezwaren tegen alle vormen van idealisme, die geen 'hout snijden', omdat hij ze beschouwt als een hoon aan het adres van het ware, erasmiaanse idealisme. Om aan deze bezwaren vorm te geven, laat Van Suchtelen zijn 'ik' in een café bezoek krijgen van een voorzaat, die van de planeet Venus komt. 'Ik' is juist bezig om een verhandeling op te zetten, die een aanklacht moet worden tegen deze wereld en heeft de eerste zin neergeschreven: 'Ernst is niet van deze aarde'; dan komt de planeetbewoner tot hem, en 'ik' brengt hem in contact met de chaos, waarin wij leven. Het hoogtepunt van dit bezoek is een soort house-party, waarop Van Suchtelen wel vreselijk gebeten moet zijn; althans, hij laat August Ernst Jansen, de afgezant van Venus, juist in dat gezelschap een exposé geven van de toestanden op die andere planeet en op die manier 'de waarheid zeggen'. Dat daarvan onder de aardbewoners niets terecht komt en ook deze waarheid weer wordt omgezet in een halfzachte motie spreekt vanzelf, en August Ernst Jansen besluit om maar weer naar Venus terug te keren.

Het schema van deze satire is nu niet bepaald zeer origineel; het neerdalen van een planeetbewoner op de aarde is wel meer vertoond in de fantasie van schrijvers, en per slot van rekening blijkt deze hele visite nog... een droom geweest te zijn van 'ik', die in het café een verhandeling had willen schrijven! Nu, deze litteraire dromen zijn ook geenszins nieuw, zij behoren om zo te zeggen tot de standaarduitrusting der gebruikelijke verbeeldingskracht. Maar hierom alleen zou Van Suchtelens satire nog niet zo zwak behoeven te zijn als zij in werkelijkheid is; voornaamste oorzaak van het gemis aan

satirisch effect is veeleer, dat Van Suchtelen, als idealist à tort et à travers, de ware satirische toon nergens te pakken kan krijgen. Hij zoekt het in een zeer nadrukkelijke en zeer uitvoerige *grappigheid*, die men echter niet met geestigheid gelijk mag stellen, en die zo nu en dan bedenkelijk op flauwiteit gaat lijken.

Het eerste resultaat van zulk een bewerking der stof is, dat deze te gewichtig wordt, te veel volume krijgt in verhouding tot de betekenis der gehekelde personages en toestanden. Onweerstaanbaar deed mij *Het Spiegeltje van Venus* daarom telkens denken aan de fantasie van een scholier, die op grappige wijze wraak wil nemen op de leraren, de leerboeken en de lesrooster; hij is niet echt verbitterd, hij drijft slechts de spot met dingen, waardoor hij gehandicapt werd in zijn scholierenbestaan, dat hij zich eigenlijk - idealistisch - had voorgesteld als een beter en vrijer leven. Ik wil allerm minst beweren, dat Van Suchtelen niet een eerlijke afschuw heeft van de coquetterie met geest en idealen, die dienst moet doen om het brute geweld af te wisselen, voor te bereiden en te verbloemen; maar hij had, schijnt het mij, liever de verontwaardigde verhandeling moeten schrijven, waaraan hij beginnen wilde, toen de Venusbewoner hem kwam bezoeken, dan aan de satire offeren; want voor de satire is een soort scherpte en aphoristische puntigheid nodig, die hij niet bezit en die hij zich ook nooit eigen zal maken. Een goede satire is niet geforceerd; de toon van Van Suchtelens satire is echter steeds geforceerd, en daaruit alleen al kan men concluderen, dat hij niet genoeg afstand heeft kunnen nemen van de verschijnselen, die hij wil hekelen. Hij zou deze sujetten een stevige bestraffing willen geven, omdat zij zijn als de wisselaars in de tempel; maar half en half verwacht hij ook van dezelfde mensen, dat zij beter hun best zouden kunnen doen.

Misschien heeft hij het recht dat te verwachten, maar voor de satire is dit paedagogisch voorbehoud niet gunstig. *Het Spiegeltje van Venus* weifelt tussen hekeling en *utopie*... maar het is in wezen een utopie, terwijl de schrijver de toon der satire heeft willen aanslaan. Voor de utopie maakt hij gebruik van de achtergrond Venus, maar de voorgrond van de

heel of half geestelijk herbewapenden wordt daardoor niet overtuigender. Het satirisch afreageren heeft niet de bevrijdende werking van de morele sabelhouw en lijkt mij in zoverre ook tamelijk onvruchtbaar. Mensen als Van Suchtelen, die de halfheid willen bestrijden, zullen waarschijnlijk vrij algemene instemming vinden... en alles zal blijven zoals het is, omdat zij idealisten zijn met zeer veel goede bedoelingen, en iedereen, afgezien van een paar cynici, óók goede bedoelingen heeft. Hadden wij meer dan dat, wij zouden nu wellicht niet een conflict moeten meemaken, dat de tekortkomingen van idealisme en utopie maar al te duidelijk laat voelen. Van Suchtelen is overigens eerlijk genoeg om daar het beschamende van in te zien, maar hij blijft daarom zelf niet minder een utopistische geest.

Problemen van Afrika

N.P. VAN WIJK LOUW: *Berigte te Velde*

Opstelle oor die Idee van 'n Afrikaanse Nasionale Letterkunde

In de Nederlandse letterkundige handboeken wordt de stamverwante Afrikaanse literatuur doorgaans afgedaan aan het eind, na de Vlaamse, als er nog een vel papier over is; en de meeste leraren maken van de gelegenheid gebruik om dat gedeelte niet te behandelen, aangezien juist de kinderen weinig gevoel en belangstelling hebben voor het 'kindertaaltje'. Meestal noemt men snel een paar in Afrika beroemde namen: Celliers, Totius, Leipoldt, om te memoreren voor een eventueel examen; een paar portretten, waaronder de heer Celliers met een vervaarlijke rol in zijn hand, als wilde hij ook in effigie vooral de indruk maken van een dichter, completeren dan de gemiddelde kennis van de schrijvers van dit land; men hoort nog iets over een 'Seepkissie', dat bijzonder aangrijpend is, en voor de rest gelooft men het wel. Een extra modern georiënteerd docent predikt nog het boek *Ampie* van J. van Bruggen. Men overdrijft dus niet, als men beweert, dat er in Nederland vrijwel geen werkelijke belangstelling bestaat voor de Afrikaanse letterkunde. Er bestaat wel veel politiek gekleurde belangstelling, voortvloeiende uit herinneringen aan de Boerenoorlog en gebaseerd op taalcomplexen, maar men verwarre die niet met een spontaan gevoel van verwantschap door de geest. Ons staat de Franse literatuur oneindig veel nader dan de Afrikaanse, die tot voor kort niet veel anders was dan een uiteraard vrij primitieve strijdletteratuur, in de eerste plaats bedacht op handhaving van het volksbestaan en de volkscultuur, en het zou ook wel een wonder zijn, als het anders was. Ik ontken volstrekt niet de betekenis van taalverwantschap, maar wat is een gemeenschappelijke taal zonder gemeenschappelijke geschiedenis, zonder gemeenschappelijke culturele ervaringen? De Afrikaanse taal is, ondanks haar afwijkingen in de vormleer, zo gemakkelijk voor ons te begrijp-

pen, dat men wel van een gemeenschappelijk taaleigen kan spreken; door deze overeenkomsten wordt ons echter des te duidelijker bewust, dat Afrika een andere en vooral kortere geschiedenis heeft dan Nederland, dat allerlei problemen, die daar volkomen natuurlijk in het centrum van de belangstelling staan, voor ons nauwelijks betekenis hebben, dat vooral het feit van de tweetaligheid (met alle zelfhandhaving en zelfoverschatting, die daarbij te pas komt) op het cultuurleven in Zuid-Afrika een totaal ander stempel drukt dan op het onze¹. Aan de taalkundige vormverschillen zou men ongetwijfeld zonder veel moeite wennen, als er een gemeenschappelijke basis was, waarop men elkaar kon verstaan; maar juist daaraan ontbreekt nog alles, en men kan slechts van het snel om zich heen grijpend kosmopolitisme verwachten, dat het de toenadering tussen Zuid-Afrika en Nederland zal verhaasten. Wanneer zowel Afrikaanse als Nederlandse auteurs zullen worden meegezogen door de internationale problemen, zal stellig ook blijken, dat de taalgemeenschap een belangrijke factor in het toenaderingsproces kan zijn; met dat al zal zij een *secundaire* factor blijven. Werkelijke toenadering ontstaat niet door sentimentele adoratie van een gemeenschappelijke grammatica, maar alleen door het besef, dat men bepaalde problemen gemeen heeft, en dat besef kan in deze, on danks alle nationale oorlogskrampen, internationale wereld alleen ontstaan door een zo groot mogelijk verzet tegen afsluiting en zelfverheerlijking, van welke aard die dan ook mogen zijn. Het nationale moet niet verdwijnen, maar gerelativeerd worden door het internationale.

Symptoom van zulk een toenadering en verzet tegen de nationale afsluiting (*niet* tegen het nationale op zichzelf!) lijkt mij de bundel opstellen *Berigte te Velde* van N.P. van Wijk Louw. Volgens het boekje van W.E.G. Louw, *De Nieuwe Afrikaanse Poëzie*, erkent de Zuid-Afrikaanse critiek 'hem haast zonder uitzondering als de leidende figuur onder de jongeren'; hij wordt daar verder, gelijk zijn collega's, met de nodige superlatieven aangekondigd, met Sjestow en Dostojewsky vergeleken en in het algemeen op een jubilerende toon behandeld, die enige argwaan doet ontstaan²; dat is overigens

niet de schuld van de dichter zelf, maar van zijn portrettist, die, als ik mij niet vergis, zijn broer is. Ik ben niet voldoende doorkneed in het Afrikaans om te kunnen beoordelen, wat er precies waar is van die superlatieven: in ieder geval is de persoonlijkheid, die wij in de *Berigte te Velde* ontmoeten, geenszins een man, die men met superlatieven zou willen doodslaan, maar wel een zeer sympathieke schrijver, van wie men zich kan voorstellen, dat hij leiding geeft. Het loont de moeite om speciaal op dit boekje te wijzen, omdat het de critiek van het Afrikaanse nationalisme bevat zonder dat het kind met het badwater wordt weggeworpen. Van Wijk Louw behoort kennelijk tot een generatie, die in de oppositie is (of zou kunnen komen) tegen de nationale zelfoverschatting, om zodoende de nationale eigenschappen scherper te onderscheiden van nationale frasen. 'Daar is nog soveel prachtige dinge om te doen; maar die inset is ook groot, want as ons hulle nie kan doen nie, as ons by 'n letterkunde van skoolboeke en burgerlike sentimentjies bly, sal ons 'n smaad onder die volke wees en ons taal uit hierdie land verdwyn', zegt deze schrijver, die door deze zin al duidelijk te kennen geeft, waar hij staat.

Wat ons het meest treft in deze opstellen, is, dat hun problematiek in de meeste gevallen voortkomt uit specifiek Afrikaanse verhoudingen, terwijl wij desondanks het gevoel hebben, dat die problematiek ook ons aangaat, al hebben wij zo nu en dan ook moeite om 'Afrika' in 'Europa' te transponeren. Van Wijk Louw behandelt de Afrikaanse cultuur, maar hij is op weg naar een probleemstelling van algemener betekenis; men zou ook kunnen zeggen: van internationale betekenis, als dat woord niet aanleiding kon geven tot misverstand. Niet het minst sympathiek is, dat deze verantwoording van de Afrikaanse cultuur nog zeer moeizaam geschiedt. Het is, alsof Van Wijk Louw nog geen begrippen (of nog niet de juiste begrippen) ten dienste staan om uit te drukken wat hij onder woorden wil brengen. Zo lijkt mij b.v. de kern van Van Wijk Louws boek, de verhouding van individu en gemeenschap, van persoonlijke waarde en nationale behoefte, maar deze verhouding wordt onder woorden gebracht via begrippen, die aan de kunsttheorieën van onze Tachtigers zijn ont-

leend. In Afrika, waar voor Tachtig van litteratuur vrijwel geen sprake was, hebben de Tachtiger begrippen uiteraard een geheel ander effect gehad dan in Nederland; dat blijkt ook uit deze opstellen, waaronder een studie over Kloos (als de typische jeugdpoëet) en een andere over 'Die Strewe van die Jonger Afrikaanse Poësie', waarin het poëtisch criterium van de 'musikale klank', 'die glansende enkel woord', 'preciesheid van beelde' zeer sterk de invloed van Tachtig verraadt. Echter: voor ons hadden deze theorieën voornamelijk betekenis op het gebied der aesthetiek, voor de Afrikaander Van Wijk Louw hangen zij juist samen met de vraag, hoe de schrijver zonder concessies te doen aan de 'skoolboeke en burgerlike sentimentjies' in contact kan blijven met zijn volk.

In dit opzicht is Van Wijk Louw (men merkt het aan de moeizaamheid, waarmee hij zijn weerbarstige begrippen hanteert) in Afrika stellig een baanbreker, die nog alles te doen vindt. Hij wijst er op, dat noch de generatie van Celliers, Leipoldt en Totius met haar ideaal van 'die Boer', noch het 'gemoedelike lokale realisme' van Jochem van Bruggen meer beantwoorden aan de huidige situatie van de Afrikaanse natie; 'as Afrikaans by die tipiese, by die *besondere wat altyd die onware* is, bly, as hy by die lokale bly, dan is hy tot doodloop gedoem.' Het begrip van 'beperkte volkseienaardigheid' moet verdwijnen voor 'die begrip van volledige menslikheid binne 'n volksverband', aangezien de sociale grondslag voor de litteratuur van de eerste categorie reeds vernietigd is. Om dezelfde redenen betoogt Van Wijk Louw, 'dat intelligensie net so noodsaaklik vir die hoogste letterkundige waardering as vir die beste wetenskaplike navorsing is'. Niet wat de *meesten* lezen en begrijpen, bepaalt het gehalte van een cultuur, maar wat de *besten* scheppen. 'Dis nie die 1500 of 2000 romans, die tallose koerante en tydskrifte wat jaarliks uit die Engelse drukpers stroom, wat 'n Engelsman die reg gee om trots op sy volksbesit te wees nie, maar 'n klein tiental glansryke en onverganklike name in sy literatuur. Wat ons in Holland weer laat belangstel, een van die kleinste onder die Europese volke, is 'n paar mense wat miskien in hulle eie land nie so hoog deur die publiek en die amptelike kringe gereken word

nie, maar wat oral waar die taal verstaan word, meer vir die aansien van hul nasie doen as vliegtogte en 'n koloniale ryk.'

Het is dit probleem, dat de jonge Afrikaanse schrijver het meest bezighoudt: hoe kan men de aristocratie van de geest, die men niet kan opgeven zonder de cultuur zelf op te geven, verbinden met het besef, dat de schrijver deel uitmaakt van zijn volk. Het probleem wordt in *Berigte te Velde* gesteld, niet opgelost, hetgeen slechts voor de schrijver kan pleiten. Hij begrijpt, geloof ik, zeer wel, dat noch het vlotte en oppervlakkige, dus verkeerde kosmopolitisme, noch de domme vereenvoudiging 'bloed en bodem' als een oplossing beschouwd kan worden; althans hij stelt met opmerkelijke nuchterheid beide standpunten op één lijn, als 'die toevallige populariteit van die frase'. Van Wijk Louw denkt in de eerste plaats na over de grondslagen der cultuur, en voorzover de Afrikaanse letterkunde hier een programma wordt voorgeschreven, is dat programma vrij onvoldoende; maar het gaat bij Van Wijk Louw dan ook veel minder om een programma dan om de bewustwording.

"n Gesprek, waarin niks beslis word nie': dat is de titel van het laatste opstel in de bundel, dat in de vorm van een dialoog gegoten is, maar dat is ook karakteristiek voor het hele boekje; er wordt inderdaad niets beslist, maar de lezer, die Van Wijk Louw gevolgd heeft, weet met dat al meer over de stand van zaken in Zuid-Afrika dan hij uit twintig luidruchtige partijmanifesten had kunnen vernemen; hij heeft 'aan den lijve ondergaan', welke dingen bij dit stamverwante volk aan de orde zijn, en hij heeft ook ingezien, dat deze dingen niet zo heel veel verschillen van onze problemen, al kan er dan ook geen sprake zijn van de sentimentele 'gelijkschakeling' tussen twee landen, die sommige taalverwantschap-maniakken bijzonder begerenswaardig schijnen te achten.

Iedere bespiegelende dialoog, ook al gaat hij wellicht terug op een 'echte' dialoog, is in laatste instantie een dialoog van de auteur met zichzelf. Ook het 'gesprek, waarin niks beslis word nie', is een gesprek van Van Wijk Louw met zijn alter ego over de waarde van enkeling en gemeenschap, van schoonheid en vulgariteit, van eeuwigheid en tijdelijkheid, die dia-

lectisch met elkaar samenhangen. Het tafereel van dat gesprek is hier '... 'n goue herfsnamiddag soos die Kaap alleen ken - roombleck lug, sagte wind; en die baai en die rante daaragter, die stad en die dennekruiene was geel in die koel son soos die skynsel van botterblomme...'; het gesprek zelf gaat uit van de dood van Kloos. Misschien zou het in Den Haag met andere woorden worden gevoerd, en uitgaan van Multatuli, of Gide of Greshoff, die nu zelf onder die 'roombleck lug' van de Kaap leeft; maar het zou zich in dezelfde banen hebben bewogen, het zou aan dezelfde problemen hebben moeten raken, het zou ongetwijfeld ook geen beslissing hebben gebracht, en ons toch hebben geïnspireerd. ...

Dat bedoel ik met het kosmopolitisme, waar ik boven van gewaagde, en waarvan het vlot-oppervlakkige kosmopolitische evenzeer een caricatuur is als het benepen nationalisme.

Eindnoten:

- 1 In andere dimensies geldt hetzelfde voor onze verhouding tot Vlaanderen.
- 2 Bescheidener en reeds daarom betrouwbaarder schijnt de korte, maar intelligente karakteristiek, die H.A. Mulder in *Groot Nederland* van Nov. 1938 van de Afrikaanse jongeren en ook van Van Wijk Louw heeft gegeven.

Drama in de verte

ARTHUR VAN SCHENDEL: *De Zeven Tuinen*

Het zal iedere aandachtige lezer van het oeuvre van Arthur van Schendel opgevallen zijn, dat in zijn boeken telkens motieven terugkeren, die in vorige werken in een geheel andere 'toonsetting' voorkwamen. Daarom is het soms bepaald verrassend om een vroeger boek van Van Schendel weer eens op te nemen, nadat het door een reeks andere is gevolgd. Wie b.v. *De Waterman* herleest, na *De Rijke Man*, leest het met nieuwe ogen; althans zo verging het mij; hij ziet in Maarten Rossaart een voorloper van Kompaan, of, als men wil, in Kompaan een nog sterker op de tragische noodlotsidee geconcentreerde voortzetting van Rossaart. Hetzelfde kan men zeggen van *Een Hollandsch Drama*, dat een nieuwe nuance krijgt als men het overleest na *De Grauwe Vogels*. Van Schendel blijkt met grote hardnekkigheid aan bepaalde thema's vast te houden; zij obsederen hem, zij keren telkens in nieuwe variaties terug; maar naarmate hij ouder wordt, concentreert hij zich steeds meer op het kernmotief: het probleem van schuld en schuldeloosheid, van gedetermineerdheid en toeval, van tragedie en comedie: begrippen, waardoor wij trachten duidelijk te maken, dat wij ons leven zelf pogen te bepalen volgens vaste principes en desondanks altijd weer op de blinde macht stuiten, die met al onze berekeningen de spot drijft. Werd deze noodlotsidee aanvankelijk nog verborgen achter de symbolen van het christelijk geloof, in *De Grauwe Vogels* stelde Van Schendel ook het probleem van geloof en ongeloof aan de orde; men ziet daarna des te duidelijker, dat ook de Waterman al meer een noodlotsfiguur dan een geloofsheld was, dat de geloofsstrijd uit het begin der negentiende eeuw hier niet geïdealiseerd werd ten gunste van een der geloofsformules, maar dat de man, die tegen het noodlot opgewassen is, de 'held' moest zijn van deze tragedie.

Vergelijkt men intussen een boek als *De Waterman* (van 1933) met Van Schendels laatste boek *De Zeven Tuinen*, dan kan men pas goed constateren, in hoe sterke mate de stijl van de schrijver nog versoberd en verstrakt is; overigens ook verbrokkeld, hier en daar. Naast *De Zeven Tuinen* doet *De Waterman* aan als een realistisch verhaal... waarmee heel veel gezegd is, want wie zich de prachtige, ingehouden verteltrant van deze roman herinnert, zal stellig niet het woord 'realisme' bij zich voelen opkomen. Ik gebruik dat begrip dan ook alleen om aan te duiden, welke verandering zich geleidelijk aan in Van Schendels stijl heeft voltrokken, en hoe die verandering hem zich steeds verder doet verwijderen van het vloeiende vertellen. De wil tot concentratie is ook een wil tot uiterste besnoeiing van alles, wat aan realistische uitvoerigheid zou kunnen doen denken; die wil kan zo ver gaan, dat de lezer, gewend als hij is aan beleefde litteraire leveranciers die zich naar *hem* richten, gaat spreken van *duisterheid*; en inderdaad, zulk een tendentie tot 'duisterheid' is zowel in *De Wereld een Dansfeest* (1938) als in deze *Zeven Tuinen* merkbaar; Van Schendel is in deze twee laatste werken, veel meer nog dan in de drie voorafgaande tragische romans, een 'irrealist', d.w.z. een vijand van de mededeelzaamheid, waarmee de gemiddelde romanschrijver de lezer wil suggereren, dat zijn verhaal op 'werkelijkheid' zou kunnen berusten. In *De Zeven Tuinen*, onder deze gezichtshoek bekeken stellig een van de 'duisterste' boeken van Van Schendel, proeft men die vijandschap tegen de vulgariserende mededeelzaamheid bijna uit de woorden, die slechts aanduiden wat de schrijver nodig acht dat aangeduid wordt, terwijl hij met aristocratische vanzelfsprekendheid de behoeften van de gemiddelde lezer negeert. Daardoor zal bij die realistisch ingestelde lezer op een gegeven ogenblik stellig een innerlijk conflict ontstaan; hij wordt binnengeleid in een wereld, die bestaat uit zeven buitenplaatsen, bevolkt door zeven eigenaars en eigenaressen, op één na met kinderen voorzien en begeleid door diverse tuinlieden; waarbij dan nog een zonderling komt en een koddebeier. Het realistisch presenteren van een visitekaartje met opgave van beroep en woonplaats à la Boudier-Bakker heeft Van Schendel

zowel zijn buitenplaatsen als zijn personages uitdrukkelijk verboden; wat hij wél presenteert (en in het eerste hoofdstuk zelfs zeer nadrukkelijk) is een plaats, waar het noodlot van een familie in een reeks van kleine gebeurtenissen zichtbaar wordt voor de waarnemers, die ook invloed trachten uit te oefenen op de gang dier gebeurtenissen, maar vergeefs.

Ik begon met te zeggen, dat in de boeken van Van Schendel telkens motieven terugkeren, die men in vorige boeken al in andere 'toonsetting' had ontmoet. Zo keert in *De Zeven Tuinen* het motief terug van de twee broers, Kasper en Thomas, uit *De Grauwe Vogels*, maar nu in de volkomen andere 'toonsetting' van *De Wereld een Dansfeest*. Hier heten zij Jacob en Reinier, maar in Jacob, de dichter, ontdekt men Kasper, in Reinier, de rancune-mens, herkent men nog veel duidelijker Thomas. Deze broers zijn verwant, omdat zij anders zijn dan gewone mensen, omdat zij beiden 'weg willen' uit het normale bestaan, maar om verschillende redenen, aangezien zij verschillend uitgegroeid zijn. Reinier 'is een jongen die zich een weg wil banen, je kan het hem aanzien, schitterende oogen, sterke leden, eh altijd rusteloos. Jacob daarentegen leeft met het hoofd.' Waarom is Reinier de stokebrand, de deugniet, de vernietigende kracht? en waarom Jacob de dichter, de dromer, de sympathieke figuur? Is het door erfelijke factoren of door opvoeding, dat zij, de verwanten, zo verschillend werden, dat er eindelijk gevecht en moord van moest komen? Het noodlot geeft geen antwoord, ook al wil men het dat antwoord afpersen.

...

Om dat raadsel, om deze vloek van de zeven tuinen, om deze beide broers, die door dezelfde krachten worden bewogen en toch zo oneindig verschillend tegenover het leven komen te staan, beweegt zich het hele boek in een golvend rythme van gesprekken tussen de bewoners van de buitenplaatsen en hun tuinlieden, met de Vlaams sprekende zonderling Fideel als hof van appèl. Juist als in *De Wereld een Dansfeest* voelde Van Schendel ook in *De Zeven Tuinen* de behoefte om de hoofdpersonen van het drama door *anderen* te laten beoordelen; maar terwijl het eerste boek bestaat uit een reeks verhalen van verschillende 'waarnemers', zijn in het laatste ook die 'waar-

nemers' zelf in het verhaal opgenomen. Een hoogst eigenaardig en niet in alle opzichten bevredigend procédé, dat echter vooral de poëzie der tuinen prachtig doet uitkomen; dit geschrift is eigenlijk een aaneenschakeling van natuur-lyriek en moralistische commentaren, waardoor dan heel langzaam de tragedie van Reinier en Jacob vaste vormen aan gaat nemen. Huizen, tuinen en mensen: alles doemt uit een nevel op, en wat niet meer dan van voorbijgaand belang blijkt, verzinkt ook weer, spoorloos, tot ergernis van de realistische lezer, die graag wil weten, wat er van die en van die toch geworden is. Een spel van aanduidingen krijgt zodoende het karakter van een noodlotsfeer, die telkens in nieuwe visioenen op dezelfde zeven tuinen en nieuwe gesprekken over dezelfde mensen wordt gesuggereerd.

Zien en commentaar geven: dat is het procédé van de dichter der *Zeven Tuinen*, die zich nu achter het ene, dan achter het andere personage verbergt, maar nergens een beslissing of een oplossing opdringt. Niet voor niets omvangt de poëzie van een door bomen beheerst landschap het drama van Reinier en Jacob, niet voor niets is de schrijver hier voor alles *ziener*; want hij beschouwt het geenszins als zijn taak om partij te kiezen of iemand de les te lezen, maar laat de tuinlieden, die gewoon zijn om het leven der mensen met dat der bomen te beoordelen, hun mening zeggen over de hoofdpersonen in de verte; in de natuurvisioenen en de gesprekken laat de ziener slechts zien, hoe het proces, waartegen geen remedie bestaat, zich voltrekt. Ook die hoofdpersonen ziet men, evenals de talrijke nevenpersonen steeds achter of onder bomen, in een arcadische sfeer met huizen, schemerend tussen het groen; dit landschap, ook opduikend uit het niets 'ergens in Nederland', is eerst luchtiger aangezet, maar komt later te liggen onder het dreigend zwerk van een broeiende natuur. Het conflict tussen de twee mensen wordt ons dus gesuggereerd als een natuurgebeuren, waarvan de onweerstaanbaarheid de kracht der menselijke bemoeiingen verre te boven gaat; de mensen kunnen zichzelf plagen doordat zij trachten de zin van dat alles te doorgronden, maar zij brengen het niet verder dan het vraagteken. 'We zien het voor ons Winter, nu de ver-

andering heeft plaats gehad, maar hoe het gebeurde, is ons ontgaan', zegt de tuinbaas De Kroon, steeds waarschuwend tegen een overhaast oordeel, tegen de koddebeier. Men zou die zin als motto boven het hele boek kunnen zetten. Het gebeuren is een geheim, waarvan wij steeds nieuwe stadia kunnen waarnemen, waarover wij steeds opnieuw moraalmeditaties kunnen houden; maar het glipt ons tussen de vingers door, het stoort zich niet aan onze administratiepogingen; de tuinlieden zien toe op de gedragingen van de brandstichter Reinier, maar zij kunnen niet beletten, dat het noodlot zich voltrekt en de broers de dood vinden, met Livia, het meisje, waar zij beiden met hun verschillende en toch eendere verlangens naar toe werden getrokken. 'Allemaal opgegroeid op denzelfden grond, in dezelfde lucht, allemaal worden ze wat men ervan verwachten kon, behalve twee. Wat was het dat ze wegnam? Waarom alle twee gedreven naar dat ééne meisje? En de daad dan, waanzinnigheid? Zelfs mevrouw gelooft dat nog net als alle menschen hier rondom, maar ik heb het niet zoo kunnen zien. Behalve dan als je waanzinnigheid noemt een kracht die we niet begrijpen.' Aldus de moralist De Kroon, die evenals de zonderlinge natuur- en schoonheidsgenieter Fideel een van de maskers is, waarachter de tragediedichter Van Schendel zich verbergt. Neen, waanzin was het niet, en het waren ook niet de mogelijke invloeden van een partijdige opvoeding of de praatjes van een giftige oude dame, die Reinier Ramonde zijn noodlot in de armen dreven; dat alles moet in rekening worden gebracht, maar het lost niets op, het geeft geen 'verklaring', hoogstens een 'toelichting'. 'Hij gaat rond met een drift die hij niet kent. Gelijk de nachtvlinder schuilt hij in donker.' Dat is de mens, zoals Van Schendel hem telkens weer ziet; zijn drift kan zich, volgens de maatstaven der 'normale mensen', als het goede en het kwade, als de verrijking van het bestaan en de blinde vernietiging van het bestaan doen gelden; wij kunnen het raadsel van het waarom niet oplossen, wij weten niet, waarom de één een Apollo en de ander een satyr wordt.

Tot dusverre heb ik getracht aan te duiden, waarom de realistische instelling op dit boek de lezer hopeloos van de wijs

moet brengen; men kan het om te beginnen beter als poëzie lezen dan als roman (in de conventionele zin, die het woord ten onzent heeft gekregen). Daarmee is niet gezegd, dat het hoge niveau, waarop *De Zeven Tuinen* met de andere boeken van Van Schendel staat, critiek uitsluit. Ik heb altijd nog genoeg van de realistische lezer in mij om zekere bezwaren te blijven koesteren tegen de verwarrende hoeveelheid namen, die de schrijver in zijn eerste hoofdstuk over ons uitstort, zonder dat men er (aanvankelijk tenminste) een voorstelling aan kan verbinden. Namen zijn namen, zij eisen een zekere verantwoording, al is het dan ook een minimale; maar men moet in dit geval de eerste hoofdstukken absoluut herlezen *na* het boek te hebben uitgelezen om te we ten, met wie men precies te doen had. Een mijner collega's, die blijkbaar over romanarchitectonische gaven beschikt, heeft een schema opgesteld van de buitenplaatsen, bewoners, kinderen en tuinlieden, die men in *De Zeven Tuinen* tegenkomt; men vindt het hiernaast afgedrukt ten behoeve van degenen, die belangstellen in de bouw van het boek. Maar deze gegevens moet men met een door list gescherpte blik verzamelen; Van Schendel zelf heeft iedere schematische aanduiding versmaad en het merendeel van zijn personages uitsluitend even 'scherp ingesteld' (zoals men een kijker instelt op een bepaald object), wanneer hij ze nodig had om hun 'normale' levensloop of 'normale' opvattingen te confronteren met het drama van Reinier en Jacob. Zo ver als hij hier ging is hij bij mijn weten nog nooit gegaan; de versobering gaat zo nu en dan op verbrokkeling lijken, het verhaal raakt soms door louter verzwijgen zoek. Maar een schrijver van groot formaat boeit ons niet in de laatste plaats om de risico's, die hij neemt; ook dit procédé van Van Schendel is zulk een boeiend risico, al vraagt men zich dikwijls af, waar *deze* versobering tenslotte op uit moet lopen.

De Zeven Tuinen en hun Bewoners

<i>Buitenplaats:</i>	<i>Bewoner:</i>	<i>Kinderen:</i>	<i>Tuinlieden:</i>
Blankendaal	Mevr. Ada Ramonde (Meneer François †)	Mathilde Filips (Flip) Reinier Jacob Josefientje	De Kroon (dochter: Klara) Bastiaan Andries
Vonkelem	Mevr. Vroom	David (vriend: Walter)	Koenraad
De Sassen	Justus Guldelingh	Molly (vriendin: Rebecca)	Kristoffel (Stoffel)
Sonnem	Eelkgast	Heleentje	
Gladenbosch	Meneer Silfenholt	Livia	Platen
Wonnebergen	De oude mevr. Plevier	kinderloos	Bargel
St. Elooy	Mevrouw Klinder	Marius (neef: Everhard Brand)	Wille

Verdere personen: Fideel, zonderling, bewoont een huisje op Blankendaal. Winter, koddebeier.

Regententragedie

E. DU PERRON: *Schandaal in Holland*

Mijn bezwaren tegen de historische roman in het algemeen heb ik al zo dikwijls uiteengezet, dat ik ze voor geregelde lezers dezer artikelen wel nauwelijks zal behoeven te herhalen. Het gros der historische romans, schreef ik vroeger, is een kwelling voor de lezer, die niet opgelicht wil worden, en, zelfs gegeven een meer dan gewoon talent, toch zelden meer dan een compromis tussen studie en verzinzel. Men ga maar eens na, in welke boeken Couperus authentieker, 'dieper' is, in zijn Haagse of in zijn historische romans! Ik aarzel geen ogenblik om de eerste verre boven de laatste te verkiezen; al had Couperus ongetwijfeld een persoonlijke relatie tot het verleden, en met name tot de Antieken, hij bleef toch 'in zijn diepste wezen' Hagenaar, aesthetiserend verliefd op een verbeeldingswereld 'jenseits' van de Kneuterdijk.

Tot zover dit 'autocitaat', waarvoor mijn excuses. Ik begin er alleen daarom mee, omdat men er uit kan afleiden, dat volgens mijn mening een roman als *Schandaal in Holland* van E. du Perron, die over een periode uit het Nederlandse verleden handelt (de regententijd), eigenlijk geen historische roman is, maar een van die zeldzame gevallen, waarin 'studie' en 'verzinzel' volkomen in elkaar zijn opgegaan; er is hier geen compromis tot stand gekomen, maar een versmelting, die het iemand vrijwel onmogelijk maakt om (als hij zelf de bronnen niet kent) uit te maken, waar de 'studie' eindigt en het 'verzinzel' begint. Du Perron staat als verbeelders van het verleden niet alleen tegenover Couperus, maar evengoed ook tegenover Ina Boudier-Bakker met haar *Vrouw Jacob* en tegenover Vestdijk met zijn *Vijfde Zegel*. Couperus, mevr. Boudier-Bakker, Vestdijk, als men wil ook nog Arij Prins, L.E. en Marie van Zeggelen, bien étonnés de se trouver ensemble: toch staan zij op één front tegenover Du Perron. Zij

zijn allen schrijvers van historische romans, goede of slechte, terwijl Du Perron iets essentieel anders is. *Wat precies?*

Men behoeft geen groot stijlanalyticus te zijn om het verschil reeds op de eerste bladzijde te kunnen constateren; Du Perron neemt onmiddellijk iedere illusie van historische 'netechtheid', van een historisch panorama, een historisch realisme energiek weg door zijn eerste zin: 'De geleerde Huizinga zegt ergens in zijn leven van Erasmus... .' Zo ooit, dan is in dit speciale geval de eerste zin beslissend voor de toon van het hele boek. Met deze zin begint men geen roman in de conventionele zin des woords, met zulk een zin begint men veeleer een dissertatie. En inderdaad, *Schandaal in Holland* heeft, hoewel het allerminst een dissertatie is, genoeg gemeen met een kroniek of een historische verhandeling om ons het boek scherp te doen onderscheiden van de gebruikelijke historische roman; de illusie van de aanwezigheid der achttiende eeuw, die mij persoonlijk 'door merg en been gaat', hangt hier samen met het onmiskenbare feit, dat de auteur nergens naar de volledigheid van de historische 'werkelijkheid' heeft gestreefd, waarvan men zo dikwijls geïrriteerd de ontoereikendheid beseft. Du Perron reconstrueert, zonder zich voor de 'reconstructeur' te schamen, die hij zelf is; hij plaatst zich op een afstand en bereikt zo, wonder boven wonder, het resultaat, dat men juist het gevoel krijgt het achttiende-eeuwse schandaal in de familie Van Haren als ooggetuige bij te wonen! Een zeer geraffineerd effect, een effect ook, dat mij al lezend doet vergeten, dat er een afstand tussen ons en de achttiende eeuw bestaat.

De enige schrijver in Nederland, mij bekend, die door soortgelijke effecten deze versmelting weet tot stand te brengen, is Arthur van Schendel. Du Perron heeft ergens gebiecht, dat hij o.a. van *Een Zwerver Verliefd* leerde, wat Nederlands proza was; maar aangezien Van Schendel en hij zulke totaal verschillende persoonlijkheden zijn, blijkt pas uit *Schandaal in Holland* evident, hoeveel en in welk opzicht hij van Van Schendel geleerd heeft. Tegenover het front, dat ik hierboven terloops even formeerde om de posities af te bakenen, zou men Van Schendel naast Du Perron moeten opstellen; ook

Van Schendel is geen schrijver van historische romans in de geijkte betekenis, ook voor Van Schendel heeft het verwerken van een historische stof nooit de bedoeling van een reconstructie der 'werkelijkheid'; beide auteurs maken vooral gebruik van een probaat middel (probaat, mits juist toegepast): het zwijgen over uitvoerige bijzonderheden, die ons alleen in schijn naderbrengen tot het verleden. In romans als *Iskander* of *Het Vijfde Zegel* krijgt men van tijd tot tijd onherroepelijk het gevoel, dat men door een museum van oudheden wordt rondgeleid, zij het dan ook voorgelicht door een deskundige gids met veel smaak; noch in *Een Zwerver Verliefd*, noch in *Schandaal in Holland* zal men zich ooit op die sensatie kunnen betrappen. Het verleden is in deze laatste boeken geen 'matière à discussion'; men gaat in deze verledens op, of men gaat er niet in op, maar de twijfel aan een 'meer of minder juist' doet zich niet voor. En in dit opzicht verwezenlijken Van Schendel en Du Perron, ieder in zijn eigen toon, m.i. dan ook het best de mogelijkheden van de historische verbeelding, omdat zij, juist in deze gevallen, gelijkwaardig wordt aan de historische wetenschap, omdat deze boeken die wetenschap niet halve concurrentie aandoen gelijk de gebruikelijke 'vie romancée' en de gebruikelijke historische roman, maar haar loodrecht snijden. Du Perron gebruikt in *Schandaal in Holland* volkomen openhartig bronnen en citaten; hij veinst niet, dat de historische 'werkelijkheid' hem cadeau werd gedaan, maar laat de wetenschappelijke voorstudie meespreken als iets, dat de verbeelding geenszins schaadt; zodoende leeft men als lezer met hem mee als *getuige* in het 'proces' om Willem en Onno Zwier van Haren. Het gehele boek zou men dus, om de taal niet al te veel geweld aan te doen, beter een groot *verhaal* dan een roman kunnen noemen, want een verhaal is beurtelings subjectief en objectief, zoals ook Du Perron in zijn relaas. Vergeleken bij zijn vorige roman *Het Land van Herkomst*, die een en al subjectiviteit was, is *Schandaal in Holland* streng objectief, en als zodanig een 'toenadering' tot het werk van Van Schendel; maar vergeleken bij *Het Vijfde Zegel* is het altijd uitermate subjectief, omdat de reconstruerende schrijver zich niet verstoppt en van tijd tot tijd direct aan zijn lezer

rapport uitbrengt. Waaruit alweer blijkt, dat ook 'objectief' en 'subjectief' begrippen zijn, die men slechts kan toepassen, als men het vergelijkingspunt kent.

Hetzelfde geldt ook voor het onderwerp zelf. Enerzijds houdt zich de geschiedenis der gebroeders Van Haren hier nauwkeurig aan de beschikbare feiten (objectief); anderzijds is de toon van het geheel zo door en door persoonlijk, dat men de 'Wahrheit' slechts met grote moeite kan onderscheiden van de 'Dichtung' (subjectief). De feiten genieten enige, zij het verre van algemene bekendheid. Willem en Onno Zwier van Haren (resp. 1710-1766 en 1715-1779) behoorden tot de Friese adel en speelden een leidende rol in de Oranje-partij; zij bekleedden beiden het ambt van grietman, maar zouden als zodanig niet zo nadrukkelijk door de historie aan het nageslacht zijn overgeleverd, als zij niet ook de pen hadden gehanteerd. Van Willem is vooral zijn gedicht *Het Menschelijk Leven* vermaard geworden, terwijl zijn heldendicht *Friso* in het museum is bijgezet. Onno daarentegen werd pas dichter, nadat een schandaal (het 'schandaal in Holland') hem gedwongen had zich in Wolvega terug te trekken; hij schreef toen het Indische treurspel *Agon* en later o.a. nog het gedicht *De Geuzen*. Door hun litteratuur zullen de gebroeders Van Haren nu stellig geen opgang meer maken; zij zijn onherroepelijk achttiende-eeuws, en als zodanig verschijnen zij ook in Du Perrons boek.

Het schandaal, dat Onno compromitteerde, heeft veel schrijverij doen ontstaan; Multatuli en Huet b.v. hebben zich in het debat over de 'schuldvraag' gemengd, nadat Onno zelf het voorbeeld had gegeven door het publiceren van zijn *Deductie* (door andere deducties gevolgd) om zich te verdedigen tegen de aantijging, dat hij zijn dochters oneerbare proposities zou hebben gedaan. 'De Deducent genoot vreedzaam, niet alleen een onbesprokene, maar zelfs een gedistingueerde reputatie van Zeeden, en stond daar voor bekend by groot en klein', aldus begint Onno's verweerschrift, door de lectuur waarvan men midden in een van die borrelende erupties van het privé-leven terecht komt, die zich in de regententijd gewoonlijk achter de schermen van het officiële leven afspeelden.

Ook Onno zou tot de talloze officiële regenten zijn blijven behoren, als hij niet een dochter had gehad, Betje geheten, van wie zijn impertinente schoonzoon Willem van Hogendorp in dichtmaat zeide:

*Soo ooyt nieuwsgierigheid den afgrond is ontoogen
Soo is sy in het lyf van deeze maagd gevloogen*

*Die altyd praaten moet en nimmermeer kan swygen
En valsche leugens spreekt moet men demond toe rygen.*

Het onnozele gekwebbel van Betje bracht het schandaal op gang, als een onbeduidend sneeuwballetje, dat een lawine ontketent. Latente rancune, onderdrukt ressentiment, zij vormen de kracht van deze lawine, waardoor Onno werd meegesleept. Schuldig of onschuldig? Men heeft er veel over geredekaveld, maar voor Du Perron is de 'schuldvraag' bijzaak. Voor hem heeft het schandaal in de eerste plaats de betekenis van een *afgedwongen drama*; niets lag Onno Zwier van Haren, de waardige grietman met zijn 'gedistingueerde reputatie van Zeeden', minder dan juist deze onvrijwillige confrontatie met het noodlot; het noodlot dwong hem (doordat een onnozel sneeuwballetje losraakte) tot deze uiterst persoonlijke afrekening. Het lijkt een soort verfijnde ironie: niet de ridderlijke en dichterlijke 'schaapskop' Willem, zijn broer, die tamelijk los geleefd had zonder ooit geheel 'rijp te worden', trof dit schandaal, maar de ingetogen Onno, wie men geen 'débauches' kon aanwrijven! Iets van dezelfde tragedie vindt men in Van Schendels *Grauwe Vogels* en eveneens in zijn *Zeven Tuinen*; het is de tragedie van de broers, mensen van hetzelfde geslacht, met dezelfde ouders, waarvan de een door de duistere macht wordt geteisterd, terwijl de ander in de officiële vorm blijft, waarin ook de 'anderen' hun gewone leven leven. Het schandaal is een beproeving, wier zin het ons niet gegeven is te doorzien... een beproeving van de balsturige god Dionysos, die plotseling alles in puin doet storten, wat Apollo met maatgevoel had opgebouwd. Zo is het schandaal, dat Onno overkwam, een belachelijke, maar daarom niet

minder onthullende (en voor de man, die het trof, fnuikende) interruptie in de officiële samenzang van het waardige regentendom der Republiek; en van dit afgedwongen drama kon de verbannene van Wolvega slechts genezen, doordat hij, de onzeker geworden, in zijn litteratuur ijverig poogde de verloren zekerheden te heroveren. 'Door zijn zangen te vullen met vroomheid en vaderlandsliefde, door met vuur en toewijding zijn strofen te smeden, herstelde hij zijn vroegere orde, weefde hij de scheuren dicht die God in zijn leven had aangebracht.'

Door dit element naar voren te brengen uit de historische stof, verlegt Du Perron het accent van de 'schuldvraag' naar de beproeving, waarvoor de begrippen schuld en schuldeloosheid niet meer gelden. Onno wordt zozeer de dupe van zijn noodlot, dat hij zelf niet meer kan uitmaken, wat er 'in werkelijkheid' is gebeurd tussen hem en zijn dochters; het drama overrompelt hem, de officiële regent... en als hij tijd heeft om tot bezinning te komen, is het 'gebeurde', dat aanleiding werd tot het schandaal, ook voor hem al gedeeltelijk een legende geworden; het enige, wat hij nog doen kan, is: zich herstellen, de apollinische harmonie van de wereld der grietmannen terug vinden, omdat hij alleen in die wereld met een goed geweten kan leven.

Zo proef ik het afgedwongen drama met zijn voorgeschiedenis ook uit de stijl van Du Perron. De voorgeschiedenis is met de strengste zelfbeheersing genoteerd; de *dramatis personae*, Willem en Onno met hun 'staf', worden met minimale middelen zichtbaar als officiële mensen, met zorgvuldig ingedijkte persoonlijke avonturen; het zachte gerommel van het onweer, dat straks zal losbarsten, verneemt men op de achtergrond. *Als* het losbarst, verandert ook de stijl, die nu het materiaal uit de *Deducties* met zeldzame bondigheid samendringt; hier is nu het 'korte, maar hevige onweer, dat zich boven Den Haag ontlast', in driftige dialogen, idiote botsingen, rare briefjes en kurketrekkerige gesprekken: het 'schandaal', de cadenza in een sonate van Mozart, een tomeloze uitbarsting van persoonlijk leven in een maatschappij, die volgens de wetten van het contrapunt is geordend. Daarna heeft het leven

der Van Harens zich nog te voltrekken tot hun dood; dat is de nageschiedenis, die in dezelfde precieze en klare toon is genoteerd als de voorgeschiedenis. ...

Er zijn, voor mijn gevoel, twee korte inzinkingen in dit met meesterschap geschreven boek: de bladzijden even voor het schandaal losbarst, en het bezoek van Willems zoon Adam aan Onno in het naspel, waarin de schrijver met iets te veel nadruk de verbondenheid der twee broers wil onderstrepen; ik had die Adam met plezier zien vervallen. Maar deze detailbezwaren zijn gering in verhouding tot mijn bewondering voor een werk (eerste deel van een aangekondigde reeks *De Onzekeren*), dat een nieuw stadium in de ontwikkeling van de schrijver schijnt aan te kondigen.

Versmelting tegen chaos

FERDINAND LOT: *De Germaansche Invasies (Les Invasions Germaniques)*

Ned. bewerking van dr J. Brouwer

Als enig lezer zich door de titel van dit belangrijke boek zou laten verleiden om te denken, dat het hem in de actualiteit van het ogenblik verplaatst, dan zou hij bedrogen uitkomen: het boek van Ferdinand Lot, hoogleraar aan de Sorbonne, is een zuiver historisch werk, dat in genen dele geschikt is om aan bepaalde sensatieverlangens te voldoen; het is bijzonder leesbaar, maar het is wetenschappelijk en wie er een moraal uit wil putten voor de tegenwoordige tijd, zal die er zelf in moeten leggen. De 'Germaanse invasies', die een eind gemaakt hebben aan het Romeinse Rijk, vertonen misschien een zeer oppervlakkige gelijkenis met de tendenties der huidige Duitse machthebbers, die, met Rusland in de rug, oorlog voeren tegen West-Europa, maar de gelijkenis is niet bestand tegen critische contrôle; en Lot denkt er niet aan ons in deze richting iets te suggereren. Zijn onderzoekingen handelen in de eerste plaats over 'de versmelting van de Romeinsche en barbaarsche wereld', zoals de ondertitel van zijn boek zegt, volkomen terecht zegt; en aangezien wij evenmin Romeinen als barbaren meer kennen in de letterlijke zin van het woord, gaan alle vergelijkingen van onze tijd met die van de volksverhuizing onherroepelijk mank.

Op oppervlakkige analogieën komt het echter niet aan; en wie *De Germaansche Invasies* leest zonder de opzet er direct zijn eigen politieke en sociale problemen in terug te vinden, zal tot de ontdekking komen, dat hij er meer aan heeft om te begrijpen wat het *Westen* precies betekent dan bijv. aan een prikkelend en tendentieus boek als *Défense de l'Occident* van de katholiek Henri Massis, die het er op gezet heeft, Duitsland als een voorpost van het verderfelijke Azië en Frankrijk als een soort Godsstaat te beschouwen. Om het Westen en zijn cultuur te kunnen 'verdedigen', doet men er goed aan, zo

weinig mogelijk grote woorden in de mond te nemen. Het boek van Lot nu is een standaardwerk over de Volksverhuizing, en de periode van deze Volksverhuizing luidt inderdaad de geschiedenis van het hedendaagse Europa in; men heeft volstrekt geen tendentieuze bespiegelingen nodig om dat te erkennen. De 'versmelting van de Romeinsche en barbaarsche wereld' is een feit, dat niet meer ongedaan gemaakt kan worden; sedertdien is de 'pax Romana', de idee van een afgeronde, gevormde wereld, die omringd wordt door nauwelijks bekende, 'ongeregelde' barbaren zonder historie, uit de geschiedenis van Europa verdwenen om plaats te maken voor nieuwe formaties: aanvankelijk geweldheerschappijen, zoals die der Franken en Angelsaksen, later de nationale staten, die uit de versmelting van het bestaande met het wordende zijn geboren.

Dit feit is van enorm belang, want niets geschiedt plotseling. De idee van het Romeinse Rijk is evenmin plotseling verdwenen als de nationale staten plotseling zijn ontstaan; men weet, dat het Romeinse Rijk zozeer als axioma door de middeleeuwse mens werd aanvaard, dat de autoriteit van het 'Heilige Römische Reich Deutscher Nation' (een combinatie van antieke, christelijke en Germaanse orderingsbeginselen) de Volksverhuizing eeuwen en eeuwen heeft overleefd. Maar dit eigenaardige Rijk met grote 'auctoritas' en weinig 'potestas' is een heel andere formatie dan het oude Romeinse Rijk, omringd door barbaren; het was niet meer 'omringd', het was ook niet meer een gesloten geographisch geheel; zijn betekenis voor de Europese geschiedenis berust juist op de omstandigheid, dat het *geen* gesloten geheel was, maar een open universele Idee, die zich met allerlei nieuwe gehelen, door de Volksverhuizing geschapen, liet combineren. Tussen de afgezette Romeinse schijnkeizer van 476 en het keizerschap van Karel de Grote, dat men als het begin van de nieuwe Rijksgedachte kan beschouwen, ligt de periode van geweldige verschuivingen, die de tegenstelling tussen 'romeinen' en 'barbaren' in de geographische zin deed verdwijnen, ook al bleef de oude scheiding in morele zin bestaan.

Om deze en dergelijke redenen kan het ook voor de niet-

historicus, die tegenwoordig nogal eens vlotweg over barbaren spreekt, als hij eigenlijk halfbeschaving of geperverteerde beschaving bedoelt, bijzonder aanbevelenswaardig zijn het zuiver historische werk van Lot te lezen; allerlei verhoudingen in de moderne Europese samenleving zullen hem duidelijker worden door die lectuur, en hij zal ook gelegenheid hebben de geforceerde, volgens een politiek programma uitgevoerde 'volksverhuizingen' van anno 1939 te vergelijken met de spontane lawines van weleer. 'Spontaan' is trouwens ook maar betrekkelijk: meestal werden de barbaren, die het Romeinse Rijk binnendrongen, opgeschoven door andere barbaren, die in beweging waren gekomen, meestal was de vrijwilligheid dus evenzeer een illusie als zij het thans is; maar men kan toch in geen geval spreken van een systeem, waaraan de bewegingen gehoorzamen.

De Volksverhuizing, die de middeleeuwen inluidt, is een drama, waarvan een groot deel der acteurs onder de 'opvoering', al dan niet geheel spoorloos, van het toneel verdwenen is. De Cherusken, de Chauken, de Sicambren, de Marsen, de Kugernen, de Batavieren, de Kaninefaten, de Juthungen, de Semnonen, de Varijnen, de Herulers, de Bastarnen, de Rugiërs, de Skyriërs, de Thurkilingen en de Gepiden: zij zijn uitgeroeid in de 'strijd om het bestaan', zij zijn voor ons niets dan namen. Anderen, zoals de Wisi-Goten, hebben een periode van stabilisering hunner macht beleefd, maar hun Spaanse Rijk is door de Islam opgeruimd. De Bourgondiërs (aan wier oorspronkelijke woonplaats de naam van het eiland Bornholm nog herinnert) zijn na hun verhuizing verdwenen, terwijl (o kracht van het *woord!*) het begrip Bourgondië de eeuwen heeft getrotseerd, zoals Lot aantoonde, zonder dat er de realiteit van een volk aan beantwoordde. Wie weet nog, dat de voornaam Alain een van de weinige herinneringen is aan het verdwenen volk der Alanen? Enz. enz. Een van de opmerkelijkste eigenschappen der barbaren was, dat zij elkaar meer haatten dan de Romeinen; zij hebben elkaar verscheurd en vernietigd, beurtelings op eigen initiatief of in dienst van listiger politici, zij zijn de complete chaos van een 'ijzeren tijdvak'. De barbaarse wereld, die binnendringt in het geconsolideerde geheel

van een gestyleerde cultuurwereld, vernietigt vooral zichzelf.

Een historicus zou echter geen historicus zijn, als hij niet kon aantonen, dat geen drama zo geweldig is, of men kan het bij nader inzien reduceren tot een aantal veel minder geweldige (en ook minder destructieve) *kleine* drama's. Het is juist Lot, die het begrip 'volksverhuizing' ondermijnt door te demonstreren, hoe, enerzijds, de 'barbarenimport' al lang aan de gang was, voor men van volksverhuizing gaat spreken, en dat, anderzijds, zelfs de binnengevallen barbaren nog lange tijd de suprematie van de Romeinse autoriteit hebben geëerbiedigd; zij laten zich titels als 'patricius' aanleunen, zij zijn 'gasten' van het Romeinse Rijk, zij vernietigen hun medebarbaren in dienst van Rome. De moraal van deze beschouwingwijze is, dat het begrip volksverhuizing (met het accent op *verhuizing*) tot de legenden moet worden gerekend; 'het verschrompelt', zoals Romein in zijn opstel over Lots boek zegt in zijn *Onvoltooid Verleden*, 'tot een reeks invallen van betrekkelijk kleine bendes, wier krijgsoperaties slechts op twee plaatsen tot een openlijke *verovering* hebben geleid n.l. in de Donauprovincies en in Groot-Brittannië, niet toevallig wel de beide landstreken, waar de Romeinse occupatie ook in Trajanus' tijd, toen het Rijk op z'n grootst en machtigst was, slechts oppervlakkig geweest was.' Zo komt bij Lot de klemtoon vooral te liggen op de versmelting van Romeins en barbaars, zoals die zich in Gallië, in Italië en Brittannië heeft voltrokken. De chaos, die niemand zal kunnen en willen wegredeneren, dient in dit boek als inleiding tot de verzoening, tot het herstel van de 'orde', zij het dan ook op voorlopig nog zeer primitieve fundamenten; de chaos, het zinneloze heen-en-weer-trekken der stammen, de vernietiging en versplintering op grote schaal, vooral van de Germanen onderling, werkt bij deze historicus, die zich aan controleerbare gegevens wenst te houden, dan ook geenszins beedscheppend.

In dit opzicht is de schrijver van *De Germaansche Invasies* een typische Fransman. Men constateert het onder het lezen: deze auteur voelt geen sympathie voor de chaos, voor de 'Sehnsucht', voor 'das Unendliche', maar wel voor de versmelting. Hij rapporteert ook het destructieve deel der Volks-

verhuizing, maar meer bij wijze van voorspel, of intermezzo; zijn verlangen gaat uit naar de continuïteit. De 'destructieve hoofdstukken' van zijn boek lijken dan ook wel eens op droge opsommingen van gebeurtenissen, die evengoed anders hadden kunnen gebeuren; boeiend wordt hij pas, waar hij de geschiedenis fundamenteën laat leggen voor een nieuwe wereld, waar hij b.v. Frankrijk laat ontstaan uit de toenadering van Fransen en Gallo-Romeinen... een van de beste gedeeltes van het boek en kennelijk het centrum, waaromheen de gebeurtenissen zijn gegroepeerd. Wat in Frankrijk gelukt, omdat er eigenlijk geen overwinnaars en overwonnenen waren, dat mislukte in Italië, omdat de veroveraars, de Longobarden, hier op de tegenwerking van de paus stuitten; en dat gelukte pas veel later in Engeland, dat onder de heerschappij van Rome slechts onvoldoende geromaniseerd was geworden, en dus geen tegenwicht kon bieden tegen de hyper-barbaren, die de Angelsaksen waren.

Zonder opzettelijkheid wordt Frankrijk hier dan toch maatstaf van het historisch oordeel en dat is des te pikanter, omdat Lot geenszins een moralist wil zijn, maar niets anders dan een historicus, die de feiten laat spreken! De 'versmelting' is altijd de trots van Frankrijk geweest; zij is ook de trots van deze geschiedschrijver, ook al verbergt hij die trots achter een model-objectiviteit. De versmelting van het Romeinse en het barbaarse, de wederzijdse 'inspiratie' van twee elementen uit wier verbinding een nieuw element ontstaat: dat is de tendens tot het leven, dat is de afkeer van de 'Todestrieb', waarvan een geschiedenis der Volksverhuizing óók (en met hetzelfde recht) de spiegel zou kunnen zijn. Het zijn niet de spoorloos verdwenen stammen, die over Europa gestuwd worden, redeloos en zinloos, om uitgeroeid te worden op een willekeurige plaats door andere Germaanse redelozen, waaraan Lot zijn hart heeft verpaid; daar ligt voor hem slechts het Niets. Als zodanig is dit boek anti-romantisch; het is een protest tegen de romantische opvatting van de Volksverhuizing, maar in de vorm der historische objectiviteit. Zelfs de titel is anti-romantisch; wat zijn Germaanse 'invasies' anders dan storingen in het beeld van Europa, die door 'versmelting' weer

moeten worden goedge maakt? Men denke zich even een geschiedenis, geschreven door iemand, voor wie de zwerfdrang geen inbreuk op de harmonie, maar hoogste levensvervulling is! Voor zulk een geschiedschrijving is de volksverhuizing het hooglied van het dynamische leven en de 'versmelting' reeds een vorm van 'Entartung', van 'Rassenschande'!

Het ras nu speelt bij Lot een opmerkelijk geringe rol. Natuurlijk spreekt het mee, maar het maakt deze schrijver niet warm, laat staan, dat het hem opwindt en doet overkoken. 'Tot in de negende, tiende, en zelfs in de elfde eeuw zijn, tenminste in Italië, mensen die geen woord Germaansch meer kenden, en wier uiterlijk tengevolge van de onderlinge huwelijken in niets meer van dat van de andere bewoners verschilde, zich toch Franken, Longobarden en Alemannen blijven noemen, in tegenstelling met de "Romeinen". De oorzaak daarvan was dat zij zich niet op de Romeinsche wetten maar op andere wetten beriepen', constateert Lot nuchter. En elders: 'In den Merovingischen tijd kende men het ras niet zooals wij dat nu verstaan. Men kende zelfs geen echte nationaliteiten, men kende slechts wetten. Er waren mensen, die volgens de Romeinsche Wetten leefden, anderen leefden volgens de Salische of de Ripuarische wet, de Wet Gombette of volgens die van de Alemannen, de Beieren, e.a. Deze rechtsbedeeling beteekende een juridische positie, niet een politieke.'

Het ras ondergeschikt aan de wet, het rasverschil in de 'versmelting' slechts een woordpretentie, een gevolg van een zich *noemen* naar andere wetten: dat is de nuchtere, anti-romantische d.w.z. anti-racistische opvatting van een volk, geverifieerd aan de geschiedenis. Frankrijk is niet ontstaan door geloof in het ras, maar door het ontbreken daarvan, door het geloof in wetten, als men wil; maar deze wetten hebben de versmelting niet belet, omdat wetten in laatste instantie mensenwerk zijn en geen mystieke waarden. Het is dus eigenlijk in het geheel geen wonder, dat het boek van Lot dezelfde geest ademt, waarvan het het ontstaan beschrijft. Voor die geest bestaat het drama der tegenstellingen, opdat zij verzoend worden, terwijl elders de tegenstellingen worden gedramatiseerd, opdat zij elkaar zullen vernietigen. ...

Veroverend vertalen

DIERICK VOLCKERTSZ COORNHERT: *De Dolinge van Ulysse*
Verzorgd en ingeleid door dr Th. Weevers

Wil men vaststellen, wat de waarde is van een *verdraagzaam* mens, dan zal men in de eerste plaats moeten vaststellen, tegen wien of wie zijn verdraagzaamheid zich richt. Verdraagzaamheid in een lege ruimte bestaat niet, en een verdraagzame, die op alles ja en amen zegt uit vrees van gecompromitteerd te worden door een te duidelijk uitgesproken overtuiging, verdient niet de naam van verdraagzame, maar kan beter gekarakteriseerd worden met de oude term 'neutralist'. Werkelijke verdraagzaamheid was steeds een *actieve* houding, en vooral niet een *onthouding*; zij komt voort uit het besef, dat a en b, die elkaar bevechten, om bijzaken krakelen en dat zij de hoofdzaak c links (of rechts) laten liggen. De actieve verdraagzame nu strijdt altijd voor deze c, voor dit derde, dat hem meer waard is dan de tegenstellingen tussen a en b. Misschien zijn wij, de generatie van na de wereldoorlog, voor het eerst weer door de druk der gebeurtenissen overtuigd geraakt van het gevaar, dat deze verdraagzaamheid meebrengt, nadat de schijnbare veiligheid van de negentiende eeuw ons aanvankelijk in de waan had doen verkeren, dat verdraagzaamheid een onschuldige liefhebberij was van suffe lieden. Wij bevinden ons, met andere woorden, weer ongeveer in de positie van Dierick Volckertsz. Coornhert (1522-1590), de strijdbare humanist, wiens leven gekenmerkt wordt door een gevecht voor de waarden der verdraagzaamheid. Hij was allermintst een 'lauwe', een neutrale meneer met honderd voorzichtigheidjes, maar hij heeft zijn veiligheid geriskeerd voor deze houding, die hem meer gold dan de katholieke en protestantse fanatismen zijner dagen. Hij is het door en door sympathieke voorbeeld van een 'vrije geest', die zowel door 'links' als door 'rechts' is verketterd en vervolgd... en die

toch op den duur meer gelijk heeft gekregen dan de zestiende eeuwse partijgangers. Hij zou de Hollandse Montaigne hebben kunnen zijn, als hij even begaafd was geweest als Montaigne; maar ook in zijn bescheiden formaat als schrijver is hij volkomen onze genegenheid waard.

‘Hij is van veele deses tijts wet-kundighe Priesters ende Levijtsche Schriftgeleerden op 't lijf gevallen met dese vinnichste bejegeningen van Hollantsche Boeve, Rasenden Hondt, Onbesneden Goliath, aanblaser des Satans, Prins der Libertijnen, oproerighen Teudas, of Judas, ende sulcx, als meer blijkt, in druc teghen hem uytghegalt. ... Gij wert uytten name van de Kercke voor al de weerelt uytgeroepen voor een valsche oproerder, aldermeest waerdigh bij d'Overheyt ghestraft te worden, voor een rasent mensche, Bedrieger, Nieuw Machiavel, Calumniateur, Pluymstrijcker, Vermetel, ohschamel Propheet, Droomer, Kerck-uyl, ende Smit van alle Ketterijen, een Procureur van quade saecken ende van quade conscientie...’ Ziedaar het moeilijke leven van deze actieve, strijdbare verdraagzame, vervolgd door rooms en onrooms, uitgescholden voor een ‘communist’ en een ‘bourgeois’ al naar het uitkwam, maar altijd voor een partijganger van de duivel, in enkele woorden geschetst door de bezorger van zijn werken: een ‘Hollands drama’, en niet bepaald de historie van voorzichtige kat-uit-de-boom-kijkerij, die óók verdraagzaamheid wordt genoemd. Neen, Coornhert heeft voor het christelijkstoïsche levensideaal, dat hem voor de geest stond, met de felheid van de overtuigde gestreden, en men heeft het hem door gevangenschap en ballingschap ingepeperd, dat een mens partij heeft te kiezen voor de Witten of de Zwarten en anders beter het veld kan ruimen. Met dat al is het juist deze verdraagzaamheid geweest, die men in de Nederlanden nooit heeft kunnen uitroeien; het ‘strijdbare midden’ kan men uit de geschiedenis van onze cultuur onmogelijk wegdenken, en zo is het ook gekomen, dat een Coornhert voor ons meer is blijven leven door zijn houding dan door zijn talent. Zijn talent is aangevochten, men kan er naar hartelust over disputeren; een groot schrijver is hij, voor zover ik over zijn werk kan oordelen, zeker niet geweest; maar een integere persoon-

lijkheid kan zich de weelde veroorloven, een schrijver van het tweede plan te zijn; men zal hem er niet geringer om achten, want zijn leven staat borg voor zijn waarde.

Men dient er zich voorts ook rekenschap van te geven, dat de onverzadigbare navolger en vertaler, die Coornhert was, in zijn tijd een totaal andere positie had dan een navolger en vertaler tegenwoordig. In de eerste plaats is daar de strijd voor de landstaal, die nog niet officieel is vastgelegd als een geoorloofd instrument naast het Latijn; deze strijd maakt reeds het introduceren van klassieke schrijvers en het vertalen van hun werken tot een *verovering* voor de cultuur, terwijl het in onze eeuw dikwijls op niet meer dan een quantitatieve uitbreiding van invloed neerkomt. Maar het is niet alleen de taal; ook de cultuur zelf, waarvan de taal slechts een der symbolen is, heeft veel meer dan thans nog het karakter van een veroveringstocht in onbekend gebied. Vandaar die heftige belangstelling voor taalzuivering enerzijds en dat gelovige respect voor klassieke en humanistische modellen anderzijds, dat ons soms een beetje belachelijk aandoet bij mensen als Coornhert; het zijn symptomen van een geest, die met koortsachtige activiteit bezig is zich te oriënteren, die dus 'zuivere' taal en inspirerende modellen nodig heeft om met energie een nieuwe orde te kunnen scheppen.

Navolgen en vertalen betekent voor de humanist zeer zeker geen slaafse imitatie, ook al moge zijn respect voor autoriteiten dat soms doen veronderstellen; hij verovert nieuw gebied, hij is daarom beurtelings geïmponeerd door- en uiterst vrij tegenover zijn voorbeelden, evenals de veroveraar, die zich van onbekende landstreken meester maakt en het nieuwe terrein verbaasd, maar tevens met agressieve bedoelingen verkent. Deze tweeledigheid lijkt mij karakteristiek voor de verhouding van de humanist tot de klassieke Oudheid of de Italiaanse Renaissance, waaruit hij zijn inspiratie put; zij is ook typerend voor Coornherts vertaling van de eerste achttien boeken der *Odyssee*, waarvan dr Th. Weevers thans in de *Bibliotheek der Nederlandse Letteren* een uitstekende uitgave heeft bezorgd. Een veroveraarsvertaling, zou men dus ook hier kunnen zeggen; een poging om de bewonderde Homerus

voor de nieuwe humanistische cultuur te veroveren, die uiteraard niet met de maatstaf van een 'getrouwe' vertaling volgens onze begrippen kan worden gemeten, maar die beurtelings gekarakteriseerd wordt door naïeve eerbied voor het model en naïeve vrijheid tegenover het model; die twee sluiten elkaar bij Coornhert geenszins uit. Zo wordt zijn bewondering voor Homerus geen aanleiding tot scrupuleuze benauwdheid voor de oorspronkelijke tekst, want Homerus, 'vadere ende fonteine alder poëten', wordt niet uit het Grieks, maar 'uit den Latijne in Rijm verduist', en dat dus ook niet in hexameters, maar in op het rederijvers gebaseerde rijmende regels. Voor een moderne vertaler een aanmatiging, een ergerlijke onbeschaamdheid; wat verbeeldt zulk een autodidact zich wel! Niets qualificeert het verschil tussen het 'veroverend' vertalen der zestiende-eeuwse humanisten en ons 'getrouwe' vertalen beter dan deze onbeschaamdheid, anders gezegd naïveteit van Coornhert om Homerus uit het Latijn in het Nederlands over te brengen. En het merkwaardige van het geval is bovendien, dat de vertaling van Coornhert bijzonder leesbaar is gebleven, en vol werkelijke, naïeve poëzie, ook al heet Hermes hier Mercurius en Poseidon Neptunus. De homerische naïveteit en de humanistische naïveteit zijn ongetwijfeld geen verschijnselen van dezelfde geaardheid, maar het is toch opvallend, dat de met humanistenblik geobserveerde Ulysses in enkele opzichten zelfs te verkiezen lijkt boven de Odysseus van Boutens, al valt Coornherts vertaling uiteraard, wat kennis van zaken en 'getrouwheid' betreft, onmiddellijk weg naast het werk van de moderne dichter. Coornhert heeft echter één ding op Boutens voor: hij heeft de onbevangenheid van de veroveraar, hij heeft niets van de aestheet, en hij 'gaat zijn gang', onbekommerd over speciale philologenproblemen. Tussen de poëzie van Boutens, die het Grieks op de voet volgt, en de familjariteit van Aegidius Timmerman, die hetzelfde doet, maar op een geheel andere manier, neemt Coornherts rederijerspoëzie dus een heel afzonderlijke plaats in; zij is een allerbekoorlijkst mengsel van Homerus en rederijkerij, dat het de lezer eenvoudig onmogelijk maakt om zich het hoofd te gaan breken met de problemen, die hem bij de lectuur van

Vosmaer, Timmerman of Boutens voor de geest komen. De naïveteit van de veroveraar spreekt een eigen taal: daarmee is eigenlijk het voornaamste gezegd.

Men leze b.v. de beschrijving van de spelonk van de nymph Calypse, Odysseus' galante cipiere, om een indruk te krijgen van Coornherts 'verduitsing':

*Dit hol was omsingeld met geboomte vol alderlei vrucht,
Ook met popeloenen en welriekende cypressen.
Daar nestelden breedwiekige vogelen snel ter vlucht.
Sparwers, uilen, kraaien, met nebben breed als messen
Die aan de zee gaan laden haar hongerige flessen.
Ook stonden daar gestrekte wijngaards,
die vol druiven hingen,
Ondermengd met wildernis, als braam, netels en klessen.
Vier kristallijne fonteinen zag m' er mee ontspringen,
Die suizelende nederwaarts vloten om te dringen
Door de grazige beemden, bezaaid met klein violierkens,
Die voedden de bijkens; 't gevogelt raasd' er om zingen,
Al de bomen klonken, het land was vol lustige dierkens:
Het scheen een prieel voor Neptunus' kamerierkens.*

Of een ander voorbeeld: Odysseus' aanval op de Cycloop Polyphemos:

*Doe viel hij plat en lag met zijn dikken hals gebogen.
De slape, die 't al temt, maakte hem gants onbehoedig.
Hij begonst te respen, en heeft den wijn uitgespogen,
Gemengd met grote brokken van mensenvlees bloedig.
Ik leide onzen paal in 't vier en brandde die gloedig,
Ook omdat niemand uit anksten zou vluchten in de holen
Sprak ik mijn gezellen hart aan, ende maakt' ze moedig.
Als nu de punte zo vierig gloeide als d'omleggende kolen
Heb ik ze (mijn volk) die uit te nemen bevolen:
Dat hout glimde, de vonken berstten overal;
God gaf ons moed, zij voerden 't aan,
ik stierde om niet te dolen.
Wij staken 't mids in zijn oge rechts bovenop de bal,*

*Doe greep ik het eind van de paal, met een geweldig verhal,
 en draaid' ze krachtelijk - ik stelde mij ter schoren -
 Om hem het oge te beroven die ons het leven stal.
 Recht zo men een scheepmaker aan een avigaar mag sporen,
 Die met beide handen draait, om haast een gat te boren,
 Zo boorden wij in 't grote oog dees vierige pale.
 Het bloed schoot over zijn aanzicht,
 hij scheen daarin te smoren.
 Daar vloog een damp uit, d'oogbrauwen brandden altemale.
 't Vier kraakte in 't vochtige oog als een gloeiende stale
 Dat de smid in 't koude water steekt om krachts versterken,
 - 't Water springt, het staal zengert knersende te dale -
 Rechts zo hoorden wij 't vuur in zijn oge ook snerken.
 Hij graaide, vreeslijk, het klank door al de hole zerken.*

Geven deze twee fragmenten niet blij k van een zeldzame plastische kracht, zowel in het pastorale, als in het dramatische genre? De onregelmatigheid der versregels, die aan een eigen maat gehoorzamen, 'moeilijk te definiëren maar niet te miskennen', zoals dr Weevers in zijn verhelderende inleiding zeer juist zegt, versterkt de bekoring der naïveteit op een zeer bijzondere manier; 'de Odyssee is geheel herschapen in het vers, de stijl en de gedachtenwereld van de zestiende eeuw.'

Zou het daarom niet beter zijn geweest als de bezorger van deze moderne uitgave ook de zestiende-eeuwse spelling had behouden? Niet, dat deze van enig essentieel belang is voor de poëzie der vertaling; maar de moderne spelling is toch niet geheel consequent door te voeren en de spelling van Coornhert is toch ook een symbool van zijn stijl en gedachtenwereld, zij het een zeer ondergeschikte. Misschien zou de leesbaarheid er echter door bemoeilijkt worden en daarom kan men zich tenslotte in alle gemoedsrust neerleggen bij deze oplossing; Coornhert bewijst nu in ieder geval als dichter niet van de zogenaamde 'schilderachtigheden' der 'woordbeelden' afhankelijk te zijn.

De onzekere

ALBERT VERWEY: *Frederik van Eeden*

Het zijn vooral twee figuren uit de periode na 1880, die verbijsterend snel zijn 'gedevalueerd' na een tijd van bijna angstwekkende beroemdheid: Is. Querido en Frederik van Eeden. Zij geraakten om zeer verschillende redenen in het licht van de schijnwerpers der publiciteit, maar in één opzicht doet de reputatie van de een sterk aan die van de ander denken: men leest hen niet, of nauwelijks meer. Bij Querido ligt dat in de eerste plaats aan de taal, die hij gebruikte, bij Van Eeden (van hen beiden stellig de talentrijkste!) veeleer aan de ideeën, aan de 'geesteshouding'; men kan op dit ogenblik met het idealisme van Van Eeden niets meer aanvangen, men kan zijn profetendom nauwelijks anders meer zien dan onder het aspect der historie. En toch heeft deze figuur lange tijd in de ogen van velen de betekenis gehad van een apostel en wonderdoener; in het voor-oorlogse beeld van onze cultuur is hij een niet weg te denken factor.

Komt dat, omdat zijn illusies ook die waren van de wereld van voor 1914? Het kan niet dat alleen zijn, want ook een Multatuli, een Gorter en een Couperus zijn in velerlei opzicht niet onze tijdgenoten meer, en toch zijn zij niet volkomen historie geworden als Van Eeden. Iedere schrijver, ook de geniaalste, wordt door bepaalde illusies, waarin hij zich een kind van zijn tijd toonde, herroepelijk historie; maar iemand als Van Eeden doet juist zo *extra* historisch aan, omdat hij zelf meende een wereldhervormer te zijn, en zichzelf op één lijn stelde met Nietzsche en Jezus. Belachelijke aanmatiging van een man, die stellig begaafd was, maar niets had van een genie; 'have you no sense of proportions?' schreef de oneerbiedige Shaw hem eens, toen hij deze auteur uitnodigde om mee te doen aan een van zijn hersenschimmige wereldplannen. Hetgeen Van Eeden heel lelijk vond van Shaw; maar deze

schoot met zijn opmerking precies in de roos. Van Eeden had geen 'sense of proportions' en hij had tegelijk behoefte om zichzelf in enorme proporties te zien, om van zichzelf al geschiedenis te maken nog eer anderen daartoe gelegenheid hadden gehad; zijn dagboek is op vele bladzij den het dagboek van een man, die zijn gevoelens, gedachten en handelingen vast voor het nageslacht (of voor zichzelf, zijnde het nageslacht in a nutshell) arrangeerde. Egocentrisch en tevens beladen met schuldgevoelens: uit het conflict van die twee elementen moet wel haast een *toneelspeler* ontstaan, die zijn ik steeds weer in een nieuwe rol zag, die zichzelf op den duur niet anders meer genieten kon dan in een rol. Deze toneelspeler Van Eeden deinsde niet terug voor grote gebaren en grote woorden; het was vooral daardoor, dat hij de aandacht trok, terwijl de reële begaafdheden, waarover hij beschikte, steeds meer op de achtergrond geraakten; hij werd de acteur van de Geest, met een pompeuze hoofdletter.

Het merkwaardige aan Van Eeden is echter, dat hij van zijn eigen acteursneigingen wist, dat hij (althans in zijn goede tijd) begeleid werd door zelfcritiek... maar dat deze zelfcritiek hem niet heeft kunnen beletten zijn rol van profeet en wereldhervormer verder te spelen, tot hij bij Rome terecht kwam. Karakteristiek voor die zelfcritiek is b.v. het artikel, dat Van Eeden onder het pseudoniem Lieven Nijland over zijn eigen persoon in *De Nieuwe Gids* van 1892 heeft gepubliceerd en waarin hij blijk geeft van veel 'ziekteinzicht'; met dit artikel verschalkte hij zijn mede-Nieuwegidsers, die het opnamen zonder te vermoeden wie Lieven Nijland in werkelijkheid was. Van Eeden maakt in dat stuk een onderscheid tussen zijn *Intentie* en zijn *Wil* en zegt daar tegen zichzelf: 'Als ik uwe Intentie voor uwen Wil mocht nemen - goeie Hemel! wat vond ik U dan een braven jongen! En daar gijzelf menigmaal in die fout vervalt, ja zelfs weinig blijk geeft goed het verschil tusschen Wil en Intentie te beseffen, komt gij tot het natuurlijke maar zeer betreuenswaardige resultaat u voor een veel braver jongen te houden dan gij zijt.' 'Het is U gelukt,' voegt 'Lieven Nijland' er bij, 'velen te doen gelooven dat gij zijt wat gij zoudt wenschen te zijn.'

Inderdaad; zo is het; Van Eeden heeft het, zij het dan ook in de rol van Lieven Nijland, die hij zelf natuurlijk toch niet geheel en al au sérieux nam, zeer juist geformuleerd; en onder de velen, die hij wist te doen geloven, dat hij was wat hij zou wensen te zijn, behoorde b.v. ook nog dr H.W. van Tricht, in zijn boek *Frederik van Eeden, Denker en Strijder* (1934); de critiekloze vereerders van Van Eeden laten zich zelfs door Lieven Nijland niet waarschuwen, omdat zij zelf behoefte schijnen te hebben aan dezelfde combinatie van leiderschap en lijderschap, waarvan de dichter van *Ellen* de dupe werd. Ik heb het boek van Van Tricht in mijn kroniek van 30 December 1934 scherp bestreden; om dezelfde redenen zou ik geen goed genoeg kunnen zeggen van het uit de nalatenschap van Albert Verwey gepubliceerde boek over de man, die zijn mederedacteur was van *De Nieuwe Gids* en bovendien zijn zwager: een tweeledigheid, die het Verwey blijkbaar mogelijk gemaakt heeft Van Eeden nauwkeurig waar te nemen en precies te onderscheiden, waar de mens Van Eeden overgaat in een van zijn vele rollen. Deze studie van Verwey is een vernietigend vonnis, maar uitgesproken zonder enige rancune en onder aanvoering van alle 'verzachtende omstandigheden' die aangevoerd zouden kunnen worden; zij ademt objectiviteit, of (als men aan dat woord niet gelooft) zakelijkheid; dit betoog is geen bestrijding met vooropgezette polemische bedoelingen, maar veeleer een litterair-historisch onderzoek, waardoor de negatieve eigenschappen van Van Eeden als het ware automatisch voor den dag komen uit het materiaal. Voor mijn gevoel is dit werk zelfs een van de boeiendste studies, die Verwey ooit schreef; want ondanks en door de nuchterheid van de onderzoeker beleeft men hier toch een conflict, de nagolingen van een drama, waarbij twee totaal verschillende mensen door een tijdelijk samengaan in de litteratuur en in de familie waren betrokken.

In dit geding nu is de weinig romantische, zakelijke, soms misschien wat droge, maar heel weinig comedianterig aangelegde Verwey verreweg de meerdere; dat blijkt o.a. uit de zakelijkheid, waarmee Verwey persoonlijke geschillen en waarschijnlijk zelfs zeer onverkwikkelijke wrijvingen heeft

weten te ontdoen van hun twist-karakter, zonder dat daardoor het fundamentele verschil in houding, in waardering van literatuur en leven onzichtbaar is geworden. Verwey is een heel eigenaardig polemist: een 'polemist zonder polemiek' zou men hem kunnen noemen. Hij valt Van Eeden niet aan, maar hij volgt zijn levensloop en zijn werken; hij laat hem zo nu en dan zelf aan het woord, hij geeft 'uittreksels' naast commentaren... en het resultaat is, dat men na beëindiging van de lectuur een zeer scherp beeld heeft niet alleen van Van Eeden, maar ook van het contrast tussen de normale, gezonde waarnemer en de onevenwichtige, krampachtige waargenomene. Dat deze positie zo duidelijk wordt, komt ook, omdat Verwey zich nergens op zijn eigen evenwichtigheid laat voorstaan. Hij pronkt niet met zijn mentaliteit om die tegen Van Eeden uit te spelen; het is de lezer zelf, die ten gunste van Verwey concludeert. Verwey kon in dit geval daarom de ideale beoordeelaar zijn, omdat Van Eedens onzekerheid en dientengevolge diens behoefte aan een grote rol hem vreemd waren; wanneer hij zich soms al gezien moge hebben in de rol van de leidende dichter-denker, dan toch nooit om er profijt uit te trekken voor een profetenmantel. Van Eeden schrijft ergens in zijn dagboek, dat hij zich zou willen noemen 'het vrijwillig proefkonijntje des Heeren'; welnu, dat gevoel van proefkonijn ener hogere macht te zijn ontbrak Verwey te enenmale, al voelde hij zich dienaar van de Idee.

Over het hoofd van de oncritische Van Tricht heen knoopt Verwey dus eigenlijk weer aan bij Kalff, die de grondslag gelegd heeft voor de bestudering van Van Eedens oeuvre in een dik en polemisch boek; maar Verwey onthoudt zich van scherpe aanvallen, hij demonstreert slechts aan het 'levende lichaam', zoals hij dat op zijn colleges moet hebben gedaan. Uitgangspunt is daarbij de onzekerheid, die voor Van Eedens loopbaan zo typerend is, en de bezwering dier onzekerheid door zekerheidsgebaren, die in de eerste plaats moesten dienen om... Van Eeden zelf telkens weer te overtuigen. Dat eeuwige plannen maken, die overschatting van eigen moeilijkheden, tot zij het voorkomen hadden gekregen van tragedies der gehele mensheid, die voortdurende behoefte om Intentie en Wil

hopeloos met elkaar te verwarren, die exaltatie van het lijden, die cultuur van fluwelen jasjes, dwepende volgelingen en landhuisjesstof: zij moeten Verwey dikwijls buitengemeen geërgerd hebben; maar hij heeft zijn ergernis gestyleerd tot een bezonken oordeel en is niet in de fout vervallen van het kind met het badwater weg te gooien. Immers, wat er van waarde was in deze ongetwijfeld talentrijke schrijver heeft Verwey volkomen loyaal laten uitkomen; hij heeft het probleem Van Eeden gedemonstreerd als een probleem van het culturele leven in Nederland voor 1914, met zijn Tachtiger-aesthetiek en zijn opkomend socialisme, maar ook als het zeer persoonlijke probleem van de toneelspeler der cultuur, die zijn eerlijkheid langzamerhand niet meer van zijn oneerlijkheid kan onderscheiden, die in zijn rollen groeit, om er na de noodzakelijke desillusie weer uit te vallen en een nieuwe rol te entameren, zich daarbij niet ontziende om wraak te nemen op zijn vroegere medespelers. Naast de romantiek het ressentiment: de latere Van Eeden is een 'homme du ressentiment', die zijn nederlaag als sociaal hervormer omzette in de rol van miskend genie.

Maar naast deze onverdraaglijke ressentiments-idealist laat Verwey ook de schrijver zien van het boek, dat waarschijnlijk heel wat langer zal blijven leven dan de eens zo bewonderde *Johannes*-vervolgen en het hachelijk-pathetische *Ellen: Van de Koele Meren des Doods*. 'Als wij van Van Eeden niets kenden dan dit ene boek, noch zijn naam, noch zijn leven, noch zijn andere werken, dan zou hij de Meester van de *Koele Meren* heten, en een rang innemen die niemand hem strijdig maakte.' Inderdaad, deze roman, hoewel volstrekt geen onaanvechtbaar meesterwerk, is het boek, waaruit men de beste herinneringen meeneemt aan dit kwetsbare temperament, getekend door de ongeneeslijke disharmonie en niet in staat die gespletenheid werkelijk loyaal te aanvaarden, laat staan te overwinnen. De prozaschrijver is hier meer dichter dan de verzenschrijver, in wie men de spontaneïteit zo vaak mist. 'Het tijdperk, waarin hij (Van Eeden) rijmelt, duurt lang; toen hij betere verzen schreef was het klaarblijkelijk onder invloed van zijn omgeving', zegt Verwey niet ten onrechte; is er

iemand, die *Ellen* op één lijn durft te stellen met het iets vroeger verschenen *Mei van Gorter*?

Verwey volgt in zijn studie steeds de dagboeken, die een minder 'officiële' neerslag vormen van Van Eedens behoefte om zich uit te drukken. De vergelijking tussen die dagboeken en het 'officiële' werk is zeer leerrijk, en ook wel eens vermakelijk, aangezien men hier Van Eeden om zo te zeggen zich in zijn vele plannen ziet wentelen en er telkens weer de meest kolossale verwachtingen van ziet koesteren. Telkens weer een grote illusie en een grote desillusie, met het nodige zelfbeklag en verwijten aan anderen. Verwey laat dat soms bijna droogkomiek uitkomen door een langs zijn neus weg gezegd zinnetje. 'Ik verlang zeer naar Guernsey. De zonnige fotskust, het lichte groene eiland, de zee. Ik voel deze stemming juist de rechte om mijn boek te beginnen. Ik voel als met de wereld afgedaan, maar voor het scheiden de rekening opmakend. Een slotwoord van de allerdiepste oprechtheid. Arme, blinde mensen!' Aldus het dagboek. 'Guernsey viel niet mee' is het enige, wat Verwey daarbij aantekent... .

Men kan tegenover de 'normale', harmonische, ontragische Verwey een gelijkwaardige of meerwaardige Tachtiger stellen, die in zijn ontwikkelingsgang enige oppervlakkige overeenkomst vertoont met Van Eeden: Herman Gorter. Deze studie van Verwey bewijst echter zonneklaar, dat hij Van Eeden kon objectiveren zonder hem enig onrecht te doen; zij bewijst dus tevens, dat de overeenkomst tussen Gorter en Van Eeden eigenlijk op gezichtsbedrog berust, aangezien men, juist door Verwey's loyaliteit, Van Eeden voelt als de rechtvaardig geoordeelde en zijn rechter als de meerdere.

De jonge jongeren

In Aanbouw. Letterkundig werk van jongeren. Samengesteld door K. Lekkerkerker

Van tijd tot tijd, zij het met grote tussenpozen, neem ik nog wel eens de letterkundige almanak *Erts* 1926 uit de kast, waarmede mijn generatie debuteerde. Het boekje, samengesteld door mensen, die nu dertien jaar geleden de pretentie hadden jongeren te zijn, is voor mij een bron van weemoed en vermaak; weemoed, omdat het toch heerlijk was een onbeschreven blad papier te zijn (in de letterkunde), vermaak, omdat een familielid aan sommige der opgenomen portretten snorren heeft getekend, vermaak ook, omdat het ensemble dezer generatie her en derwaarts gestoven is. Een verdediger der schoonheid, van wie men gezworen zou hebben, dat hij in het harrenas zou sterven, aangezien hij daar schrijft: 'Naar die schoonheid, die waarlijk leven is en over verzen heerscht, moet gereikt worden, altijd en in eeuwige herhaling, en in bijna eeuwige teleurstelling'... deze verdediger van die schoonheid, zeg ik, is tegenwoordig werkzaam in het filmbedrijf; Gabriëlle van Loenen is sedert lang Jeanne van Schaik-Willing geworden; en alle bij dragenden en afgebeelden uit deze chaotische verzameling werden ouder en merendeels dikker. Een terugblik op zulk een boekje heeft dan ook veel beschamends; van iedere generatie had iets anders kunnen worden dan er van geworden is. Maar gelukkig blijven zulke almanakken alleen bestaan in de herinnering en voor de litteratuur-historici; zij krijgen de attracties van oude fotoalbums, en dat waarlijk niet alleen om de foto's van 'jongeren', die tot ouderen zijn geëvolueerd. Het gekste echter is, dat men in Nederland zo lang 'jongere' blijft; Willem Kloos gold als 'jongere', toen hij al tegen de zestig liep, omdat het grote publiek toen pas begon te merken, dat hij met zijn bentgenoten van *De Nieuwe Gids* vele heilige huisjes had opgeruimd; en a fortiori is de generatie van *Erts* 1926, die nu omstreeks veertig is voor

brede kringen nog nauwelijks geboren. Dat heeft haar echter niet belet ouder te worden en het heeft evenmin een heus jongere generatie belet nog jonger te zijn. Men dacht een tijdje, dat er geen jongeren meer waren, maar het thans verschenen boek *In Aanbouw* bewijst, dat die hypothese volkomen onjuist was; het *wemelt* van jongeren, en het beeld van hun generatie is minstens even schilderachtig als dat van 1926.

Nochtans is het een feit, dat er tussen 1926 en 1939 niet zoiets verschenen is; er verschenen wel vervolgen op *Erts* en voorts *Balansen* en *Kristallen*, maar daarin bleven de oude jongeren of jonge ouderen de toon aangeven. *In Aanbouw* is pas weer het beeld van een nieuwe generatie, die zichzelf presenteert en niet door anderen gepresenteerd wordt; de verzamelaar K. Lekkerkerker is zelf een jonge jongere. Wel zijn er, evenals in *Erts* 1926 de heren Frits Hopman en Albert Plasschaert, ook in deze verzameling bijdragen van 1939 enige 'jongeren' verdwaald, die, men reeds op weg naar de volstreckte mannelijkheid zou kunnen wanen. Zo b.v. de dichters Gerard den Brabander en Jac. van Hattum, die blijkens de bibliographie in het werkje opgenomen twee jaar ouder zijn dan schrijver dezes; wij hebben hier het geval van de oudere jongere, die als jongere jongere wordt aangediend (tenzij hij over het elixir der eeuwige jeugd beschikt), en wiens generatie-kenmerken dus òf overtalrijk of gene moeten zijn. De dichter G. Achterberg (van 1905) werd, meen ik, door het tijdschrift *Forum* al eens als epigoon verdreven en is nu als semi-oudere jongere teruggekeerd; ook de heer F.C. Terborgh, van 1902, is geen kind meer, en hoe hij zich als jongere moet voelen naast L. Th. Lehmann van 1920 kan men zich slechts met moeite voorstellen. Dit zijn echter weer pittoreske uitzonderingen, die de regel bevestigen, dat hier wel degelijk een nieuwe generatie aan het woord is: de generatie, die vlak voor, in en na de oorlog van 1914-1918 geboren werd en die dus nu 'aan bod komt'. Wat biedt zij?

Twee dingen zou men na een vergelijkend onderzoek met *Erts* 1926 aanstonds kunnen vaststellen: 1e. het gemiddelde niveau is in 1939 zeker niet slechter dan dat van 1926 en min-

stens even chaotisch; 2e. uit de opgenomen portretten blijkt, dat de fotografie sedert 1926 met reuzenschreden vooruit is gegaan, want wat men hier aan jongerenafbeeldingen kan aantreffen biedt een overweldigend tafereel van voornamelijk mannelijke schoonheid, geïnterpreteerd door de lens der kunstfotografen. Daar zijn niet zo gemakkelijk meer snorren aan te tekenen!

Zie b.v. de jonge Vlaming Johan Daisne, die men blijkens zijn kunstfoto direct voor een tropenfilm zou kunnen engageren; zie de dichter Hanno van Wagenvoorde die onder het bewind van Alva schijnt geboren te zijn als men op zijn kraag moet afgaan; zie de prozaïst Adriaan van der Veen, starend naar een bovenwerelds regenbooglicht, dat hem op de lange baan grote zaligheid schijnt te beloven; en zie vooral ook de dichter Jan D'Haese, die zich door zijn naam schijnt te hebben laten verleiden ons speciaal zijn keel ter slachting aan te bieden. Daarnaast vindt men ook meer gewoon uitgevallen foto's, zoals die van Jan Vercammen en F.W. van Heerikhuizen, resp. gelijkend op Roel Houwink en S. Vestdijk, maar dan in het netje.

Dat betreft alles alleen het uiterlijk, zal de lezer zeggen. Ja, ja, maar zonder uiterlijk zouden verzamelwerken als dit niet aardig zijn en zij voeren ons vanzelf tot het innerlijk. De drang om zich te laten fotograferen en clicheren is immers een prille en vergeeflijke vorm van de 'Wille zur Macht', waarvan misschien de hele literatuur, maar zeker de almanakvorming van aankomende generaties een manifestatie is; in de portretten vindt men dus een duidelijke weerspiegeling van de gehele bundel, die bedoelt een aantal litteraire visitekaartjes te pousseren. Wie uit *Erts* 1926 of *In Aanbouw* 1939 zou willen opmaken wat er precies leefde of leeft onder een jongere generatie, zou zich lelijk kunnen vergissen, want rijp en groen staan hier door elkaar. De literatuur vertoont zich hier inderdaad 'in aanbouw', met aannemers, opperlieden, metselaars, specie en stellages; men kan hier en daar iets van een ten behoeve der letterkundige handboeken verrijzend gebouw ontwaren, maar de indruk, die alle andere overheerst, is die van een geanimeerde doorbraak in het stadsbeeld. Het be-

droeft mij eigenlijk te weten, dat, als er weer dertien jaren verlopen zijn, ook deze generatie haar vaste vorm gevonden zal hebben, aangenomen, dat het Westen van Europa dan nog beschikbaar is voor de cultuur: dat de vurigste dichters dan reeds het veld zullen hebben geruimd en de schoonste verzen reeds opgevolgd zullen zijn door het zakelijkste proza van de carrière: maar dit belet ons niet de chaos met belangstelling waar te nemen, er onze eigen jonge jongerentijd in terug te vinden en vooral: meer dan ooit de arrivistentoon te versmaden. Het ergste, dat uit de literaire jeugdstuipen kan voortkomen, is het arrivisme dergenen, die vergeten zijn hoe inspirerend de chaos was, en hoe verrassend vaak het schrijven zonder autoriteit, zonder publiek... .

Wij wisten uit de tijdschriften en met name uit het tijdschrift *Werk*, wel een en ander over deze generatie; maar voor degenen, die niet alle tijdschriften lezen, is een bundel als *In Aanbouw* een goede oriëntering omtrent wat er alzo aan de hand is. Evenals in 1926 is ook het beeld van deze schrijversbent uitgesproken *individualistisch*; en dat is niet zonder belang, aangezien er tussen 1926 en 1939 jaren liggen van totalitaire stormen, die bij de stammen ten Oosten van Twente en de Achterhoek, zoals Greshoff het noemt, de individualistische literatuur althans officieel geheel hebben weggevaagd. Het gelijkschakelingsstreven heeft op onze letterkunde nauwelijks invloed uitgeoefend; de zuigkracht van de totalitaire leuzen is trouwens waarschijnlijk al over het hoogtepunt heen. *In Aanbouw* is een bundel van louter individuele experimenten; en ik beken liever in deze vrij troebele laboratoriumsfeer te verkeren dan in een uniform gedrild gezelschap van jonge cultuursoldaten.

Verder treft ook hier het enorme overwicht aan *poëzie*. De prozastukken en essays verdwijnen in die zondvloed van gedichten: ook dat is een traditie in Nederland, en het hangt trouwens ook samen met het jeugdbeeld van een literatuur-in-wording. Welke waarde moet men toekennen aan al deze poëtische vormen? Het is moeilijk te berekenen; maar wel merkt men direct op, dat twee van de besten ontbreken, n.l. M. Vasalis en H.A. Gomperts, terwijl er nogal wat bekende

sentimentele of would-be moderne geluiden met kracht klinken. Gelukkig zijn Eric van der Steen en L. Th. Lehmann met een representatief aantal verzen vertegenwoordigd; men kandaarover minstens even tevreden zijn als over Lehmanns fotomet geit, die men hier aantreft, en zelfs beter dan over diens autobiographische notitie: 'Mijn grootvader is kapitein geweest bij de zeilvaart en mijn vader is eerste stuurman terkoopvaardij. Dat ik geen zeeman ben, beschouw ik als degeneratie. Ik ben 1.77 meter lang, weeg 70 kg, heb enige jarengehockeyd en beoefen nu atletiek. Ik schrijf verzen sinds 1936. Mijn werkwijze bestaat uit het imiteren van anderen. Critiek schrijf ik niet, omdat ik er te lui voor ben en het meniet amuseert. Ik kan echter mondeling goede afbrekende critiek leveren.' Voilà Lehmann in zelfportret, oftewel de Rimbaud-pose naast de poëzie; de poëzie wordt er niet slechter door.

Grote verrassingen heb ik onder de talrijke dichters niet kunnen ontdekken; experimenten en beloften zijn er meer dan genoeg. Voor het essay komen alleen D.A. de Graaf en Arthur van Rantwijk op, de laatste met een knap opstel over het *half-weten* dat niet alleen maar een artikel is, maar werkelijke essayistische begaafdheid verraad. De evenmin talrijke prozaïsten zijn Adriaan van der Veen (niet slecht vertegenwoordigd door *Wedren in de Donkere Kamer*), C.C.S. Crone (sympathiek, maar niet bijzonder), Anna Blaman (wel curieus, maar te lang, te veel korte-zinnetjes-nadrukkelijkheid), Hanno van Wagenvoorde (improvisaties van litteratuur), Jan Schepens (Londense impressies) en Pierre Dubois (*De Meidoorn*).

Het typografisch uitstekend verzorgde boekje met een sprekend omslag van H. Salden zij een ieder aanbevolen, die belangstelt in onvoltooide gebouwen, welke soms meer bekoring hebben dan deftige architectuur en officiële ruïnes.

Het symbolische harnas

ALBERT HELMAN: *Het Vergeten Gezicht*

Albert Helman, dat lijkt langzamerhand wel een onomstotelijk feit te zijn, staat om een of andere reden op gespannen voet met het *dikke* boek. Hij heeft de behoefte om boeken van grote omvang te schrijven, maar juist deze geschriften zijn zijn speciale noodlot. Twee jaar geleden scheen Helman zich plotseling van de obsessie van het dikke boek te hebben bevrijd; hij publiceerde twee novellen onder de titel *'s Mensen Heen- en Terugweg*, waarvan vooral de tweede tot zijn allerbeste werk bleek te behoren; gevoelig en toch sober geschreven, had dit proza geheel en al de kwaliteit van zijn *Zuid-Zuid-West*, het bescheiden, maar zuivere boekje over zijn geboorteland, waarmee hij gedebuteerd had. *'s Mensen Heen- en Terugweg* was een werk van klein formaat, quantitatief gesproken, maar deze vorm bleek volkomen des schrijvers intenties te dekken. De symboliek, waaraan Helman zich gaarne te buiten gaat, was ook hier aanwezig, maar met name in dat laatste verhaal zonder enige opzettelijkheid, zodat men, deze stijl genietende, zelfs aan de zuiverheid van een Kafka kon denken.

Maar kennelijk wordt Helman gedreven door een andere eerezucht: die van het dikke boek. De novelle, het verhaal met sfeer, dat hem zo goed ligt, schijnt hem niet te bevredigen; en zo ziet men hem in zijn nieuwe roman *Het Vergeten Gezicht* weer grijpen naar het grote volume; niet *'s Mensen Heen- en Terugweg*, maar een boek als *Waarom Niet* schijnt hem tot voorbeeld te hebben gediend. D.w.z.: in de keuze van het gegeven zou men enige overeenkomst met de beide novellen kunnen ontdekken, maar de uitwerking van dit gegeven betekent een 'terugweg' naar het dikke boek, dat Helman niet beheerst.

Opnieuw begint hij veelbelovend, concreet, poëtisch; de lezer

is gespannen, hij verwacht iets, hij verwacht veel; hij ontdekt weer, dat Helman kan schrijven, dat hij een 'natuurtalent' bezit; dan echter wordt het hem langzamerhand duidelijk, dat Helman een symbolische historie wil opzetten, die alleen maar geschikt is om zijn talent schipbreuk te laten lijden. Het boek wordt dikker en dikker, het begint te rammelen; het wordt, na een zeer goede inzet, steeds ongeloofwaardiger; de symboliek, in, '*s Mensen Heen- en Terugweg* zo organisch opgenomen in de stijl, krijgt het karakter van een enorm bedenksel, en men begint te worstelen met de bladzijden, na eerst werkelijk geboeid te zijn geweest.

Hebben wij hier te doen met een frappant staaltje van gemis aan zelfcritiek? Of is deze voorliefde voor het opzettelijk geconstrueerde symbool, dat de spontaneïteit van het scheppend gebaar moet vervangen, gevolg van een innerlijk conflict in Helmans persoonlijkheid, dat hem dwingt deze richting in te slaan, hoewel zijn talent juist naar de andere kant wijst? Het ene behoeft het andere niet uit te sluiten; maar ik geloof, vooral op grond van deze nieuwe roman, dat wij in het geval Helman inderdaad een obsessie kunnen aanwijzen, en wel meer in het bijzonder een erotische obsessie; onder invloed daarvan kan iemand zijn zelfcritiek het zwijgen opleggen, ook al is hij scherpzinnig genoeg om van zijn fouten te weten. Helman behoort geenszins tot de vulgaire romanfabrikanten, die er alleen op uit zijn jaarlijks met hun 'product' aan de markt te komen; een boek als *Het Vergeten Gezicht* is geschreven om een probleem, dat de auteur dwars zit en waarvan hij zich door het litteraire symbool tracht te bevrijden; maar die bevrijding, hoezeer misschien ook geslaagd voor Helman zelf (ik kan dat niet beoordelen), blijft voor zijn lezer een toer aan de rekstok, die met een lelijke duikeling eindigt.

Ik kan deze onevenredigheid van bedoeling en resultaat, van reëel talent en enorme opzet, van concreet uitbeeldingsvermogen en abstract-litteraire 'Planwirtschaft' alleen verklaren door een obsessie: een obsessie, die in *Het Vergeten Gezicht* trouwens duidelijk genoeg spreekt door het opzettelijke schema van zee contra land, van eenzame man contra prostituée. Dit schematiseren met symbolisch bedoelde figu-

ren, culminerend in niet minder dan een complete en absoluut onaannemelijke gedaanteverwisseling (de prostituée, wier minnaar wordt doodgeschoten, besluit zijn rol over te nemen, hetgeen haar natuurlijk niet gelukt), is bij Helman niet maar een manier om een avonturenroman te schrijven; het vertegenwoordigt voor hem duidelijk een diepe levenswaarheid, en zijn fout is alleen, dat hij de lezer niet van die waarheid vermag te overtuigen, zoals in het tweede verhaal van *'s Mensen Heen- en Terugweg*. Alles is mogelijk en alles kan symbool zijn, ook een gedaanteverwisseling van de gedurfdste soort, maar de romanschrijver zal hebben te bewijzen, *hoe* zij mogelijk en tegelijk symbool kan zijn!

Helman heeft in dit boek zijn ervaringen van een reis naar Mexico verwerkt. Zijn eenzame man, de matroos Rufino López, dringt bij Veracruz dit 'moederlijke' land binnen, opgejaagd door de verveling, maar ook aangelokt door dit nieuwe element, dat de veroveraar Cortez zijn schepen achter zich deed verbranden. Reeds dit binnendringen heelt een symbolisch tintje, maar Helman beheerst zijn stof tot Rufino in de Mexicaanse bordelenwijk terecht komt en de vrouw ontmoet, die het symbolische personage par excellence zal blijken te zijn: Matilde, 'van dezelfde gestalte als Rufino, rijzig, en bijna mager, met iets mannelijks in haar trekken', bij uitstek geschikt dus, concludeert men later, om de rol van de outcast Rufino over te nemen, als hij gesneuveld is door het schot van Matilde's souteneur. Het is. curieus om op te merken, dat Helman ongeveer bij het optreden van deze prostituée zijn gezag over de materie kwijt raakt, terwijl het 'innerlijk rythme' van zijn stijl plaats maakt voor een theoretische, vaak levenloze dialoog en een kartonnen decor. Tot en met pag. 74 leest men *Het Vergeten Gezicht* geboeid, al merkt men hier en daar, dat de auteur bepaalde symbolische bedoelingen achter de hand houdt; de intocht van Rufino López in Mexico heeft de poëzie van het werkelijk geziene, van het heldere visioen, dat uit de herinnering geboren wordt. Hoe komt het, dat Helman, te beginnen bij het vierde hoofdstuk, die eigen, poëtische, concrete stijl laat varen om over te schakelen naar het symbolisch bedenksel, dat zijn talent nog slechts spo-

radisch een bescheiden kans geeft? Men moet het toeschrijven aan de erotische obsessie, die zich in een theorie heeft omgezet. Van Mexico ziet men verder niets meer dan de prostitutiewijk, met Matilde als centraal punt, tot Rufino, na vele ervaringen, die ons eigenlijk weinig interesseren, door de souteneur don Agustin wordt neergeschoten en Matilde besluit om in zijn kleren de zee op te zoeken. Het schijnt, dat Helman deze reuzenzwaai, waarop de compositie van zijn roman berust, aannemelijk heeft willen maken door het feit, dat Matilde verslaafd is aan het 'Rauschgift', genaamd 'mariguana', dat in de vorm van sigaretten wordt genoten; Helman geeft van de sensatie, die dit roken veroorzaakt, in het derde hoofdstuk een suggestieve beschrijving. Maar mariguana of geen mariguana, deze rolverandering van een prostituée, die nu matroos wordt, is volstrekt onverantwoord; men moet het maar geloven, en aangezien men het onmogelijk geloven kan, verliest de rest van Matilde's lotgevallen ook haar waarde.

Dit overnemen van Rufino's naam en rol, nadat de echte Rufino in het 'moederlijke' land te gronde is gegaan, dit opleven van de man uit de vrouw, dat tenslotte toch weer een misrekening blijkt te zijn: het is alles verzonnen, zij het dan onder de druk van symbolen, die Helman blijkbaar vervolgen. Men had, na die veelbelovende tocht door Mexico, gaarne iets gezien van deze half-barbaarse maatschappij, waarin men door de romans van Guzmari (*In de Schaduw van den Leider, Adler und Schlange*) verplaatst wordt; helaas, Helmans obsessie monopoliseert onze aandacht voor het bordeel en voor het koppig doorgevoerde symbolische schema, waaraan Rufino en Matilde zo voortreffelijk gehoorzamen. Hier heeft men nu een merkwaardig voorbeeld van de invloed der psychoanalyse en aanverwante stromingen op de literatuur, maar met averechts effect. Terwijl Freud stellig niet bedoeld heeft om door het centraal-stellen van de sexualiteit een bewustzijnsvernauwing aan te bevelen, ten gevolge waarvan de cultuur gereduceerd wordt tot een schema van erotische symbolen, heeft zich bij de romancier Helman die vernauwing inderdaad voltrokken; hij perst zijn romanstof in een sym-

bolisch harnas, in plaats van dat de symboliek ongedwongen openbaar wordt aan de romanstof.

Vandaar ook deze krampachtige concentratie op de sfeer van het bordeel, die tegenwoordig de verzwijgende pruderie, van het Hollands binnenhuisje heeft verdrongen; een concentratie, die volkomen het karakter draagt van een obsessie, anders gezegd een tekort aan culturele sublimering. En was deze obsessie nu zuiver en alleen *gegeven als obsessie*, zoals b.v. bij Céline of Slauerhoff, men zou er niet aan denken daar 'aanmerking' op te maken of het voor de pruderie op te nemen; de zaak is echter, dat Helman zijn obsessie met een kunstmatig begrip wil doordringen, dat hij er zijn uit de theorie opgedane wijsheid mee wil spuien... met het zeer voor de hand liggende gevolg, dat de obsessie haar obsederend effect op de lezer mist en. de aldus gespuide theorie niet tot haar recht komt vanwege de houterigheid der romanfiguren! Een zonderling dilemma, maar bij uitstek het dilemma van Helman in zijn dikke boeken!

Toch wil ik niet nalaten, tot slot van dit artikel, de aandacht nog eens te vestigen op het positieve in Helmans talent, dat zich zo voortreffelijk beoordelen laat op grond van de eerste zeventig bladzijden. Het geval van de schrijver, die in conflict leeft met zijn eigen begaafdheid, die met alle geweld 'tegen de stroom oproeit' en zich de bevrediging wil verschaffen van het grote volume, welke hem door de geslaagde concentratie op het kleine niet schijnt te worden geschonken: dat geval is niet zo alledaags. Men leze die eerste zeventig bladzijden om op de tong te proeven, met hoeveel intensiteit Helman Mexico heeft beleefd... en men leze de rest om er zich over te verbazen, dat hij deze kostbare reële ervaringen zo grif kon inruilen tegen het klatergoud der symboliek.

De burger en zijn antipode

SIMON STEVIN: *Het Burgherlick Leven*

Herdruckt naar de eerste uitgave van 1590

J. GRESHOFF: *Steenen voor Brood*

Twee mensen van twee verschillende tijden met elkaar vergelijken (en dus altijd: enigszins tegen elkaar uitspelen) is een gevaarlijk werkje. Niet altijd hebben de eigenschappen van het individu dezelfde waarde; iemand, die men in het geheel der Middeleeuwen als een individualist zou moeten betitelen, zou, hypothetisch met dezelfde eigenschappen uitgerust, in de twintigste eeuw waarschijnlijk niet eens aan het woord kunnen komen, laat staan, dat men zou kunnen uitmaken, of hij een individualist dan wel een collectivist zou moeten worden genoemd. Men kan de afzonderlijke mens slechts voorwaardelijk uit zijn tijd losmaken; en hoe verder men in de tijd van een afzonderlijke mens verwijderd raakt, des te moeilijker wordt het precies vast te stellen, wat aan hem speciaal *eigen* geweest is en wat hij met zijn medemensen gemeen heeft gehad. Individualisme en collectivisme, zulke brandende geschilpunten in onze dagen, worden moeilijker te onderscheiden, naarmate men over minder gegevens beschikt om de grenzen tussen individu en gemeenschap te trekken.

Toch is het verleidelijk om zo nu en dan eens zulk een gevaarlijk werkje te ondernemen; n.l. dan, als men de te vergelijken individuen zo duidelijk tegenover elkaar meent te zien, dat men het vergelijken eenvoudig niet kan laten. Zo verging het mij b.v. met Simon Stevin (1548-1620) en J. Greshoff, die overigens niets met elkaar uitstaande hebben en wier vergelijkbare geschriften *Het Burgherlick Leven* en *Steenen voor Brood* (1939) door bijna drie en een halve eeuw gescheiden worden. In deze eeuwen is er het een en ander met de samenleving der mensen gebeurd; zo zou, om slechts een kleinigheid te noemen, een persoonlijkheid als Stevin thans niet meer bestaanbaar zijn, omdat de uitvinder van de zeilwagen niet meer zou kunnen concurreren met de automobiël-

industrie. En dan is deze zeilwagen, die met een straat in de buurt van Scheveningen de reputatie van Stevin bij het publiek ophoudt, niet eens het belangrijkste aan dit weinig bekende wiskunde-genie van vóór de tijd der techniek en der ver doorgevoerde specialisering. Het doel van Stevin was, zoals mevr. Romein-Verschoor het in haar biographische schets van deze curieuze man zegt: 'de wetenschap toegankelijk maken voor het opkomende lekenintellect en door samenwerking van geleerden en begaafde autodidacten de wetenschap verder brengen.' Dit doel is in de eeuw der Volksuniversiteiten niet meer te zien als iets revolutionnairs; de leken hebben naar hartelust toegang tot de wetenschap, terwijl de 'geleerde' en de 'autodidact' veel verder van elkaar verwijderd zijn, geraakt dan vroeger, omdat de specialisatie zo ver is voortgeschreden. *Ons* probleem is veeleer: in hoeverre kan men de eenheid der wetenschappen, die door deze specialisatie verloren is gegaan, *herstellen*, in hoeverre is de eenheid der cultuur nog in overeenstemming te brengen met de versplintering der geleerde wereld, wier verschillende vertegenwoordigers elkaar nauwelijks meer kunnen verstaan?

Van het leven van het wiskunde-genie Stevin is niet al te veel bekend, hetgeen voor een deel schijnt samen te hangen met het feit, dat hij bijna al zijn werken, in plaats van in het officiële en internationale Latijn, in het destijds nog zeer weinig soepele 'Nederduytsch' geschreven heeft. Hoe dit begaafde individu zich tot zijn tijd verhouden heeft, is dus slechts bij benadering vast te stellen; maar voor de kennis van die verhouding is toch zeer typerend zijn boven vermelde geschrift over de gedragingen van de mens in de gemeenschap, dat thans op initiatief van de stichting 'Onze Oude Letteren' door de Werelbibliotheek herdrukt is, met een voorwoord van prof. dr C.G.N. de Vooys en inleidingen van dr A. Romein-Verschoor en prof. dr G.S. Overdiep. Ook dit geschrift *Vita Politica, of Het Burgherlick Leven* is in het Nederlands gesteld. Merkwaardig voor de tendens dier eeuw: Stevin drukt zich uit in het Nederlands, maar aangezien hij bang is in deze taal niet altijd goed begrepen te worden, geeft hij voor de 'moeilijke' Nederlandse woorden de 'oorspronkelijke' La-

tijnse termen in de marge! De landstaal was destijds nog zo weinig ingeschakeld in het wetenschappelijk verkeer, dat .men haar voor theoretische onderwerpen nog moest toelichten met het Latijn. Stevins voorliefde voor 'ghoede Duytsche woorden' maakt dus dit geschriftje ook interessant als document van de geschiedenis der Nederlandse taal.

Wat Stevin te zeggen heeft over het gedrag van de burger onder Eenichvorstheyt (Monarchie), Ghemeenheyt (democratie), Staetvorstheyt (regering van een vorst met beperkte macht) en Voornamelickheyt (aristocratie), is uiteraard een weinig historisch geworden, en voor zover het historisch werd, wil ik er hier ter plaatse niet nader op ingaan. Want *niet* historisch is stellig de algemene strekking van Stevins betoog, dat ongeveer hierop neerkomt, dat de afzonderlijke mens zich zoveel mogelijk moet schikken naar de geldende maatschappelijke normen. Deze tendens is zo karakteristiek voor het boekje, dat men, als men de consequenties van Stevin ad absurdum zou willen doorvoeren, eigenlijk tot de conclusie zou moeten komen, dat deze man een stabiele wereld voor ogen heeft gestaan, waarin de verandering slechts als noodzakelijk kwaad wordt toegestaan. Met andere woorden: Stevin is als prediker der publieke moraal het type van de *conformist*. Wat schrijft hij de burger voor?

Men moet de overheden gehoorzamen (hetgeen op zichzelf niet onredelijk genoemd kan worden); ook als men weet, dat de overheid in quaestie zelf door het omverwerpen van een andere overheid, overheid is geworden, moet men zich toch houden aan 'deghene die teghenwoordelick metterdaet regieren'; als men het met de geldende normen niet eens is, moet men maar een andere woonplaats opzoeken; en als er dan iets veranderd moet worden, dan toch in vredesnaam 'oirdentlick... deur de ghene dieder wettelicke macht toe hebben'. Enz. Stevin gaat zelfs zover, dat hij iemand, die niet meer aan God gelooft, aanbeveelt dan maar te doen alsof, aangezien er anders misdadigers en hypocrieten te over zouden komen: 'Daerom so u herte seght, daer en is gheen God (dat schrickelick is) doedet de mont swyghen om u kinders wille, die ghy geerne saecht in deucht ende eere opwassen, om

de ghemeentens wille, diens welvaart oock de uwe is.' Ook bij Stevin treft men dus al het klassieke argument van de aartsconformist aan; dat men de godsdienst moet handhaven om de moraal en de moraal om de goede gang van zaken in het gemenebest. Er steekt in deze en dergelijke redeneringen van Stevin iets van nuchter gezond verstand, zoals men het bij Sancho Panza contra Don Quichote aantreft, en tegenover halfgaar idealisme zonder 'sense of proportions' heeft het conformisme van de nuchtere, men zou haast zeggen commerciële soort zelfs wel even iets sympathieks; maar dat op den duur deze verheimelijking 'om u kinders wille' tot veel erger hypocrisie moet leiden dan de 'gheveinstheyt', die Stevin als gevolg van het ongelooft veronderstelt, lijdt geen twijfel. 'Sonder Religie gaet het al verloren', verkondigt Stevin, en het is hem voldoende om ook op dit gebied de algemene norm te verheffen boven het persoonlijk inzicht, dat voor de conformist slechts van secundair belang is.

Eeuwen gaan voorbij, mensen sterven, verhoudingen veranderen; maar dat sommige problemen lang aan de orde blijven, ineen ik (de subjectiviteit bij voorbaat toegegeven) te kunnen afleiden uit het feit, dat ik de *nonconformist* Greshoff in zijn *Steenen voor Brood* voortdurend hoorde polemiseren tegen *Het Burgherlick Leven* van Simon Stevin, hoewel hij van dit geschrift vermoedelijk nooit gehoord heeft. Het conformisme van de zeilwagenman is het Nederlandse volk in het koopmansbloed gaan zitten, al openbaart het zich dan ook niet altijd in dezelfde formules; of het samenhangt met de koopmansgeest, zoals mevr. Romein veronderstelt, laat ik in het midden, maar zeker is, dat Batavus Droogstoppel van de politieke theorie van zijn zoveel genialer voorvader duchtig heeft geprofiteerd om zijn koffijzaak te drijven. Vandaar, dat uit hetzelfde Nederlandse volk als reactie een nonconformist van het formaat van Multatuli geboren, werd en later, nog wel in de buurt van het koffijhuis, een niet minder verwoed nonconformist als J. Greshoff. Zowel Multatuli als Greshoff zijn niet los te denken van de Hollandse koffij, zij zijn als moralisten echte wraaknemingen van de Nederlander op zichzelf, op alles, wat hij 'om u kinders wille' permanent

heeft verzwegen of achterafgehouden. Greshoff draagt zijn *Steenen voor Brood* aan zijn zoons op, maar met bedoelingen, die tegengesteld zijn aan die van Stevin; hij wil hun leren anti-burgers te worden, een streven, dat men evengoed ad absurdum door kan voeren als die van *Het Burgherlick Leven* (en dat door Greshoff zelf in zijn apodictische uitspraken ook herhaaldelijk ad absurdum doorgevoerd wordt), maar dat in een cultuur onontbeerlijk is en regenererend werkt. Tegenover het ideaal van een stabiele maatschappij verschijnt hier het ideaal van de Eenzame Man, die 'niet mee wil doen', die opkomt voor 'een bewust, brutaal, geestelijk en maatschappelijk egotisme', voor 'geestelijke en morele dienstweigering', voor een 'integrale achterdocht'. 'Ik ben tegen allen die eenheid prediken, al ware het slechts, omdat ik de verveling verfoei. Wie den vrijen en innerlijk eenzamen man als een begeerenswaardig einddoel stelt, weet welk een aangename prikkeling hij ontleenen kan aan zijn hartgrondige verachting voor de confectie-burgerij. Wie van het leven houdt, zoekt nooit wat bindt en vervlakt, altijd wat afscheidt en verschil brengt.' Dat is het antiburgerlijk leven, dat Greshoff - men kan het gerust zo noemen - predikt. Hij predikt het met alle hartstocht van de man, die reageert, steeds maar reageert op het ideaal van de primaire staatsburger. Hij spreekt zichzelf desnoods op één bladzijde tienmaal tegen, want hij redeneert in *Steenen voor Brood* meer dan ooit met simplistische termen, die hem als het ware dwingen zichzelf tegen te spreken; maar het doet zijn enthousiasme geenszins doven, hier *minder* dan ooit, omdat hij steeds de laatste consequenties van het conformisme voor ogen heeft: de totalitaire staat, waarin voor hem de gehate 'jabroers' op de afschuwelijkste manier over de vrije geest hebben getriomfeerd. Vroeger kon men nog wel eens ja zeggen zonder al te schadelijke gevolgen; maar 'nu moet de jeugd op zijn qui-vive zijn om bij de minste of geringste toenadering "neen" te roepen. Neen tegen de politici, neen: tegen de kooplieden, neen tegen de zendelingen, neen tegen de zedemeesters, neen tegen de mooipraters, neen tegen de rechters en neen tegen de korporaals. Neen, neen, neen. "Neen" is het palladium van "l'Thonnête homme". Dit

‘neen’ van Greshoff is dus ook een permanent ‘ja’; hij zegt hartstochtelijk ja tegen de mens, die zich niet door de meerderheid en haar dictatuur wil laten tyranniseren.

De eenzame man - de kunstenaar - ‘l’honnête homme’; deze drie en nog meer gestalten neemt de nonconformist in Greshoffs werk aan; dat er tussen deze drie begrippen onder een bepaalde gezichtshoek enorme verschillen bestaan, schijnt hem niet te hinderen; hij zou het waarschijnlijk ook wel toe willen geven, aangezien zijn hele ideaal belichaamd wordt in de Multatuliaanse figuur van de Nederlander, die zich (steunend in dit geval vooral op de Franse cultuur) niet wenst: te laten beetnemen door de phrasen van links en rechts, oftewel door de noodzaak van ‘het burgerlijk leven’, om waarheden te verzwijgen in het belang van de ‘welvaart’. Dat hij bij dit gepassioneerde neen-zeggen zelf herhaaldelijk adhaesie betuigt aan phaenomenen, die hij elders te vuur en te zwaard te lijf gaat: men kan het niet ontkennen, het is de beminnelijke zwakke kant van de polemist, die geen theoreticus is, maar aphorismen-schrijver en prediker met een altijd levende stijl, die liever op honderd inconsequenties wordt betrapt, dan dat hij mooi weer speelt tegenover de maatschappij.

Wanneer men de waarde van de persoonlijkheid Greshoff met de nodige critiek bepaalt, betekent dat echter nog iets anders dan alleen maar constateren: ‘zulke mensen moeten er ook zijn’. Men zou het beter aldus kunnen formuleren: zolang een Greshoff aan het woord is, zal de tendens van Stevin niet absoluut worden; de nonconformist is het geweten van een volk, dat van nature burgerlijk, maar nog niet bourgeois satisfait is door al dat verzwijgen ‘om der kinders wille’ en dat naar de stem van het geweten luistert, daar het toch de stem van zijn *eigen* geweten is, die spreekt.

Muddling through

VICTOR E. VAN VRIESLAND: *Spiegel van de Nederlandsche Poëzie door alle Eeuwen*

Een critiek op de grote bloemlezing uit de Nederlandse poëzie, die Victor E. van Vriesland in de gedaante van een standaardwerk heeft doen verschijnen, zou eigenlijk als volgt moeten beginnen: 'Deze bloemlezing is voortreffelijk en ongetwijfeld de beste poëzie-bloemlezing, die er bestaat; hoe jammer, dat zij niet tevens volmaakt is!' Door zo te beginnen, zou men onmiddellijk doen blijken van zijn bewondering voor de arbeid door Van Vriesland met zoveel kennis van zaken en goede smaak verricht en toch de nodige amendementen in petto houden; wanneer men met de amendementen begint, riskeert men, dat de lezer de indruk krijgt, dat men het gehele werk wil afbreken, en niets zou, speciaal in dit geval, onjuister zijn. Het ongeluk voor bloemlezingen is alleen, dat er *altijd* iets op aan te merken is, en meestal veel; t.o.v. Van Vriesland kan men alvast zeggen, dat de aanmerkingen van ondergeschikte aard zijn en de lof bovendien. Nu ter zake.

'De' Nederlandse poëzie is een zo algemeen en onhandelbaar begrip, dat men er eigenlijk slechts bij feestelijke gelegenheden iets mee kan uitrichten zonder het nader bepaald te hebben. De twee eerste bepalende vragen zijn: bedoelt men 'de poëzie' als *historisch overzicht* of als *aesthetisch criterium*? Deze twee dingen zijn beide van belang voor de samensteller van een bloemlezing, maar volstrekt niet hetzelfde; men kan een zeer interessante bloemlezing maken van historisch belangrijke gedichten zonder acht te slaan op het aesthetisch criterium, en omgekeerd. De meeste bloemlezingen zijn echter een mengsel van beide soorten, omdat het nu eenmaal niet doenlijk schijnt historisch en aesthetisch zuiver uit elkaar te houden; een historische bloemlezing zou n.l. ongelooflijk veel 'poëtisch bocht' en een aesthetische vooral veel lacunes moeten bevatten; het eerste is niet bevorderlijk voor

de lectuur, het laatste kwetsend voor de nationale trots.

Toch kan ik hier dadelijk een voorbeeld geven van een principieel-poëtische bloemlezing: *Introduction à la Poésie Française*, van de bekende essayist Thierry Maulnier, zijnde een beschouwing over het wezen der poëzie in het algemeen en der Franse poëzie in het bijzonder, gevolgd door een keuze van gedichten en fragmenten van gedichten, waarbij uitsluitend op datgene gelet is, wat volgens Thierry Maulnier tot het 'beschermde domein' der poëzie behoort. In deze keuze ontbreekt b.v. Verlaine! 'Il n'a pas paru nécessaire de rien extraire de la poésie du XVIII^e siècle, qui n'offre à peu près rien de mémorable' zegt de samensteller, 'ou des quelques poèmes agréables de Verlaine. De Lamartine, de Hugo, rien ne peut être rappelé, que quelques beaux et rares éclairs illuminant au hasard de vastes compositions verbales d'une extrême médiocrité. ... Si la poésie française, de Villon à Racine, et plus particulièrement au XVI^e siècle, y apparaît infiniment plus riche que dans les siècles postérieurs, si après Racine une véritable nuit s'étend sur la poésie jusqu' aux toutes dernières années du XIX^e siècle et au premier tiers, magnifiquement riche, du XX^e, c'est que tels sont les faits.' In het inleidend essay vindt men dan met veel talent, maar toch enigszins al te fraai en schoolmeesterachtig, aangetoond, welke de criteria zijn van de echte poëzie, die weliswaar volgens Maulnier niet de 'poésie pure' is, maar er toch dicht in de buurt komt. Men is geneigd vergelijkenderwijs even te denken aan de inleiding, die Binnendijk in 1931 bij zijn bloemlezing *Prisma* schreef.

Zou men volgens deze strenge principes een bloemlezing uit de Nederlandse poëzie willen samenstellen, dan zou men met ongeveer dezelfde enorme gapingen rekening moeten houden als Thierry Maulnier. Van Vriesland is dan ook niet in deze richting gaan zoeken, want hij moest een lijvig boekdeel aanleggen; maar zuiver historisch is hij natuurlijk evenmin te werk gegaan. 'Een gedicht te begrijpen en te waardeeren in het raam zijner tijdelijke, maatschappelijke en culturele ontstaansgronden, maar het toch te toetsen aan de boventijdelijke absoluteitheid van een zuiver poëtische schoonheidziedaar het dubbele criterium, dat den samensteller tot lei-

draad bij zijn keuze strekte', zegt Van Vriesland in zijn voorwoord. Een 'dubbel criterium' lijkt mij in deze materie, eerlijk gezegd, onzin; als Van Vriesland aangeeft zich van zulk een dubbel criterium te hebben bediend, bedoelt hij waarschijnlijk te zeggen, dat hij, evenals de meeste andere bloemlezers, voor ieder dichter en ieder gedicht met zijn smaak te rade is gegaan en het van incidentele overwegingen heeft laten afhangen, of hij iets zou plaatsen of niet. Hij zegt ook, dat hij 'volledig, representatief, afwisselend en inlichtend' heeft willen zijn. Op vier paarden tegelijk kan men echter niet wedden; wie volledig wil zijn, zal niet representatief, stellig niet afwisselend en misschien inlichtend zijn; wie representatief wil zijn zal stellig niet volledig, misschien afwisselend, maar slechts bij uitzondering inlichtend kunnen zijn; wie... etc. etc. Van Vriesland moet, om deze vier criteria toch te kunnen handhaven dan ook direct beginnen met ze voorwaardelijk te stellen. Het komt er ook ditmaal op neer, dat zijn *persoonlijke* smaak voor poëzie (mengsel van historiciteit en aesthetisme, mengsel ook van volledighedsbehoefte, representatieve behoefte, behoefte aan afwisseling en behoefte aan voorlichting) bij de samenstelling van zijn *Spiegel* de doorslag heeft gegeven. Deze bloemlezing is een bloemlezing van Victor E. van Vriesland, en wie op de smaak van deze dichter en criticus vertrouwt, kan (met de nodige amendementen in reserve natuurlijk) ook op zijn spiegelsysteem vertrouwen... mits hij zich niet late aanpraten dat hier een of ander geheimzinnig criterium met dubbele bodem het recept bepaalde.

Wat is dan deze persoonlijke smaak? Men zou daarvan geen precieze definitie kunnen geven zonder de bloemlezing zelf als bewijsmateriaal. Het begrip 'persoonlijke smaak' zegt juist, dat Van Vriesland zich heeft laten leiden door concrete gevallen, niet door een abstracte theorie, al wil hij het in zijn inleiding nog een weinig zo laten voorkomen; het publiek immers eist meer dan persoonlijke smaak, het wil houvast, wetten, voorschriften, garanties. Maar (om een kort, zelfs het kortste voorbeeld uit de hele bloemlezing te nemen), welk beginsel, historisch of aesthetisch, volledigheid, representatie, afwisseling of inlichting beogende, dreef Van Vriesland om te

openen met deze eenzame regel van een onbekende dichter uit de 2e helft van de 11e eeuw:

*Hebba olla vogala nestas hapunnan
hinase hic anda thu*¹

Het meest waarschijnlijk is, dat hij ongeveer gedacht heeft: 'In een bloemlezing als deze is zo'n oude regel, die niets en alles betekenen kan, aardig om mee te beginnen.' Dat is een concrete overweging, die ik volkomen aanvaardbaar acht; *achteraf* kan men dan naar een deftiger en abstracter beginsel gaan zoeken, waarbij de overweging kan worden ondergebracht, naar een 'historisch moment', een 'poëtische kern' of iets dergelijks; maar ... achteraf blijft achteraf, het abstracte beginsel kwam *na* de concrete, officiële overweging. Bij het samenstellen van een bloemlezing nu gaat het, daarvan ben ik volstrekt overtuigd, in meerdere of mindere mate *altijd* zo toe; en wee degene, die prachtige abstracte principes heeft, maar de persoonlijke smaak mist! Hij zal misschien enkele partijgangers van zijn principe tevreden stellen, maar de rest, gewapend met een ander principe, zal hem in de kou laten staan.

Van Vriesland echter, zowel historisch als aesthetisch uitstekend onderlegd op dit gebied en dus niet nodig hebbend zich bij het samenstellen van een bloemlezing met een principe te sauveren, paste het 'muddling through', waarbij de Engelse politiek altijd zoveel baat heeft gevonden, ook op de Nederlandse poëzie met groot succes toe; en daaraan (daaraan *alleen!*) is het te danken, dat zijn bloemlezing een bruikbare, zelfs een zeer goede, volledige en toch niet overvolledige, representatieve en toch niet doctrinaire, afwisselende en toch niet karakterloze, inlichtende en toch niet schoolmeesterachtige bloemlezing, is geworden. Dat achteraf het resultaat van deze aanbevelenswaardige opportunistische poëziepolitiek in naam van de cultuur, de Nederlandse letterkunde etc. met een vlag van 'boventijdelijke absoluutheid' en 'overwegende bekommernis om de schoonheid' moest worden gedekt, spreekt ook hier haast van zelf, maar het doet ons

toch veel genoeg, dat Van Vriesland zelf ‘persoonlijken smaak en voorkeur’ als richtsnoer evenmin verzuimt te vermelden.

Hoe weinig het abstracte beginsel bij werkzaamheden als het bloemlezen waard is in vergelijking met het ‘muddling through’ kan men ook uit het negatieve bewijzen. Soms n.l. heeft Van Vriesland *werkelijk* op een principe vertrouwd, b.v. daar, waar hij moest *ophouden*; hij verklaart, dat hij voor deze oplaag van de *Spiegel* niet verder heeft willen gaan dan tot ‘auteurs, die hun eersten bundel uiterlijk in 1910 het licht deden zien’. Het volmaakt zotte gevolg van deze abstracte regel is, dat men Leopold en Dèr Mouw (Adwaita) in dit werk vergeefs zoekt, terwijl Greshoff, die hoogst toevallig vóór 1910 een onbeduidend bundeltje van zich gaf, wèl vertegenwoordigd is, en zelfs met een gedicht uit zijn laatste scheppingsperiode! Hoe oneindig veel beter resultaat zou hier het ‘muddling through’ hebben opgeleverd! Iedere praktische oplossing ware beter geweest dan dit toegepaste beginsel!

Dit symptoom van principiële consequentie noem ik meer om het tegendeel aan te prijzen dan omdat het de bloemlezing van Van Vriesland ernstig zou schaden. Een verzamelwerk als dit zal waarschijnlijk altijd het meest aanvechtbaar zijn, waar het overgrijpt naar het land der nog-levenden; naar mijn smaak heeft Van Vriesland juist in de 19e en 20e eeuw ook veel te veel naar volledigheid van namen gestreefd, terwijl met iedere minor poet lang niet één werkelijk overrompelend vers correspondeert. Zulke bezwaren echter bewijzen alleen, hoe moeilijk het is in een bloemlezing het historische en aesthetische, de volledigheid en het representatieve enigszins in balans te houden; en doorgaans is Van Vriesland daarin (alweer: volgens mijn smaak, die nogal afwijkt van de zijne) uitmuntend geslaagd. Ik zou minder rederijkerspoëzie opgenomen hebben dan hij, maar zijn beeld van de middeleeuwen en de gouden eeuw lijkt mij voortreffelijk; ook de 18e eeuw, die nog te zeer het zwarte schaap is van de gemiddelde lezer, is met zorg en talent ontgonnen; de 19e eeuw tot Tachtig blijft, op enkele uitzonderingsfiguren na, ook in deze bloemlezing weinig aantrekkelijk, maar men kan van een

kikker nu eenmaal geen veren plukken, en de weelde nà Tachtig is een rijke beloning.

Hoewel het begrijpelijk is, dat met de ruimte van het kloek uitgegeven deel zuinig moest worden omgesprongen, zouden enkele aantekeningen bij de oudere poëzie en een register op de gedichten geen overbodige weelde zijn geweest.

Ik zou moeilijk kunnen zeggen, welk onbekend gedicht mij in deze zee van poëzie wel het meest heeft getroffen. Daarom citeer ik tot slot alleen dit curiosum: een gedicht van Simon van Beaumont (1574-1654), dat men als klassieke formule van de Nederlandse zelfgenoegzaamheid zou kunnen aanmerken:

*Waertoe te gaen door verre Landen dwalen,
Verslijten tijd, geld-quisten, breecken wind?
Die sonder moeyt' en kost in Holland vind
Dat noodigh is, wat hoeft hy 't verr' te haelen?
Als men al heeft gheleert de tael der Walen
Hoe Engelsch praet, of Spaensch, een vrou of kind,
En datmen 't huys gekomen wel versint,
Weetmen in Duytsch sich nauwlijcks te vertalen.
Een wulps gelaet, een valsch bedeckt gemoedt,
Hoererens lust, een dert'le quispel-voet,
Een tongh gewent tot vloeck en laster-reden,
Sijn het çieraet dat Napels, dat Parijs,
Dat Roome geeft. Hollander, sijt ghy wijs,
Blijft 't huys, leert wel 's Landts-recht,
ghebruyck en seden.*

Dit is nu werkelijk een gedicht, dat voor de volledigheid vast niet mocht ontbreken, dat uiterst representatief is, als afwisseling tussen de hogere poëzie volkomen verantwoord en als inlichting over het Hollandse volkskarakter van onschatbare betekenis mag heten. Juist daarom waarschijnlijk is het als gedicht beneden de middelmaat.

Eindnoten:

- 1 Oud-Westvlaams, en als zodanig het oudste in het Nederlands bekende gedichtje, dat betekent: 'Hebben alle vogels hun nesten begonnen, behalve ik en jij.'

Ogen der legende

TEIXEIRA DE PASCOAES: *Hiëronymus, de Dichter der Vriendschap*

Uit het Portugees door A.V. Thelen en H. Marsman

De Portugese schrijver Teixeira de Pascoaes is voor het eerst in ons land bekend geworden door de vertaling van zijn 'roman' *Paulus, de Dichter Gods*: een uiterst merkwaardig boek. dat hier ook een merkwaardig succes had, misschien juist, omdat het zo ver afstand van onze eigen Paulus-concepties. Deze *Paulus* gaf mij destijds een beschouwing over het mythisch denken in de pen, vooral ter onderscheiding van het pseudo-mythisch denken, dat tegenwoordig zozeer in zwang is. 'De mythos is hier niet het embryo van de logos', schreef ik, 'maar een ander accent van het denken; een denken dus, waarin alle consequenties van het beeld (in de taal: van het concrete woord) schaamteloos en openhartig worden getrokken, terwijl die consequenties in het Noordelijke, z.g. logische denken veelal worden ontdoken. Dit toegeven aan het beeld, omdat het een schaamtelozer en openhartiger wijze van denken is voor bepaalde temperamenten dan de ontduiking in de abstractie van het "zuivere begrip", is niet alleen karakteristiek voor Pascoaes en zijn *Paulus*, maar voor een groot deel der Spaanse en Portugese litteratuur. Ik behoef slechts de naam Unamuno te noemen om de gedachte op te roepen aan een denker, die tot het bittere einde toe tevens een "beelder" bleef, zonder in de au fond kunstmatige scheiding van het Noorden ooit voldoening te kunnen vinden.'¹

Het nieuwe boek van Pascoaes, dat door Thelen en Marsman met dezelfde toewijding is vertaald, geeft ons alle gelegenheid deze bespiegelingen over het mythische denken nog eens aan de practijk te toetsen, aangezien het geheel in dezelfde sfeer ligt als *Paulus*; zozeer zelfs, dat men niet in de eerste plaats het verschil waarneemt tussen Paulus en Hiëronymus, de hoofdpersoon van dit tweede boek; het psychologische, de analyse van een individu, dat men wil 'verklaren' uit zijn

aanleg, zijn milieu, zijn tijd, ontbreekt in de boeken van Pascoaes vrijwel geheel, en hij komt er ook rond voor uit, dat hij van psychologie niets moet hebben. 'O, de psychologie! zij is een soort brasiliaansch' schrijft hij ergens in zijn *Hiëronymus*: waarbij men dan in aanmerking moet nemen, dat volgens Pascoaes het Braziliaans een taal is, die alleen in de verbeelding van Braziliaanse chauvinisten bestaat. Hoe het ook zij: de psychologie in de zin, die wij aan dat woord plegen te hechten, is een schrijver van de categorie Pascoaes volkomen vreemd; zij bestaat niet voor hem, zij 'verklaart' in zijn ogen niets, zij is alleen geschikt om het beeld van de heilige Hiëronymus te laten uitdrogen tot een formule voor Darwinistisch aangelegde geleerden. Pascoaes' Hiëronymus leeft geheel in de sfeer van het visioen, van de legende zelfs; dat is voor de Portugese schrijver de werkelijke wereld, waarin hij een grote persoonlijkheid uit het verleden rendez-vous geeft. Men vindt hier een curieuze bekentenis over de wijze, waarop Pascoaes de heilige uit de vierde eeuw heeft opgeroepen, verbonden aan het visioen van diens morgenuur:

'Glimlachend dooft Aurora zijn lamp en dan doemt langzamerhand de gestalte van den Heilige weer op, bleek naast den slaapdronken leeuw en den doodskop die zijn oogholten strak op Hiëronymus heeft gericht. Zoo zie ik hem *met de oogen der legende* (curs. van mij. M.t.B.) en ik waag het ook niet hem los te maken van die legende. Wanneer hij haar om zich heen heeft gesponnen, dan hoort zij bij hem als de adelaar bij de napoleontische mutsen en bij de eeuwige sneeuw van de Alpen. Zoo zie ik hem, aan zijn voeten een leeuw, vóór hem de doodskop en de Bijbel - een landschap, hemel en woestijn.'

Ziehier een typisch staaltje van het mythische denken, dat lijnrecht staat tegenover het gerationaliseerde, het 'Darwinistische' denken; volgens het mythische denken is de legende niet iets, dat van de historische persoonlijkheid moet worden afgepeld, opdat de 'werkelijkheid' van zijn existentie aan het licht kome, is de legende dus niet de vijandin van de 'werkelijkheid', maar integendeel, de verheving er van of de uitstraling, die pas recht het wezen dier 'werkelijkheid' onthult.

De leeuw en de doodskop, attributen, die Hiëronymus worden toegedacht, behoren tot de sfeer der legende en *dus* tot het leven van Hiëronymus! Een dergelijke redenering gaat tegen het Westers historisme, tegen de 'zuiveringsgeest' van het Westerse analytische denken radicaal in; en wie dus meent van Pascoaes een wetenschappelijk 'gezuiverde' Hiëronymus voorgezet te krijgen, kan het boek beter ongelezen laten. Pascoaes' Hiëronymus leeft geheel en al in het beeld, in het visioen; buiten dat visioen om is hij niets, is hij amper een geraamte. Hij komt tot de Westerse lezer in de vorm ener beeldenlawine, die niet ophoudt eer het boek uit is. Dit is waarachtig geen brave vie romancée, naar het model van Stefan Zweig, maar de gewelddadige ontketening van een subjectieve beeldenstroom, waarvoor geen logische dammen bestaan; men wordt meegesleurd, of men wil of niet en als men achter wil blijven, zal men aan wal moeten trachten te komen en hard weglopen.

Er is een 'historische' Hiëronymus: een der bekendste kerkvaders, wiens briefwisseling een zekere vermaardheid heeft gekregen; een strijder voor de orthodoxie, geboren plm. 340 te Stridon in Dalmatië, gestorven in 420 te Bethlehem; vermaard geleerde en theoloog uit de groeitijd der juist officiëel geworden christelijke kerk; na een 'innerlijke' bekering kluizenaar in de buurt van Chalcis, later presbyter te Antiochië en onder paus Damascus leraar te Rome, vriend van vrome vrouwen, die hem volgen naar Palestina, waar hij kloosters sticht; de *Vulgata*, de Latijnse Bijbelvertaling der katholieke kerk, is zijn werk geweest. Deze Hiëronymus is, als men wil, het geraamte van Pascoaes' boek, dat men eigenlijk noch een biographie, noch een roman kan noemen; want het gaat hier niet om het geraamte, zelfs niet om het zeer accuraat gereconstrueerde geraamte, dat de historici 'werkelijkheid' noemen, maar om een deels visionair, deels moraliserend geschrift, waarbij Hiëronymus als partij is betrokken. In een 'persoonlijk woord aan den Nederlandschen lezer-vriend', dat Pascoaes aan de vertaling heeft toegevoegd, zegt deze:

'Hiëronymus is (tevens) een excessieve ziel door de buitengewone manier, waarop hij de vriendschap onderging en de

vrouw heeft geïdealiseerd, en tevens door de wijze waarop hij zijn dierlijke driften ten offer bracht aan een boetvaardig bestaan in de woestijn van Chalcis en in de Grot des Verlossers te Bethlehem. Bovendien is hij een groot lyrisch en satirisch schrijver, en wat hem nog belangrijker maakt, is juist de tijd waarin hij heeft geleefd, het meest dramatische tijdperk van heel de geschiedenis, want de geschiedenis van Europa komt voort uit een eeuwig conflict (eeuwig omdat het geen oplossing kan vinden) tussen het Morgenland en het Avondland, tussen de kelto-latijnsche en de germano-slavische ziel, tussen den Senaat en Alarik, of, zooals ten tijde van onzen kerkvader Hiëronymus, tussen den god van den Vrede en den god van den Oorlog (een katholiek mythologiseert over *goden*!! M.t.B.), in één woord: tussen den linker- en den rechteroever van den tragischen Rijn. Dit conflict is eeuwig, dat wil zeggen zonder de mogelijkheid van een entente cordiale, omdat wij hier in wezen te maken hebben met een ethnologisch en geographisch noodlot, veroorzaakt door de vitale energie der twee zielen, waarin Europa is verdeeld - sinds eeuwen. Wanneer dit conflict eindigt, houdt ook Europa historisch op te bestaan.'

Men kan dus wel zeggen, dat de conceptie van Pascoaes heel wat meer is dan een gewoon heiligenleven! En inderdaad, het is vooral de tijd, de eeuw van de barbareninvallen en de ketterse polemieken, die in het zuiver dichterlijke boek van Pascoaes gestalte krijgt: niet eenmaal, maar telkens en telkens weer, alsof de schrijver er niet genoeg van kon krijgen ons met beelden te overstelpen. Zijn zeldzame beeldende kracht uit zich in deze techniek der overstelping, die een vorm van herhaling is, maar dan in de sfeer van het steeds van vorm en kleur veranderende visioen, waaruit de moraliserende bespiegeling voortvloeit; men krijgt dus een verzameling beeldende strophen, die tegelijk de houding van Pascoaes tegenover het leven moeten 'formuleren'; deze 'roman' is minstens evenzeer een aristocratisch-christelijke preek als een vlammend tafereel van heidense natuurweelde en barbaarse katastrophen. Aangezien de logische continuïteit van het 'verhaal' bij deze opeenvolging maar een zeer geringe rol speelt, werkt de over-

stelpingstechniek op den duur enigszins uitputtend; de normale inzinking wordt de lezer evenmin gegund als de nuchterheid van het abstracte begrip; hij moet van visioen tot visioen, van apocalyps tot apocalyps, van moraalkern tot moraalkern, hij wordt bekogeld, overgoten, verbrand, verzengd met deze onophoudelijk actieve poëzie; hij moet zich kunnen overgeven aan de roes van het netvlies en aan een hagel van moralistische schoten, wil hij Pascoaes' *Hiëronymus* van het begin tot het einde kunnen volgen.

Ik ben er dan ook nog niet precies achter, hoe men een boek als dit het best leest; want dat men het leest, is een feit. Alles, wat Is. Querido en Arij Prins ten onzent verkeerd hebben gedaan, doet deze auteur goed, om de eenvoudige reden, dat de beeldenvloed hier niet uit zinneloze woordenstapelarij of aesthetische armoede van geest voortkomt, maar uit een werkeijik geïnspireerde ziel, waarvan men op iedere bladzijde weer ontdekt, dat zij zich uit overvloed (of om een voor deze gelegenheid toch wel toepasselijk modewoord te gebruiken: uit 'gedrevenheid') in deze visionnaire mateloosheid laat gaan. Deze man, die de psychologie om haarszelfs wille versmaadt, uit zich desalniettemin in psychologische flitsen en keiharde karakteristieken, die onmiddellijk verraden, dat hij, ofschoon visionnair, het tegendeel van een vage zwijmelaar is. Wat zegt men b.v. van deze samenvatting van de groei van het Christendom:

'Het kunstmatige wordt natuurlijk. Leugens zijn in staat in waarheden over te gaan, en nog meer: iedere waarheid ontspringt aan wat oorspronkelijk een leugen was. Tenslotte komt het zoover, dat de pij tot monnik is geworden. De lompen maken den bedelaar, het colbert den burger, de uniform den held van het slagveld en in den witten sluier verbergt zich al de maagdelijkheid van de vrouw.

Uit schaamte over zijn lichaam beroemt de christen zich op zijn ziel, die men het eeuwige leven heeft beloofd.'

Een dergelijke psychologische flits (één van de zeer vele) vertolkt duidelijk de invloed, die de katholiek Pascoaes van Nietzsche heeft ondergaan. Zijn *Hiëronymus* is dan ook in de eerste plaats een 'excessieve ziel', mutatis mutandis een

‘Uebermensch’, en pas in de tweede plaats een kerkvader, een historische figuur der christelijke kerk. ‘Er zijn slechts weinig Christenen op de wereld, zooals er ook slechts enkele dichters zijn. Duizend schepselen worden geboren opdat één enkele creatuur zich losmaakt uit het donker en zijns weegs gaat als held door roem omstraald, of als verheerlijkt heilige. Het is het lot der Menschheid één mensch voort te brengen, die haar wegrukt uit het karrespoor van allen dag.’ Dat is niet christelijk, dat is Nietzscheaans gedacht en vooral gevoeld, maar desondanks is Pascoaes geen volgeling van Nietzsche; bij al zijn visionaire begaafdheid was Nietzsche in laatste instantie een logisch, geen mythisch denker, terwijl Pascoaes uitsluitend en alleen zijn kracht put uit het zich telkens vernieuwende beeldperspectief, bovendien de breuk in de mens als tweeledigheid van orang oetan en metaphysisch wezen zeer sterk beseft en daarom in de katholieke levenssfeer kan blijven met allerlei ketterse en heidense inslagen erbij. In hoeverre hij dat ook zal kunnen in zijn volgende ‘roman’ over Napoleon (waarvan men in dit boek al enige tekenen kan bespeuren), zullen wij moeten afwachten; maar veel doet het niet ter zake, omdat Pascoaes, wat hij verder ook moge zijn, vóór alles op zoek is naar de ‘excessieve zielen’, in welke sfeer hij ze ook moge ontmoeten.

Maar zonderlinge paradox: in dit boek, geschreven om een ‘excessieve ziel’, de heilige Hiëronymus, ‘ciceroniaan en christen’, asceet en vriend van vrome vrouwen, is het tenslotte toch het visioen van de onstuimige, barbaarse en ketterse tijd, dat het beeld van de persoonlijkheid opslorpt. Het is, alsof de tijd zo met de uiterst-persoonlijke metaphysische hartstocht van Pascoaes geladen wordt, dat zelfs de middelmatigen en afschuwwekkenden sterk van vorm en fel van kleur worden, en de heilige slechts één van hen is. De collectiviteit doet het individu hier niet verdwijnen in een grauwe banaliteit (als in zovele romans van collectivisten), maar de dichterlijke bezieling van het individu Pascoaes zet de samenleving der mensen en de natuur, waaruit zij voortkomt, maar waarvan zij tevens gescheiden is door de metaphysische passie, onder hoogspanning, zodat geen detail door mechanisatie

gedood wordt. Men ga slechts na, hoe zeldzaam levend hier die geschillen over theologische quaesties in het beeld van de tijd opduiken! Hiëronymus is onder zijn medemensen niet zozeer een bijzondere persoonlijkheid als wel een extra metaphysisch geladen verschijning; en is dit niet het criterium voor de 'excessieve ziel' in het algemeen bij Pascoaes... voorzover er bij hem van algemeenheid sprake kan zijn?

Ik heb alle bewondering voor de ook ditmaal weer sublieme vertaling van Thelen en Marsman, die slechts een enkele maal doet vermoeden, dat men met een bewerking uit een andere taal te doen heeft; deze vertaling is een dichterlijke herschepping van de eerste rang. Een hypothese: is het proza van Teixeira de Pascoaes misschien het proza, dat Marsman in zijn expressionistische tijd zelf had willen schrijven; is het dus zijn eigen proza, bezielde door een overstelpende andere inhoud, waaraan hij zich derhalve slechts behoeft over te geven om het tot zijn eigen taal te maken? In ieder geval mag de schrijver zulke vertalers wel dankbaar zijn, want een slechte en zelfs een middelmatige vertaling zou voor een werk als dit funest zijn; wat in het beeld leeft, kan slechts door een gelijkwaardig beeld herschapen worden.

Eindnoten:

- 1 Zie *'In Gesprek met de Vorigen'*, Verz. Werk Deel IV.

Abstractie in poëzie

P.N. VAN EYCK: *Herwaarts*
 EMILY DICKINSON: *Gedichten*
 Vertaald door S. Vestdijk

De dichter P.N. van Eyck, die na de herdruk van zijn bundeltje *Inkeer* (1927) betrekkelijk weinig poëzie meer publiceerde, heeft een zonderling noodlot getroffen: hij werd den volke het meest bekend door een gedicht, dat eigenlijk niet representatief is voor zijn hele oeuvre. Ik bedoel het alom geciteerde *De Tuinman en de Dood*, dat ik dus niet nogmaals wil citeren. Het is inderdaad een bijzonder gaaf en treffend gedicht, waarin de onontkoombaarheid van de dood en de futiliteit van menselijke berekening daartegenover, in de sfeer van een Perzische legende prachtig onder woorden is gebracht; het tot gemeenplaats geworden gezegde: 'De mens wikt, maar God beschikt', krijgt in deze strophen opnieuw een verrassende klank. Maar, zoals de litteraire kroniekschrijver van de *N.R.C.* onlangs opmerkte, dit gedicht is geenszins karakteristiek voor Van Eycks dichterschap; en volgens dezelfde kroniekschrijver heeft Van Vriesland het dan ook terecht niet opgenomen in zijn onlangs verschenen *Spiegel van de Nederhndsche Poëzie*. Over dit 'terecht' verschil ik van mening met de kroniekschrijver voornoemd, want per slot van rekening is *De Tuinman en de Dood* toch een gedicht van Van Eyck en waarom zou een dichter, zelfs al had hij maar één superieur vers geschreven, niet door dat vers mogen worden vertegenwoordigd? Wanneer inderdaad, zoals de dichters gaarne suggereren, het afzonderlijke gedicht meer is dan zijn maker, het kristal zuiverder dan de ruwe materie, dan zou men zelfs mogen aannemen, dat eenmaal de poëtische vormdrift in Van Eyck zo onmiskenbaar over de menselijke weerbarstigheden had getriomfeerd, dat het gedicht *De Tuinman en de Dood* in zijn isolement voortaan in staat zou zijn de maker de onsterfelijkheid deelachtig te doen worden!

Intussen, blijft het waar, dat dit geïsoleerde vers de dichter

Van Eyck, met al zijn weerbarstigheden en bespiegelende subjectiviteit, niet representeert. Met name is Van Eyck niet de dichter van de heldere geslotenheid, waardoor *De Tuinman en de Dood* zulk een onvergetelijke indruk maakt; hij is een zoeker, een benaderende geest, die niet het natuurlijk verbond met het woord heeft gesloten, waaruit de alleen-maar-dichters de kracht schijnen te putten om wraak te nemen op de taal met haar onherroepelijke gemeenplaatsigheid. In de tegenwoordige tijd is deze kracht wel de voornaamste kracht der lyriek, omdat zij de poëzie-lezer het nivellerend-logische, gemeenplaatsig-rationele karakter der omgangstaal in de suggestie van het ogenblik doet vergeten; daarom beschouwen wij als lyrici van de eerste rang diegenen, die in staat zijn ons de 'schok' toe te brengen, die ik voor mij als iets lichamelijks onderga. De lyrische begaafdheid is iets, dat op zichzelf staat en dat wel samen kan gaan, maar volstrekt niet samen *behoeft* te gaan met andere talenten; voorwaarde is alleen het talent, waarmee men vuur kan slaan uit het element, dat ons leven nivelleert, de taal; dit is een zonderling talent, en het feit, dat vele grote lyrische dichters zonderlingen waren (en zijn), is dan ook niet een toevallig feit, alleen geschikt om de burgerman leedvermaak te verschaffen. De 'bezwerende' taal van de dichter, die geen stormen wil bezweren en evenmin volksmenigten opruien, maar slechts in eenzaamheid met de taal verkeert, is in onze cultuurphase iets zonderlings, juist omdat allerlei andere factoren, die vroeger de dichtkunst mede bepaalden (de anecdote van Tollens, de 'truc' van Huygens, de zangerigheid van Hélène Swarth, de 'heldenmoed' van Da Costa, en zelfs de Idee van Albert Verwey, Van Eycks leermeester), voor ons gevoel bijzaak zijn geworden; deze bijzaken zijn natuurlijk van belang voor de beoordeling van een gedicht, maar zij geven nooit de doorslag bij de waardebepaling van een dichter als dichter.

Onder dit aspect nu bezien is Van Eyck stellig te weinig 'zonderling' om een lyrisch dichter van de eerste rang te zijn. Maar desondanks is *De Tuinman en de Dood* toch niet zijn enige superieure gedicht; men zou een valse legende over Van Eyck in het leven roepen, als men het probleem zo stelde.

Het lijkt mij juister om vast te leggen, dat Van Eyck een dichter is, die tot het abstracte en bespiegelende overhelt, zonder dat dit abstracte en bespiegelende behoort tot de sfeer van zijn poëtisch talent; niet het abstracte en bespiegelende op zichzelf is een beletsel voor het ontstaan van grote lyriek (zoals goedkope theoretici ons soms willen wijsmaken), maar de *breuk*, die bij sommige geesten, en ook bij Van Eyck, bestaat tussen de abstracte bespiegeling enerzijds en hun poëtisch talent anderzijds. Vandaar, dat men in een bundel als *Herwaarts* voortdurend die twee 'neigingen' naast elkaar blijft onderscheiden; een enkele maal vallen zij samen (wordt dus de abstracte bespiegeling, poëtisch of de poëzie abstract-be-spiegelend), maar meestal ziet men de ene Van Eyck de andere Van Eyck benaderen zonder dat de breuk geheel te niet wordt gedaan. *De Tuinman en de Dood*, dat in de eerste afdeling van *Herwaarts* is opgenomen, is een van de zeldzame voorbeelden bij Van Eyck van een volkomen samenvallen der beide sferen... hetgeen een van de redenen is, waarom het gedicht dan ook niet representatief wordt geacht voor de gehele figuur Van Eyck.

Uit deze nieuwe bundel komt mij een mens tegemoet, die stellig veelzijdiger en gecompliceerder is dan b.v. zijn generatiegenoot Bloem; maar merkwaardig genoeg, dit surplus aan veelzijdigheid en intellectuele complicatie voegt niets toe aan onze waardering voor Van Eycks dichterschap! Waar Van Eyck poëtisch het sterkst is, daar leeft hij in dezelfde sfeer als Bloem, zij het zonder diens 'nederlaag', terwijl zijn bespiegelende benaderingen ons een mens laten zien, die niet, zoals Bloem, alles op één kaart heeft gezet; men kan in *Herwaarts* een aardser gezindheid, dankbaarheid in plaats van pessimisme, waarnemen; maar de sfeer van de droom en het verlangen, die het leven onwerkelijk of half werkelijk maken, terwijl zij tevens de enige zin van het leven zijn, is bij Van Eyck even overheersend als bij Bloem. Alleen heeft men de indruk, dat de platonische bespiegeling Van Eyck vaker van het concrete beeld afhield; Van Eyck is theoretischer aangelegd, en als dichter daarom een minder beperkte, maar ook minder doorlopend geïnspireerde persoonlijkheid.

Men heeft voor Van Eycks poëzie de qualificatie 'dor' gebruikt. Deze term lijkt mij in dit verband geheel onjuist; een bundel als *Herwaarts* is slechts op enkele plaatsen dor (voorbeeld het gedicht *De Genezende*), zij wordt, als geheel, alleen gekenmerkt door de breuk, waarover ik hierboven schreef. Een dorre persoonlijkheid kan nooit zo volstrekt overtuigen door eerlijkheid als Van Eyck in *Herwaarts* doet; want ook daar, waar het geschil tussen poëzie en abstractie onbeslecht blijft, wint Van Eyck de sympathie van zijn lezer. Hij veinst niet iets anders te zijn dan hij is; hij aarzelt openlijk, als hij niet in de roos schiet, hij dicht in een sfeer, die ook aan de benadering haar betekenis geeft. Door die achtergrond van aarzelend bespiegelen krijgen de voluit concrete, geslaagde gedichten bijzonder relief, waaronder ik vooral de kleine natuurgedichtjes en dit grotere *Brent Bridge* bewonder als zuivere getuigenissen van een absoluut oncomedianterige geest:

Brent bridge

*Een vreemd man, in een vreemd land.
En vaak is er niets dan dit.
Water en loof en het wit
Van zwanen, dicht bij de rand
Gras voor de bank waar hij zit,
En straks aan de overkant.*

*Een man die even leest,
Het stil begin van een lied,
Dan opkijkt en om zich ziet.
En iets in hem denkt, bedeesd:
Hoe vreemd, nog ken ik het niet,
En toch is het altijd geweest.*

*Vreemd, in dit vreemde land,
Alleen, met niets dan dit.
Water en loof en het wit
Van een zwaan die talmt bij de kant,
Dicht langs de bank waar ik zit,
Wat avondzon op mijn hand.*

Hier heeft men dan een gedicht, zeer representatief voor Van Eyck en niet minder gaaf dan *De Tuinman en de Dood*; zo vindt men er meer in deze bundel, en voor mij is een van de bekoringen ervan, dat men ze er in zoeken moet.

Dat de abstracte bespiegeling en de poëzie elkaar volstrekt niet behoeven uit te sluiten of zelfs maar aarzelend te benaderen, bewijst b.v. de poëzie van de Amerikaanse dichteres Emily Dickinson (1830-1886), waarvan S. Vestdijk thans een, dertigtal gedichten in Nederlandse verzen heeft overgebracht. Ik herinner er de lezer aan, dat Vestdijk in zijn essaybundel *Lier en Lancet* een studie aan Emily Dickinson heeft gewijd, zodat men deze veelal meesterlijke vertalingen als 'proef op de som' kan beschouwen. De dichteres en de vertaler hebben, zoals uit essay en bewerking blijkt, zoveel gemeen, dat het vrije, vernederlandsen van het Engels voor Vestdijk een vorm van zelfbevestiging moet zijn geweest. Een niet minder aristocratische geest dan Van Eyck, deze Emily Dickinson; maar wat haar van Van Eyck onderscheidt, wat haar stellig tot een groter dichterlijke persoonlijkheid maakt, is juist het samenvallen in haar poëzie van abstractie en poëzie; hetgeen Vestdijk aanleiding gaf om van een harer kleine gedichten te zeggen, dat het een verhandeling over het Kantianisme vervangt. Hoe gevaarlijk men deze beeldspraak ook moge achten (*vervangt* een gedicht ooit filosofische verhandelingen?), een feit is, dat in de poëzie van Emily Dickinson de zogenaamde abstracte redenering in de poëtische vorm wordt opgenomen:

*Voor het maken van een weide
Heeft men klaver noodig en bijen,
Eén klaverplantje en één bij -
En droomerij.
Of droomerij alleen,
Wanneer er weinig bijen op de been
Zijn.*

De droom, die in het werk van Van Eyck steeds weer terugkomt, en dikwijls als een soort dwanggedachte, wordt in deze

zeven regels (het zijn er in de oorspronkelijke tekst zelfs maar zes) spelenderwijs in zijn verhouding tot de 'werkelijkheid' gesitueerd, met een lichte ondertoon van ironie (die men telkens weer terugvindt in Emily Dickinsons poëzie, als een van haar kostbaarste eigenschappen); dit ene gedichtje moet, dunkt mij, Van Eycks platonisme ver tegemoet komen en zelfs enige van zijn bespiegelingen... overbodig maken. Maar deze dichteres weet evengoed poëzie te maken van het abstracte begrip 'associatie':

*Vandaag had ik een inval,
Die 'k eerder al eens binnenliet,
Maar nooit beëindigde, jaren her,
Wanneer, dat weet ik niet.*

*Ik weet niet meer waarheen hij ging,
Waarom hij deze tweede keer
Weer tot mij kwam, en wat het was
Zelfs weet ik nu niet meer.*

*Maar ergens in mijn ziel weet ik
Van 't vroegere ontmoeten;
Het heugde mij - niet meer dan dit -
En maakte zich uit de voeten.*

Dergelijke meesterlijke 'verpoëtisering' van abstracte begrippen als 'pijn', 'verdriet', 'macht', 'hoop', 'onsterfelijkheid', 'noodlot', vindt men naast gedichten, die ik het liefst 'intieme visioenen' zou willen noemen, omdat het grootse en het strikt-persoonlijke, gebonden in de vertedering en de ironie, er beide evenzeer in vertegenwoordigd zijn. Het blijkt uit deze poëzie: het abstracte is niet abstract, het *werd* alleen abstract, waar het optrad als belemmering, als rem, als breuk; maar nauwelijks wordt een abstractie voor iemand levend, of zij krijgt vleugels, zij wordt even 'gevoelig' als dit kleine gedichtje, met het citeren waarvan ik dit artikel wil besluiten:

*Als ik niet meer in leven zal zijn
En de roodborstjes komen, zul je dan schenken
Dat eene met 't dasje van karmozijn
Een kruimel brood als aandenken?*

*En hoor je dan mijn dankwoord niet
Diep uit de donk're groeve,
Weet, dat ik 't toch zal beproeven
Met mijn lippen van graniet.*

Ter vergelijking geef ik hier nog onder elkaar de oorspronkelijke tekst, en een andere, veel letteiiiijker, maar m.i. zeer onpoëtische vertaling van Garmt Stuiveling:

*If I shouldn't be alive
When the robins come,
Give the one in red cravat
A memorial crumb.*

*If I couldn't thank you
Being just asleep
You will know I'm trying
With my granite lip!*

*Als ik mogelijk niet meer leef
bij het keren van de roodborst
geef die met zijn purpren das
dan een in-memoriām-broodkorst.*

*En als ik jou niet dank-zeg
- want ik slaap zo diep -
jij weet hoe ik het toch probeer
met granieten lip.*

Eten roodborstjes brood?

Een inzender schrijft mij naar aanleiding van mijn artikel van Zondag, waarin een gedichtje van Emily Dickinson over het *roodborstje* met de vertalingen van Vestdijk en Stuiveling wordt geciteerd, het volgende:

“A crumb” behoeft niet te beteekenen een klein stukje *brood* en vertalers behoren niet aan het publiek wijs te maken, dat roodborstjes brood eten.’

Dit slaat op de weergave van ‘a memorial crumb’ door ‘een kruimel brood’ (Vestdijk) en ‘een in-memorië-broodkorst’ (Stuiveling). Ik moet echter protesteren tegen de stellige verzekering van de inzender omtrent het niet-brood-eten van roodborstjes, want het roodborstje, dat zich regelmatig in mijn tuin vertoont, consumeert met smaak broodkruimels (inderdaad geen *broodkorsten*) en bovendien alle soorten kaas (Camembert alleen met tegenzin). Ik weet niet of mijn lijfroodborstje misschien een zeer on sociaal, mephistophelisch roodborstje is, dat zich er op toelegt de algemene regels te saboteren; maar zelfs dan bestaat de mogelijkheid, dat Emily Dickinson een dergelijk individualistisch diertje heeft gevoederd en in haar poëzie onsterfelijk gemaakt.

Voorganger en jongeren

De Briefwisseling Vosmaer - Kloos

Uitgegeven en ingeleid door dr G. Stuiveling

Na zijn openbaarmaking van de correspondentie tussen Vosmaer en Perk en de brieven van Perk aan Joanna Blancke, komt dr G. Stuiveling thans met de volledige briefwisseling van Vosmaer en Kloos voor den dag: van deze drie zeer belangrijke litterair-historische documenten-publicaties zonder enige twijfel de belangrijkste, vooreerst omdat zij het thans mogelijk maakt om het begin van de Beweging van Tachtig te overzien en niet minder, omdat hier de figuur van Willem Kloos in het volle licht komt te staan. Over beide: Perks baan brekende sonnettencyclus en het aandeel van Kloos aan de publicatie, waren wij tot dusverre zeer onvoldoende ingelicht, zodat de publicaties van Stuiveling vrijwel een revolutie betekenen in de litterair-historische opvattingen omtrent 'de wieg van Tachtig'.

Behalve van groot gewicht voor de letterkundige geschiedenis zijn deze correspondenties echter ook nog van kapitaal belang met het oog op de *psychologie* der Tachtigers in hun jeugd. Het lijkt mij daarom nodig deze twee aspecten van de stof afzonderlijk te behandelen en de psychologie voor het tweede deel van dit artikel te bewaren. Hier allereerst iets over de uitgave van de *Mathilde*, die door legendeforming voor een groot deel aan het oog was onttrokken. De modeluitgave van de correspondentie Vosmaer-Kloos door Stuiveling heeft het voordeel, dat zij door een knappe inleiding wordt begeleid, waarin het probleem van deze gecompliceerde episode met voorbeeldige zakelijkheid wordt behandeld en tot klaarheid gebracht.

Wat dit gedeelte van de zaak betreft kan ik er vrijwel mee volstaan mij aan de uiteenzetting van Stuiveling te refereren. Hij had met een in vele opzichten netelige quaestie te maken, aangezien Kloos' aandeel aan de legendeforming inzake de

Mathilde niet bepaald gering is te noemen; men kan niet anders zeggen, dan dat hij zich met de grootste hoffelijkheid en zelfbeheersing van zijn taak gekweten heeft en zelfs - het moet mij van het hart - daardoor wel eens te flatterende woorden gebruikt voor de energie, waarmee Kloos die legendevorming ter hand heeft genomen. Dit maakt echter de conclusies van Stuiveling des te klemmender; wel zelden zal het in de Nederlandse literatuur-historie mogelijk geweest zijn om op grond van de 'stukken' het beeld van een bepaalde episode zo onherroepelijk te revideren. De taal, die de brieven van Vosmaer en Kloos uit de jaren tachtig spreken, is dodelijk voor de langzaam gangbaar geworden legende, waarin Vosmaer nauwelijks meer voorkomt en Kloos optreedt als de redder van Jacques Perk voor het nageslacht.

Men moet, om het geval te kunnen overzien, eigenlijk beginnen met te wijzen op het artikel *Vosmaer en de moderne Hollandsche Literatuur*, door Willem Kloos twee jaar na Vosmaers dood in *De Nieuwe Gids* van Dec. 1890 gepubliceerd. In dit artikel heeft Kloos de grondslagen gelegd voor de legendevorming, waarvan ik hierboven gewag maakte; sedert dien is Vosmaers diepgaande invloed op Perk en Kloos zelf vrijwel onzichtbaar geworden, aangezien Kloos hier zonder consideratie de schim van deze mentor te lijf ging. 'Want de Vosmaer dien zij (zijn bewonderaars - M.t.B.) omhooghouden', lezen wij daar, 'de kalme Olympiër met zijn rimpellooze gemoedsrust, ver boven 't gewoel; die hoog-uit zijn vonnis wijst over nederlandsche schrijvers en werken en gebeurtenissen, wijl zijn stap hun de richting geeft, hij zelf de Voorganger; die man, zooals sommigen hem ons op willen dringen, die Vosmaer heeft nooit in werkelijkheid bestaan.' 'Vosmaer heeft de gedichten van Jacques Perk *niet* verstaan.' Tenminste tot October 1880 had Vosmaer 'geenerlei besef... van Jacques Perk's talenten', en het spreekt ook van zelf, 'dat hij van de jonge en nieuwe kunst van Perk geen jota begreep'. Vosmaer werd door Perks onverwachte dood 'meegesleept' in de uitgave van zijn gedichten; tegenstribbelend en onder pressie deed hij eindelijk mee, toen Kloos beloofd had, dat hij 'al het werk zou doen'. Hij, Vosmaer, 'had liever zich nooit

met den heelen boel willen inlaten, *want hij stelde er geen belang in* (curs. van mij, M.t.B.).

‘En daarom’, concludeert Kloos in dit door Stuiveling niet voor niets als ‘berucht geworden’ gequalificeerde artikel, ‘...daarom noemen wij Vosmaer niet, als wij spreken van de mannen uit het voorgaande tijdvak, die niet zonder invloed zijn geweest op onze jonge Kunst. ... De letterkundige figuur van Carel Vosmaer heeft *geen invloed bezeten en op niemand nagewerkt*, (curs. van mij, M.t.B.), omdat zij zelf een product van invloeden was.’

Deze voorstelling van zaken, door Kloos in 1890 gegeven, nadat Vosmaer zich niet meer kon verdedigen, is niet zonder enig protest¹ door de publieke opinie aanvaard, maar deze pogingen tot protest hebben niet kunnen verhinderen, dat zij de officiële voorstelling is geworden; op de scholen leert men thans, dat Vosmaer een van de tweederangsfiguren voor Tachtig was en als het over deze beroemde beweging zeli gaat, hoort men alle namen, Perk en Kloos vooraan, noemen, maar *niet* die van Vosmaer. De lezer, die nooit anders gehoord heeft, zal dan ook niet veel minder dan verbijsterd zijn, als hij de door Stuiveling gepubliceerde briefwisseling met dat officiële beeld vergelijkt; want deze correspondentie (en die tussen Vosmaer en Perk gevoerd als parallel) levert het onomstotelijke bewijs, dat zowel Perk als Kloos aan Vosmaers woorden grote waarde hebben gehecht, dat zij onder zijn auspiciën gedebuteerd hebben en dat deze ‘oudere’ steeds levendig belang heeft gesteld zowel in de sonnetten van Perk als in het werk van Kloos zelf! Meer nog: Kloos spreekt in zijn brieven aan Vosmaer herhaaldelijk zijn bewondering uit voor diens *Amazonen* en *Nanno*.

Verder komt in deze brieven duidelijk genoeg aan het licht, dat Vosmaer zich voor de uitgave van de *Mathilde* wel degelijk zeer heeft geïnteresseerd, maar dat hij inzicht genoeg had om aan Kloos het belangrijkste deel van de voorbereiding der uitgave over te laten... hetgeen iets volkomen anders is dan wat Kloos in zijn artikel gelieft te verkondigen. Zowel Vosmaer als Kloos hebben hun uiterste best gedaan om de drie handschriften van Perks sonnetten uit handen te houden

van onbevoegden, waa ronder wel een van de vermakelijkste is de heer J.C. de Marez Oyens, die aan Perks vader schreef:

‘Myn ideaal zou geweest zijn, de verzen van uwen zoon aan ten Kate of Beets in handen te geven met het verzoek een keus te doen en met het verlof er desnoods de schaaf hier en daar over heen te trekken.’ Als deze heer Oyens zijn zin had gekregen, was de *Mathilde* misschien spoorloos verdwenen achter (of platgeschaafd door) *De Schepping*!! Dat dit niet gebeurd is, komt in de eerste plaats voor rekening van Vosmaer, die al zijn invloed bij Perk sr. heeft aangewend om dergelijke ondernemingen te voorkomen. Kloos bleef bij de onderhandelingen op de achtergrond, aangezien hij bij ‘den ouden heer’, zoals hij hem bij voorkeur noemt, geen persona grata was; er was trouwens tussen Jacques en hem verwijdering ontstaan. Hij gebruikte daarom Vosmaer als ‘krijgslist’ om de manuscripten in handen te krijgen, maar, zoals Stuiveling demonstreert, ‘doordat Vosmaer... niet volkomen het ingewikkelde spel heeft doorzien, bleef er een nimmer uitgesproken maar ook nimmer verdwenen misverstand tussen hem en Kloos bestaan. Want terwijl Vosmaer zich voorstelde, dat hij zelf Perks nalatenschap zou verzorgen met enige hulp van Kloos, heeft Kloos van den beginne af gewild, dat uitsluitend hij deze taak zou verrichten met alleen enige technische hulp van Vosmaer, terwille van familiewensen en uitgeversrelaties.’

Voorts zijn men uit de brieven, dat Kloos met het schrijven van zijn later zo vermaard geworden inleiding weinig haast heeft gemaakt, euphemistisch gezegd; op 10 Juli 1882 schrijft hij nog aan Vosmaer: ‘Ik wilde u niet schrijven, voor ik met de voorrede klaar was, en ik moet tot mijn schaamte bekennen, dat er nog geen letter van op ‘t papier staat.’ Daartegenover staat dan, dat Kloos inderdaad het essentiële werk heeft opgeknapt door de tekst te verzorgen; maar ook daarbij blijft Vosmaer (de ‘meegesleepte’!) kritisch belangstellend, vooral als hij redenen heeft om aan te nemen, dat Kloos eigenmachtige veranderingen gaat aanbrengen. Deze veranderingen schijnen zover te gaan, dat Stuiveling in zijn inleiding de *Mathilde*-cyclus karakteriseert als ‘het werk van Perk en Kloos *tezamen*’!

‘Zoals de gedichten van Perk tot ons gekomen zijn, in de eerste uitgave, heeft de geniale, maar nog onbekende jongeman, die Kloos was, daaraan geheel zelfstandig omvang, rangschikking en definitieve vorm gegeven, slechts onder toezicht en goedkeuring van de begaafde, toen zeer bekende, meer dan dertig jaren oudere Vosmaer.’ Aldus concludeert Stuiveling, en hij meent, dat alleen een diplomatische uitgave der drie Perk-handschriften precies duidelijk zal kunnen maken, wat het aandeel van Kloos geweest is in deze editie.

Wanneer men deze feiten overziet, dan rest nog de vraag, hoe Kloos er toe kon komen in zijn artikel van 1890 de dingen zo radicaal op hun kop te zetten. Stuiveling zegt, dat het artikel ‘moet gelezen worden als een subjectief verslag van een geforceerde poging tot zelf bevrijding’. ‘De nagedachtenis van Vosmaer bedreigde het onafhankelijk individualisme der jongeren, juist omdat er zulk een sterke persoonlijke binding was geweest.’ Dit moge psychologisch juist zijn, het verklaart niet alles; Vosmaer kan het vader imago van Kloos zijn geweest, waartegen deze dus storm moest lopen om het te verpletteren; maar uit het bewuste artikel komt ons een blindheid voor de simpelste feitelijke verhoudingen tegemoet, die m.i. vooral wijst op een soort mythomanie. *De mythe van Perk en Tachtig* (anders gezegd: de mythe van de alleenzaligmakende Kloos) moest gecreëerd worden; aan die dominerende hartstocht offerde Kloos alles op, zelfs de feiten omtrent Vosmaer, terwijl hij toch kon vermoeden, dat de brieven in Vosmaers bezit eens tegen zijn voorstelling van zaken zouden gaan pleiten! Met hand en tand heeft hij deze mythe verdedigd; bij de vierde druk van Perks poëzie verdween Vosmaers Voorrede, zij het niet voorgoed, maar dan toch ‘symbolisch’; de heer Boele van Hensbroek, die op grond van de thans gepubliceerde brieven tegen de aanranding van Vosmaers reputatie door het artikel van 1890 in het openbaar wilde protesteren, werd (blijkens de uitgave van Stuiveling) de mond gesnoerd, aangezien Kloos voor zijn vroegere uitlatingen niet meer aansprakelijk wenste te worden gesteld (hetgeen des te zonderling aandoet, omdat hij zelf wèl uit het verband ge-

rukke brieffragmenten van Vosmaer gebruikte voor zijn artikel in *De Nieuwe Gids*!); en Kloos' fraaie 'slotbeschouwing over den zoogen. "Perk-strijd" van uit het kalme standpunt van den wezenlijken Jacques Perk' van Juli 1917, opgenomen in de veertiende druk van Perks *Gedichten*, demonstreert ons reeds de mythe in een staat van volkomen starheid. In 1890 echter reeds is de mythische verdichting ondoordringbaar geworden; Perk is tot Balder, Vosmaer tot Loki verdicht; het systeem behoeft nog slechts geconsolideerd en den volke verkondigd te worden, om dan via het onderwijs in de letterkundige traditie te kunnen belanden. Het is de grote verdienste van Stuiveling, dat hij door zijn scherpzinnige onderzoeken deze mythologisering of legendeforming heeft doorbroken en daarvoor niet een nieuwe (b.v. een Vosmaer-) legende in de plaats heeft gesteld, maar de documenten zelf heeft laten spreken.

Uit de briefwisseling, tussen Vosmaer en Kloos gevoerd, blijkt m.i. duidelijk genoeg, dat de *Nieuwe Gids*-beweging eigenlijk de voortzetting is geweest van iets, dat men met enig voorbehoud als een '*Spectator*-beweging' zou kunnen aanduiden; ik zeg: met enig voorbehoud, omdat deze 'beweging' niet *uitging* van het weekblad *De Nederlandsche Spectator* als zodanig, maar half en half toevallig ontstond uit het samenvallen van twee factoren: de levendige belangstelling van de redacteur mr C. Vosmaer en het ontwakende talent van enige jongere schrijvers. Het is natuurlijk onzin om daaruit te concluderen, dat door dit feit de betekenis van *De Nieuwe Gids* wordt verkleind, want pas in dit hun eigen tijdschrift zijn deze jongere auteurs geheel tot hun recht gekomen; alleen begint het nu langzamerhand wel evident te worden, dat *De Nieuwe Gids* veel minder 'uit het niet' is opgedoken, veel minder een mirakel is geweest, dan de mythe van Tachtig wil. In de jaren rond 1880 geeft de correspondentie van Vosmaer met Perk en Kloos ons het beeld van een nieuwe generatie, die zich om Vosmaer groepeerde, zij het dan, vooral van de kant van Kloos, met de nodige weerbarstigheid; deze weerbarstigheid uit zich voorlopig echter nog slechts in de vorm van amen-

dementen, er is nog geen sprake van een volledige bewustwording.

Een dergelijke verhouding van een 'voorlopige' leider tot 'voorlopige' discipelen is wel vaker voorgekomen in de Nederlandse letteren. Iets overeenkomstigs vindt men, *mutatis mutandis*, b.v. in de verhouding tussen Dirk Coster, redacteur van *De Stem*, en de 'jongeren' van *De Vrije Bladen* omstreeks 1925; zij hebben aanvankelijk, met de nodige weerbarstigheid, maar zonder volledig begrip van de strekking hunner oppositie, in Coster een leider gezien en in diens aesthetisch georiënteerde ethische humanisme een ideaal, dat het hunne voor een groot deel zou kunnen opvangen. Ook Coster had de belangstelling, die Vosmaer eigen was; zijn bloemlezing *Nieuwe Geluiden*, waarin de jonge dichters voor het eerst aan een groter publiek werden voorgesteld, getuigt daarvan. Maar langzamerhand blijkt de kloof tussen *De Stem* en de na-oorlogse generatie veel dieper te zijn dan zich eerst liet aanzien, en stuk voor stuk gaan de 'voorlopige' hele of halve discipelen hun eigen weg. In dit verband zou men, dan het geschrift *Uren met Dirk Coster* van 1933 als het analogon kunnen beschouwen van Kloos' artikel van 1890, waarin hij het beeld van Vosmaer vergruizelt, met dit hoogst belangrijke verschil alleen, dat de schrijver van de *Uren*, E. du Perron, de invloed van Coster nooit had ondergaan en dus ook niet de minste behoefte had om zijn verleden mythologisch te rechtvaardigen. Van mythe-vorming zou alleen dan sprake kunnen zijn, als een dergenen, die wèl in *De Stem* hebben gepubliceerd, zoals b.v. schrijver dezer regelen, in het voetspoor van Kloos achteraf ging beweren: 'De letterkundige figuur van Dirk Coster heeft geen invloed bezeten en op niemand nagewerkt, omdat zij zelf een product van invloeden was.'

Uiteraard gaat deze analogie slechts gedeeltelijk op, zoals alle analogieën, en zij impliceert met name allerminst een gelijkstelling van de helleniserende Vosmaer en de humanist Coster. Dat Vosmaer aanvankelijk echter wel degelijk als een 'oudere broeder' is gezien door Kloos en veel meer nog door Perk (wiens vroege dood een verdere ontwikkeling van zijn verhouding tot Vosmaer belet heeft), lijkt mij aan geen twijfel

onderhevig. Niet alleen dat Vosmaer tegenover Kloos over 'onze richting' spreekt; maar Kloos geeft meermalen onomwonden te kennen, dat hij dit precies zo voelt als Vosmaer en deze daarbij als leider beschouwt. (Brief van 13 Dec. 1881 aan Vosmaer: 't Is hier geen gewone kibbelary, maar de vraag, zal de richting, het streven, dat alleen onze litteratuur kan verheffen, en waarvan u steeds in al uw geschriften de *voorganger en hoofdman* is geweest, zal het nu, terwijl het er op aankomt, zonder verdediger blyven, ja zonder stem?') Kloos verheugt zich over het succes van Vosmaers *Ilias*-vertaling en noemt zelfs Shelley en 'het grootste deel van *Nanno*' in één adem, als de ideale vereniging van het 'menschelijke' (genre Multatuli) en het 'zuiver-artistieke'. Sterker bewijs voor Vosmaers invloed kan men nauwelijks aanvoeren!

Daarbij blijft echter onverminderd van kracht wat ik hierboven schreef over de weerbarstigheid van de discipel; de steeds weer terugkerende meningsverschillen, zowel bij de uitgave van de *Mathilde* als anderszins, over versregels, over de schoonheid en al-dan-niet-toelaatbaarheid van bepaalde beelden, leggen er getuigenis van af, hoe diep verschillend deze twee mensen waren. Vosmaer, die zijn ideaal in de Griekse (of pseudo-Griekse) harmonie zocht, is op het moment, dat deze correspondenties beginnen, reeds lang een gevormde geest, die zich gedeeltelijk aangepast heeft bij de heersende toestanden in de toenmalige litteraire wereld, zij het dan met behoud van zijn eigen zelfstandig oordeel. Hij komt hier uit als een bepaald sympathieke, maar van al te felle persoonlijke polemiek afkerige tijdschriftleider, die intuïtief in het werk van Perk en Kloos het nieuwe ontdekt, maar het daarom nog allerminst in al zijn consequenties van 'woordkunst' wenst te aanvaarden. Vosmaer is in laatste instantie toch een man der oude voorschriften; des te sympathieker doet hier zijn liberale geesteshouding aan; hij heeft niets van de arrivé, de litteratuurpauze, het tijdschriftenkoninkje. Inderdaad, hij heeft niet precies gezien, waar deze 'jongeren' naar toe gingen; maar men dient daar dadelijk aan toe te voegen, dat Perk dat evenmin heeft gezien en Kloos pas langzamerhand. Het is zelfs zeer de vraag, of Perk, als hij was blijven leven, niet een heel ander element

in deze litteratuurvernieuwing zou hebben gebracht: een minder eenzijdige woordkunstadoratie, een 'philosophischer' of een 'moralistischer' element. In ieder geval blijkt uit de briefwisseling Vosmaer-Perk en Vosmaer-Kloos, dat Perk veel meer op één front stond met Vosmaer tegenover Kloos, dan (zoals de mythe van Tachtig wil) met Kloos tegenover Vosmaer.

Perk en Kloos ziet men hier tamelijk compleet als twee *antipoden*; om dat nader toe te lichten is het nodig, enige aandacht te besteden aan de portretten, die zij in hun brieven aan Vosmaer van elkaar getekend hebben. Perk dan beschrijft Kloos als 'een onverbeterlijke huismusch... in de periode van opbruisen tegen de wereld en een doodvergoder'. 'Wees niet boos op hem als hij tegenspreekt; hij mist wat anderen als een voorrecht wordt toegerekend en hij is blij dat hij dit mist en hij zoekt dit gemis geenszins te vergoeden... heel weinig kwam hij met menschen in aanraking, veracht derhalve het *savoir-vivre* en is een ongelikte goede kerel. Beleefdheid, vormen, enz vindt hij vrijwel geveinsdheid mommerij, huichelarij, zooals Rousseau eertijds, *zonder dat hij gevoelt welk een hooge "kunst" er schuilt in "leven"* (curs. van mij, M.t.B.) en zonder dat hij begrijpt dat deze soort huichelarij heel iets anders is dan die gemeene, die op egoïsme groeit en die *bedrog* is. Wie noemt de *dichterlijke* waarheid "logen"? Wie noemt de geveinsdheid in de samenleving *ondeugd*? Een mensch kan met nare hebbelijkheden worden geboren, zelfs met "kleptomania", en als hij deze beheerscht en verhult alleen om den naaste niet te schaden of onaangenaam te wezen, is hij dan "slecht"? Leven is de kunst van inschikken, uitwijken toegeven en *suum cuique tribuere*, niet waar?' (13 Maart 1881.)

Ik acht deze passage uitermate belangrijk, omdat er uit blijkt, dat de jeugdige Perk zich reeds intensief bezig hield met geheel andere dan louter aesthetische problemen, n.l. met het probleem der *moraal*. Hij zocht de oplossing voorlopig (onder invloed van Vosmaer) in een soort levenskunst; maar bij verder doordenken zou hij, op deze weg voortredenerend, gekomen moeten zijn tot Macchiavelli, tot Nietzsche, tot een 'Genea-

logie der Moral'... als hij tenminste niet voortijdig door 'inschikken, uitwijken, toegeven' en 'suum cuique tribuere' de weg van de minste weerstand had gekozen en een conformistische burgerman zou zijn geworden. Men ziet hier alle mogelijkheden, die Perk in zich had, en ook alle gevaren, die hem bedreigden; wij zullen nooit kunnen uitmaken, of hij de mogelijkheden zou hebben gerealiseerd dan wel aan de gevaren zou zijn bezweken. In ieder geval beseft Perk reeds volkomen duidelijk, dat zijn weg *niet* zou zijn die van Kloos, de pure aestheet, die zijn onmaatschappelijkheid idealiseerde als de Kunst met een hoofdletter tegenover het leven als het gedoe der onartistieke burgerlieden.

Wij bezitten thans, dank zij Stuivelings laatste publicatie, ook het portret van Perk door zijn antipode Kloos. In een brief van 25 Febr. 1882 waarschuwt Kloos Vosmaer tegen een eenzijdige opvatting van Perks persoonlijkheid, naar aanleiding van diens voorrede bij de uitgave der *Mathilde*; men merkt, zegt hij, 'te weinig van het "Mephisto'tje" in uw opstel, dat saamgesmolten met een yskoud, niets- en niemand ontziend, wilskrachtig egoïsme ten minste de helft van zijn natuur uitmaakte. ... Ik heb nooit een zoo raadselachtig mensch ontmoet of er van gehoord, als hem. Hij was iemand zonder "affecties" maar verkeerende in een gestadige fluctuatie van "sentimenten" en impulsies, hemelschheerlyke en duivelachtig-grijnzende. Was hij daarom slechter dan zijn medemenschen? Ik ben heilig overtuigd, dat *als men de waarde der menschen naar een absoluten standaard kon wegen* (curs. van mij, M.t.B.), er tien gewone menschjes met hun deugdjes en lievigheidjes noodig zouden wezen, om de schaal niet te zijnen gunste te doen overslaan.' En vervolgens vergelijkt Kloos Perk met de zee, 'beurtelings lieflijk als een sluimrend kind, losbandig dartelend als een gloeiende Bacchante, of toornend en verdelgend, als een troep verwoedde panthers, maar eeuwig verraderlijk en onbetrouwbaar, en in haar boezem bergt ze de eeuwige, ijskoude kalmte, die nooit door winden wordt beroerd, en die alles in zich opneemt, maar nooit teruggeeft, en zich bedwelmt met het eindelooze zelfgevoel, met de niet te schokken overtuiging, dat zij de zee is,

die alles mag en kan er doet wat zij wil.' (Men zou deze vergelijking kunnen beschouwen als een voorstudie voor het bekende gedicht: *De zee, de zee klotst voort in eindeloze deining*.)

Ik laat in het midden, hoeveel dichterlijke overdrijving er in dit portret verdisconteerd is, want het is in de eerste plaats van belang, omdat het demonstreert, hoe Kloos Perk zag voor hij hem tot de Balder der Nederlandse letteren had gemythologiseerd. Terwijl Perk niet psychologische huiselijkheid over Kloos rapporteert, is het rapport van Kloos over Perk de visie van de dichter, die liefst met een 'absolute standaard' zou werken om de demon tegenover het plebs te verdedigen. Het is duidelijk, dat de figuur Perk voor Kloos iets raadselachtigs heeft gehad; waarom? Waarschijnlijk, omdat de aestheet juist die Perk, die blijkens zijn brief aan Vosmaer het leven boven de kunst, de persoonlijkheid boven de artist wilde stellen, niet begreep, of alleen zijn schipperkant zag *naast* zijn dichterschap. Merkwaardig: zowel Perk als Kloos gebruikt het woord 'egoïsme' om aan te geven, dat hij zich van het egoïsme wil onderscheiden! Kennelijk bedoelen zij er beiden reeds iets totaal verschillends mee; Perk verwerpt het egoïsme, omdat men het ten onrechte met de levenskunst verwart; Kloos heeft vermoedelijk in de mening verkeerd, dat juist die levenskunst het mephistophelische en egoïstische in Perk vertegenwoordigde! Ziet men de twee voormannen van Tachtig langs elkaar heen gaan? En realiseert men zich, dat het Vosmaer was, die deze twee portretten der antipoden ontving, als de 'biechtvader' van de levenskunstenaar zowel als van de aestheet?

Wat er van Perk geworden zou zijn, weten wij niet; wat er van Kloos geworden is, weten wij wel. Op grond van deze laatste wetenschap kan men constateren, dat hij in de brieven aan Vosmaer eigenlijk al compleet voor ons staat met zijn deugden en gebreken: een kunstenaar, die als zodanig de meerdere zou worden van Vosmaer, maar ook een aestheet, die nooit over de grenzen der kunst heen zou leren zien en die, na in enkele sublieme gediphten en inspirerende critieken te zijn opgevlamd, zich zou moeten redden in het herkauwen

van een mythe. Ook van Kloos ziet men hier alle mogelijkheden, die hij in zich had, en alle gevaren, die hem bedreigden; het waren andere mogelijkheden en andere gevaren dan die van Perk. Men ziet hem hier, in werkelijk treffende zelfbeschrijvingen, die zijn alter ego Moree uit *Vincent Haman* in herinnering brengen, 'weltschmerzlich en ennui-ziek' met een lange pijp en op pantoffels bij een olielampje in de (toenmaals) nieuwe Gerard Doustraat te Amsterdam, overtuigd van, maar ook wat coquetterend met zijn 'eigene inertie' tegenover de 'Attische gratie' van Vosmaer, niet zonder gevoel voor pittoreske situaties en zelfkennis, maar ondanks dat door en door een onhumoristische bohémien.

'Er zijn maar 4 dingen op de wereld', schrijft Kloos op 28 Februari 1882 aan Vosmaer 'die het leven levenswaard maken: 1. liefde, daarvan heeft men altijd zooveel als men zelf wil evenals 2. litterair genot. Dan mooie verzen maken en ten laatste rijk, d.i. onaf hankelyk zijn. Het laatste is mij ontzegd, maar ik zit alle dagen als Danaë, op den gouden regen te wachten, schoon ik niet weet, van waar hij komen zal. Het derde schenke de blonde God en alle lieve Muzen mij. Bid voor my.'

Of Vosmaer voor Kloos is gaan bidden, vermeldt de historie niet; maar zeker is, dat men met geen mogelijkheid het vierdelig programma van de op zichzelf geconcentreerde aestheet en artist openhartiger zou kunnen formuleren. Bijzonder karakteristiek voor deze levenshouding is ook het verslag, dat Kloos aan Vosmaer (24 December 1883) uitbrengt², over zijn 'zoeten waanzin' voor Martha Doorenbos (de dochter van de bekende leermeester der Tachtigers); de vrouw van zijn hart verschijnt hier beurtelings als amour fatal en als studentikoos-cynisch getaxeerde huwelijksknip; de aestheet, die de Kunst vereert en het leven veracht, zweeft altijd tussen de verre Dame der troubadours en de toekomstige Sloof der echtelijke beproeving... 'doodvergoder' en 'onverbeterlijke huismusch' als twee kanten van een en dezelfde persoonlijkheid.

Men zou naast deze uittaling eventuele brieven van Kloos aan deze Martha willen lezen om ze te vergelijken met de in

menig opzicht zo ontroerend platonisch-gecamoufleerde brieven van Perk aan Joanna Blancke! Waarschijnlijk zouden zij ons nieuw materiaal leveren om het diepgaande verschil tussen Perk en Kloos te verifiëren. ...

Eindnoten:

- 1 B.v. van W.G. van Nouhuys in zijn *Studiën en Kritieken* (1897). Men vindt hier reeds enige citaten uit de thans door Stuiveling volledig uit gegeven briefwisseling, die zeer bezwarend zijn voor Kloos' waarheids liefde.
- 2 'Paap en Verwey weten niets van mijn hartsgeheim, denkt u er om!' schrijft Kloos er in een postscriptum bij. Blijkbaar vertrouwde hij de man, die hij in 1890 uit de historie zou trachten te elimineren, in 1883 zelfs meer toe dan zijn leeftijdgenoten!

Grammaticale tragedie

JEF LAST: *Kruisgang der Jeugd*

Hij behoort niet tot degenen, die in een blauwgeruite kiel aan het grote wiel draaiden eri daardoor met roem overdekt in de geschiedenis van Nederland werden opgenomen; hij behoort niet tot 'de jongens van Jan de Witt', niet tot de Jan van Schaffelaars, de Kenau's (al heeft hij met deze heldin althans materieel iets gemeen), de Vondels en de Van Speyken; over hem zal in de geschiedenisboeken, die Nederlandse reputaties behandelen, doorgaans in alle talen worden gezwegen. Want dat hij een Nederlander was, is van zo weinig belang voor de kennis van zijn historische daad, dat hij evengoed een Bulgaar had kunnen zijn, als het lot het een weinig anders gewild had. Zijn daad was nauwelijks zijn daad; hij was een werktuig in de handen van bedrevener personages, waarover de historie nog zal moeten richten, als zij te spreken komt over vuurtjes-stoken in het groot. Als men zijn naam noemt, denkt men onwillekeurig aan een zeer on-Nederlandse naam, en dat misschien zelfs nog ten onrechte: Herostratus, die vereeuwigd werd, omdat hij de tempel te Ephesus in brand stak. En toch is zijn naam goed Hollands: Van der Lubbe. Over hem heeft Jef Last thans een roman geschreven; het is de roman niet van een held, maar van een slachtoffer, een symbool van een jeugd. 'Daarom komt het er tenslotte weinig op aan', zegt de schrijver, 'of wij het lot van dezen of van genen zullen beschrijven, van iemand die toevallig in het licht trad of van miljoenen anderen, die, even toevallig, in het donker bleven; daarom is het in laatste instantie van gering belang, of wij spreken over Duitschers of Hollanders, Engelschen of Franschen. Dat wat ons tot schrijven drijft is het probleem van een generatie, waarvan de wortels vergiftigd werden door de wereldoorlog en zijn gevolgen.'

Door deze karakteristiek van zijn eigen boek heeft Last

tamelijk precies aangegeven, op welke wijze men het zal moeten beschouwen: n.l. niet in de eerste plaats als een stuk psychologie van één individu, maar als een 'in romanvorm gegoten' documentatie van een verzameling individuen, een collectiviteit; van deze opzet draagt de werkwijze van de auteur duidelijk de sporen, deze opzet bepaalt zowel de waarde als de tekortkomingen van het geschrift. Immers: wie over een afzonderlijke mens handelt, kan die mens onder zekere condities wel beschouwen als exemplaar van een soort, als vertegenwoordiger van een groep; maar hoeveel waardevolle gegevens hij ons daardoor ook kan verstrekken, hij schrijft niettemin over die *afzonderlijke* mens! Ieder mens is een deel van de gemeenschap, exacter uitgedrukt: van de x gemeenschappen, die door het samenleven, door gezamenlijke belangen, familiebindingen, taalverwantschap, etc. etc. ontstaan en het individuele limiteren tot het *in schijn* vaak geheel onzichtbaar wordt. Een professor behoort tot de professoren, een liberaal tot de liberalen, een brandweerman tot de brandweerlieden; zo behoorde Van der Lubbe, de mysterieuze brandstichter, tot de na-oorlogse jeugd, 'waarvan de wortels vergiftigd werden'. Maar dat feit eenmaal aangenomen: professor A is daarom nog niet gelijk aan professor B, de ene liberaal nog niet gelijk aan de andere; als men de roman van ieders afzonderlijk leven gaat schrijven, zal men niet van het gemeenschappelijke, maar van het *eigene*, het individuele moeten uitgaan, wil men althans een beeld geven van A en niet van B.

Een romanschrijver, die geleid wordt door zijn belangstelling voor het 'coeur humain', zal de sociale bindingen wel in zijn beeld opnemen, maar hij zal er nooit van uitgaan; hem interesseert altijd in de eerste plaats een zeer speciaal wezen, dat zich door zeer speciale eigenschappen onderscheidt van de andere wezens. Zo is nu eenmaal onze psychologische erfenis; sedert de uitvinding van de psychologie zijn wij te nieuwsgierig geworden om ons nog tevreden te stellen met *typen*, met *schema's* en daarom maken de romanciers, die opgevoed zijn in de school van het collectivisme (ook wanneer zij er zich ten dele van hebben losgemaakt, zoals Jef Last) op ons altijd de indruk van *reporters*. *Kruisgang der Jeugd* is een tot

roman geworden reportage over Van der Lubbe; de belangstelling van zijn schrijver blijft, ondanks hier en daar lang niet onverdienstelijke pogingen om het individuele 'al fantaserend' in zijn reportage te betrekken, die eens verslaggevers van collectieve verhoudingen... zoals hij overigens in de boven geciteerde zinnen zelf ronduit toegeeft; het is, zoals hij zegt, 'van gering belang' over welk individu, en zelfs over welk volk het gaat, voorop staat een collectieve fictie of, als men wil, een collectief axioma: de vergiftigde na-oorlogse jeugd.

Het blijkt dan ook uit de ontwikkelingsgang van Van der Lubbe, zoals Last die hier tekent, dat het individu Van der Lubbe telkens geheel verdwijnt achter de geschiedenis van zijn tijd, het collectieve; en ook daar, waar hij als individu verschijnt, blijft hij een min of meer toevallig tot Van der Lubbe geworden symbool van collectieve verschuivingen in de naoorlogse wereld, met Nederland en Duitsland afwisselend op de voorgrond. Men versta dit goed: het zien van het individuele is *niet* het ophopen van massa's individuele trekjes, waartegenover dan de collectivistische wijze van zien zou bestaan in het *ontbreken* van die trekjes; het individuele zien en schrijven is een quaestie van standpunt, van stijl. De individualist volgens deze definitie ziet ook het collectieve individualiserend, zoals de collectivist volgens deze definitie altijd in typen en schema's blijft zien, ook als hij het over afzonderlijke mensen heeft! Men kan b.v. bezwaarlijk beweren, dat Stendhal, die toch een bij uitstek individualistisch, psychologisch georiënteerd schrijver was, geen aandacht heeft gehad voor sociale groepen, voor maatschappelijke verschuivingen; men kan evenmin beweren, dat Jef Last, die door en door een collectivistisch en veel meer sociologisch dan psychologisch georiënteerd schrijver is, geen belangstelling heeft voor afzonderlijke mensen, voor de 'wilde' revolutionnaire Van der Lubbe naast en tegenover zijn kameraden b.v.; maar met dat al blijft Last door standpunt, perspectief en stijl een in collectieve begrippen denkend auteur. Hij wil een generatie uitbeelden, maar een generatie is al een verzamelbegrip, waarin ontelbare tegenstellingen zijn gesmoord: 'uitgaande van het

feit, dat een geheele jeugdgeneratie ontspoord was...' leest men al op pag. 5 van zijn boek, waarbij men dus dient aan te nemen, axiomatisch, dat de 'ontsporing' van een 'gehele' generatie door deze schrijver niet als een voorlopige schematisering van miljoenen afzonderlijke bestaantjes, maar als een '*feit*' wordt gebruikt.

Het spreekt dus vanzelf, dat de Van der Lubbe van Jef Last zonder dit axioma niet zou bestaan, ook al wordt hij hier als kind van een 'zwerver', als metselaar, als politiek debater, als reiziger op goed geluk door Europa en tenslotte als dupe van de Nazi's uitvoerig als persoonlijkheid geschilderd. Karakteristiek voor de collectivistische stijl is, dat Last zijn boek dadelijk begint met de beschrijving van twee collectieve sferen, die beurtelings naar voren komen: Nederland en Duitsland, de familie Wolfaart (= Van der Lubbe in romanvorm) als 'cel' van een Nederlandse na-oorlogse collectiviteit, de familie Waschinsky als dito 'cel' van een Duitse na-oorlogse collectiviteit. In de drie gebroeders Waschinsky tekent Last dan drie typen van de Duitse jeugd als tegenhangers van het Nederlandse jeugdtype Van der Lubbe; dit Duitse deel draagt, zoals in het voorwoord trouwens ook toegegeven wordt, sterk de sporen van de velerlei Duitse lectuur, en zeker niet het minst van *Die Geächteten*, het merkwaardige boek van Ernst von Salomon... onder deze restrictie, dat Von Salomon, ondanks zijn collectivistische inslagen, in wezen een individualistisch schrijver is, in tegenstelling tot Last!¹ De opzet is duidelijk: deze twee sferen moeten elkaar tenslotte raken in het feit van Van der Lubbe's brandstichting in de Rijksdag; en zij doen dat dan ook, want collectieve begrippen zijn gehoorzaam, immers hun functie werd hun al door de geschiedenis voorgeschreven.

Maar Van der Lubbe zelf? Last heeft zijn naam veranderd in Marinus Wolfaart, zoals hij ook in het Duitse gedeelte namen veranderde, die men direct 'herkent', wanneer men van de geschiedenis van het nationaal-socialisme enigszins op de hoogte is, al eisten blijkbaar de romanvorm en de medewerking van de fantasie deze wijzigingen (andere historische namen zijn blijven staan). Hij heeft dus, met behoud van het histo-

risch-feitelijke schema, een 'fantasie-gestalte' geschapen (zoals hij ook in het voorwoord zegt), al trachtte hij de historische Van der Lubbe toch ook 'zoo eerlijk mogelijk te reconstrueeren'. Uit deze 'tweezijdige' definitie komt de auteur Last reeds naar voren als iemand, die (echt collectivistische gedachte!) botje bij botje wil doen, d.w.z. de fantasie en de reconstructie met elkaar vermengen, het ene met het andere aanlengen. Het resultaat is: een geromanceerde reportage, als zodanig zeker verdienstelijk, zij het te lang en met vele zwakke plekken, maar *geen* roman over Van der Lubbe. De ontwikkeling van de 'wilde' communist of anarchist of 'eeuwige protestant buiten het geloof der protestanten' (pagina 428) wordt door Last van stadium tot stadium gevolgd, maar documenterend, niet psychologisch; het samenvattend portret op pagina 427 tot 429 is in het soort zeker geslaagd: 'een machteloze die de daad zoekt en weet dat in zijn machteloosheid het voortdurend protest de eenig mogelijke daad is. Te midden van het overal veldwinnend conformisme een non-conformist wiens zijn zelf in het protest tégen dit zijn, zijn eenige reden van bestaan vindt.'; maar het is, alweer, een interessant sociologische visie, geen psychologisch portret, geen 'gezien' portret. Dat zijn evenmin de karakteristieken van Hans, Paul en Frits Waschinsky, voorbeelden resp. van de eerlijke nazi, de conformistische nazi en de communist; wij leven hier met Last in een wereld van als romanfiguur geproduceerde typen van bepaalde collectieve stromingen. Door te zeggen, dat zij geconstrueerd zijn, zou men ongetwijfeld de werkwijze van de collectivistische schrijver onrecht aandoen; zij zijn natuurlijk niet *bewust* geconstrueerd, maar zij zijn geboren uit een fantasie, die zelf al werkt met schematische voorstellingen. Het ene *humoristische* trekje, waaraan men onmiddellijk de individualist-psycholoog par droit de naissance (b.v. Elsschot) herkent, zal men bij Last niet vinden; hij heeft weinig gevoel voor humor, d.w.z. zijn humor is niet bestand tegen de politiek.

Toch zou een roman over Van der Lubbe zeer wel mogelijk zijn, en zelfs voor het grijpen liggen. Men vindt n.l. in het (indertijd bij wijze van protest tegen de interpretatie van Van

der Lubbe's ontwikkeling door het bekende *Braunbuch* uitgegeven) *Roodboek Van der Lubbe en de Rijksdagbrand* afgedrukt het reisdagboek en de correspondentie van deze jongen, die een zo afschuwelijk einde tegemoet ging. Het zijn, naast niets zeggende schoolopstelzinnen zonder schoolvoorbeeld, de in hun stamelende onbeholpenheid vaak aangrijpende notities van iemand, die een halve (meer dan een halve) analphabeet is gebleven ondanks z.g. 'politieke scholing', die niet alleen worstelt met het begrip (dat komt veel voor), maar ook met de taalvormen en de syntaxis; als men deze documenten leest, heeft men voortdurend het gevoel, dat men de sleutel tot het drama van Van der Lubbe in de eerste plaats in zijn verhouding tot de *grammatica* moet zoeken. De roman voor de individualistisch-psychologische romanschrijver ligt hier om zo te zeggen voor het grijpen; dat *deze* stamelaar de Nederlandse brandstichter van de wereldgeschiedenis moet worden, is werkelijk een tragedie. Zo schrijft Van der Lubbe in een brief van 4 September 1932 uit de strafgevangenis te 's-Gravenhage (ik citeer natuurlijk met fouten en al, zonder iets begrijpelijk te maken dat het niet is):

'Zooals je ook schrijft, zijn wij proleten eigenlijk op alles ingesteld, wat ons ook overkomt, goed of slecht, zijn wij er mee eens of niet eens, wat daar eenmaal is, heeft zijn "zijn" zijn waarheid, en kan hard en zacht zijn en moeten er zich even als alles wat er leeft en er is, op instellen. Doch is het "zijn" der mensen verschillend en kunnen hun die dingen gebeuren en die er zijn, dus de "waarheid" overmatig hard of zacht wezen, maar dan moeten hun vorige "zijn" ook overeen die kant, overmatig geweest zijn. Wij mogen wel meten en rekenen, maar goed en slecht, zacht en hard, maar uitkomst is toch steeds het zijn en daar stellen wij ons op in voor verdere zijn.' En op 7 April 1933 uit de gevangenis te Berlijn, na de Rijksdagbrand: 'Ook niet alleen de leiders, neen, wij revolutionairen zeggen ik wij allen, alles is schuldig. Zoo komen wij steeds zelf tot besef en kom ook de massa's op tooneel. Dan voelen wij het bij het breken, andere binden, opbouwen. Het is het bewustzijn en daden wat was wat nu is

en komen zal, wat dan weer kan arbeiden, door haar weder zijn.' Etc.

De grote tragedie der 'algemene ontwikkeling', der halfbeschaving op de spits gedreven: de begrippen zijn er alleen doordat de woorden er zijn... en hier zijn de woorden er nog niet eens! Gepijnigd door een dilemma, waarvan men alleen kan vermoeden wat het voor de 'denker' in zijn cel betekend moet hebben, tracht het individu Van der Lubbe gemeenschap te worden door de taal, d.w.z. logisch te denken; maar wat is logisch denken zonder de lesjes van het leesplankje? Stamelen in tekens, die niet 'gelden', die geen koerswaarde hebben voor de anderen. Zo was Van der Lubbe in de wereld van de conventies der schrijftaal een geïsoleerde; hij behoorde tot de grote gemeenschap der halve of driekwart analphabeten, die zo typerend is voor onze cultuur en waarover in verhandelingen over die cultuur toch zo zelden gesproken wordt. Zij allen hebben 'politieke ideeën'; maar welke hinderlagen de verraderlijke taal legt, weten zij niet. Gisteren communist, vandaag 'wild', morgen dupe van complotteurs en brandstichters: het is een en dezelfde tragedie der grammatica, in Van der Lubbe, door extra onbeholpenheid en extra pech, slechts bij wijze van uitzondering als tragedie zichtbaar geworden voor het oog der miljoenen krantenlezers, die voor een deel niet zó ver van deze ongelukkige jongen afstaan als zij zelf misschien menen. Het is, als heeft Last, wiens gemeenschap van een vergiftigde generatie ik natuurlijk volkomen laat gelden, juist déze gemeenschap van het halve en driekwart-analphabetisme over het hoofd gezien, waarin hij wellicht bij uitstek het individuele portret van zijn held had kunnen ontdekken.

Eindnoten:

- 1 Ik laat in het midden, hoe belangrijk voor dit Duitse gedeelte de medewerking was van de Duitse *Harry Wilde*, die Last noemt als zijn secretaris en romanvennoot. Aangezien hij hun samenwerking 'intens' noemt mag men aannemen, dat het aandeel van Wilde niet zonder betekenis is geweest. Stylistisch kan ik echter geen principiële verschillen ontdekken tussen het Nederlandse en Duitse gedeelte.

Defensieve kritiek

D.A.M. BINNENDIJK: *Zin en Tegenzin*

Destijds is er een debat gaande geweest over de vraag, of de kritiek, (het essay zelf) *creatief* was of niet. Het geschil is, als talrijke andere geschillen nooit opgelost, want onder kritiek en essay kan men zoveel verstaan, al luisteren al die verschillende producten van verschillend geaarde schrijvers dan ook naar één misleidende naam. Voor mij is echter vast komen te staan, dat kritiek en essay *gecreëerd* worden, precies als andere vormen van schrijfkunst, maar dat er inderdaad een soort kritiek bestaat, die meer bij wijze van reactie dan van actie geboren wordt; deze soort kritiek noemde H.G. Hoekstra onlangs (juist naar aanleiding van het kritisch proza van D.A.M. Binnendijk, waarover ook dit opstel handelt) 'defensief'. Defensief wil in dit verband dus zeggen, dat de criticus het werk, dat hij critiseert, ondergaat met het gevoel, dat hij zich tegen de chaotische elementen erin verzetten moet door zijn oordeel te formuleren. Het boek is er eerst, dan komt de lectuur en de defensie.

Wij moeten daarbij, willen wij niet in de mythologie van litteraire defensiepolitiek belanden, direct aantekenen, dat *alle* vorm van kritiek in zekere zin defensief is. De behoefte om orde te scheppen in de chaos, die ieder boek van betekenis in menselijke hersens achterlaat, is een gebaar van verdediging; wat in de kritische formule wordt vastgelegd is een kazemat, waarin men zich, althans tijdelijk, kan beveiligen tegen verrassingen van het offensief. Maar terwijl deze neiging om veiligheid te zoeken in de formule voor sommige critici altijd hoofdzaak blijft, wordt zij voor anderen bijzaak; die anderen gaan op den duur zelf tot het offensief over, gebruik makend van de versterkte stellingen, die zij hebben bezet. Hun aanvankelijke tegenzin in offensieve handelingen zullen zij misschien vaak hebben te overwinnen, eer zij de nieuwe zin van

hun kritische werkzaamheid, het offensief, ontdekken; maar als zij eenmaal tot de aanval overgegaan zijn, wordt het defensief voor hen onvermijdelijk een aangelegenheid van ondergeschikt belang; of beter gezegd, zij blijven er wel degelijk het belang van inzien (stel u voor, dat men zo nonchalant zou worden om de kazematten van het verdedigingsstelsel toe te vertrouwen aan prutsers en flodderaars!), maar zij zien het tevens als een moment in de gehele oorlog, waarbij men niet kan blijven stilstaan.

Het is waarschijnlijk de tijd, waarin wij moeten leven, die zelfs vredelievende mensen zonder wapenrok tot militaire beeldspraak verleidt. Misschien is in de echte oorlog, vooral voor kleine volken, het defensief wel het hoogste ideaal; in geen geval echter is het dat in de kritiek. De kritiek, die aanvalt, is tenslotte de kritiek, die zichzelf rechtvaardigt (of tracht te rechtvaardigen), die niet alleen waarden *analyseert*, maar ook waarden *schept*. Deze soort kritiek is bevooroordeeld, subjectief, eenzijdig, zegt men; het is waar, zij is dat, maar daaruit volgt nog geenszins, dat de andere onbevooroordeeld, objectief en alzijdig is! Niet hier ligt het verschil; het verschil ligt veeleer in de temperamenten, in de graad der rechtvaardigingsbehoefte. Het verschil tussen *goede* en *slechte* kritiek ligt n.l. op een geheel ander gebied; men heeft zowel onder de defensieve als onder de offensieve critici meesters en dilettanten, omdat er onder alle soorten schrijvers (en mensen), van welk temperament ook, bekwame personen en knoeiers zijn. Er zijn bekwame critici, die nooit waarden scheppen; er zijn knoeiers, die niets anders doen, zij het dan met het gevolg, dat zij nog hopelozener in de chaos verward raken dan zij het tot dusverre al waren. Men moet wèl in het oog houden, dat deze twee begripslijnen: offensieve kritiek - defensieve kritiek te ener zijde, goede kritiek - slechte kritiek te anderzijde, *loodrecht op elkaar staan* en dat, als men deze twee lijnen als parallellen beschouwt, ernstige begripsverwarring het gevolg is. (Toch is, merkwaardig genoeg, niets gewoner dan juist deze begripsverwarring!)

Ik wil deze algemene stelling toelichten door het concrete voorbeeld: de bundel critieken van D.A.M. Binnendijk.

Binnendijk is een dichter en criticus, die betrekkelijk weinig publiceert, terwijl hij aanvankelijk, in de eerste jaren van *De Vrije Bladen* (± 1925), sterk op de voorgrond trad en een andere ontwikkeling deed verwachten. Men hield hem, globaal gesproken, voor een offensieve geest, een offensief temperament, en hij was dat destijds ook; met dien verstande, dat hij een bepaald schoonheidsideaal, een bepaalde poëtische conceptie, met energie poneerde en zijn gehele arsenaal van begrippen in dienst stelde van deze werkzaamheid.

Zoals het echter meer gaat: de betovering van het ideaal fixeert de persoonlijkheid, die het naar voren bracht; Binnendijk slaagde er niet in zich te bevrijden van de terminologie, die met zijn poëtische conceptie samenhangt; het ideaal, het abstracte, was sterker dan de persoonlijkheid, het concrete. Zo zag men Binnendijk van aanvaller langzamerhand verdediger worden. Hij zweeg geruime tijd, maar hij ging daarna niet opnieuw tot de aanval over; in zijn latere kritische opstellen blijkt zijn belangensfeer verruimd en verdiept, maar de defensieve houding is gebleven; niet in die zin, dat hij bleef tamboereren op een bepaalde scholastische formule (verstarren en herkauwen ligt niet in zijn natuur), maar in de 'tegenzin' van de schrijver, die reageert, constateert, controleert, verifieert, zonder zelf tot actie over te gaan. De titel *Zin en Tegenzin* van zijn bundel kritisch proza kan men op verschillende manieren duiden, maar o.a. ook zo: zin om aan te vallen werd hier steeds in toom gehouden door de tegenzin in het verlaten van zuiver defensieve stellingen. Er zijn in deze opstellen telkens symptomen van aanvallende neigingen, maar zij blijven ondergeschikt aan de alles beheersende behoefte om, *van* het besprokene of de besproken schrijver *uit*, orde te scheppen door een defensieve terminologie.

Op de begripslijn offensief-defensief is Binnendijk dus een defensief criticus, die waarden analyseert, maar geen waarden schept. Loodrecht daarop staat, zoals ik opmerkte, de lijn goede kritiek - slechte kritiek. Op deze lijn nu is Binnendijk een zeer goed criticus. Hij heeft de verantwoordelijkheid en de onafhankelijkheid van de schrijver, die zich uitsluitend door het belang van zijn stof laat leiden; hij reageert defen-

sief, maar zuiver en betrouwbaar, eerste vereiste voor de criticus, die orde wil scheppen in de chaos en onder geen beding de publieke opinie wil strelen. Hij laat het object op zich inwerken en stelt het daarna buiten zich, als het object van zijn eigen kritische overwegingen.

Wie deze verantwoorde beschouwingen over boeken en schrijvers (meer over boeken dan over schrijvers, meer over het geschrevene dan over de schrijvende persoonlijkheid) aandachtig leest, ziet Binnendijk aanstonds in zijn kazemat zitten; het is een met vaste begrippen versterkte kazemat, waarbuiten de criticus zich zelden of nooit begeeft: maar aangenomen eenmaal, dat de chaotische nomadenhorden van de schrijvende wereld van deze kazemat uit worden bestreken door een soms wat traag en poëtisch klinkend geschutvuur (het ratelt niet, zoals de mitrailleur, maar het zijn zware ontladingen), dan kan men slechts constateren, dat deze defensieve kritiek behoort tot de beste, die er hier te lande wordt geschreven. In het domein van de boekbeoordeling (in laatste instantie behoort daartoe toch ook die defensieve kritiek, wier belangstelling veel verder gaat dan het oordeel voor de portefeuille) wordt zoveel geprutst en gemodderd, dat deze bezonken vorm van meditatie, afkomstig van iemand, voor wie het lezen gewetensquaestie is, niet anders dan zuiverend kan werken.

Wij zijn dus inzake Binnendijk tot deze conclusie gekomen: hij is een defensief criticus van grote bekwaamheid; in dit punt snijden elkaar in dit geval de lijnen offensief - defensief en goed - slecht. Dientengevolge hangt het ook zeer sterk af van het onderwerp waarover Binnendijk schrijft, hoe men op zijn kritische reacties reageert. Er is een bepaalde sfeer, die op zijn kritische mentaliteit ongunstig werkt; het is, alweer globaal gesproken, de sfeer der poëzie, der schoonheid, van het kunstwerk als zodanig. Dikwijls voelt men juist, als hij over deze thema's schrijft, zijn stijl verstijven of in een te pathetisch élan wegsteigeren; zekere bezwerende termen, zoals 'interne bewogenheid', 'zielsrealiteit', 'zielsactualiteit', 'weergaloos', 'mateloos', 'vervoerend' gaan daar een niet onbedenkelijke rol spelen. Figuren als Roland Holst werken deze

neiging uiteraard het meest in de hand; de studie over deze dichter en zijn 'mythe der mystiek' kan men als uiterste stellen tegenover b.v. het zo veel soepeler en lichtvoetiger essay over Frans Coenens *Onpersoonlijke Herinneringen*, een gegeven, dat een zekere mate van nuchtere zelfbeperking als het ware opdringt; hier vindt men b.v. een verwantschapsdiagnose Jacob Geel-Coenen tegenover andere verwantschapsdiagnoses gesteld: een vruchtbare litterair-historische vergelijking, die ook aesthetisch en psychologisch wordt uitgebuit. Een beetje journalistiek zelfs: voor een criticus als Binnendijk, door zijn geaardheid geneigd tot zwaar ademen en nadrukkelijk-poëtisch omschrijven, blijkt juist de journalistieke injectie allerminst een nadeel!

De journalistiek is een gevaar voor geboren journalisten, die 'in de litteratuur gaan', omdat zij een vorm van joviaal, dilettanterig offensief pleegt te zijn; maar voor de defensieve criticus, wiens verhouding tot het woord verre van speels is, kan de journalistiek deze heilzame invloed hebben, dat zij een besef van verantwoordelijkheid-op-de-verkeerde-plaats aantast door haar oppervlakkige babbeltechniek; men veert er even van op, van zo'n journalist, zo'n meneer, die overal het zijne van weet, van de grote polletiek zowel als van een Vondel-leerstoel. De journalist is de tegenpool van de specialist, en beurtelings is dus de een de caricatuur van de ander; dat is onze wereld, ons Europa. Wellicht heeft Binnendijk, die, hoewel eens poëziespecialist, in dit specialisme toch niet is verstard, juist dat journalistieke element nodig, waardoor hij zich van zijn te grote ontzag voor bepaalde termen zou kunnen cureren. ...

'...il est vain de vouloir penser d'abord, et exprimer ensuite sa pensée; pensée et expression vont du même pas. Penser sans dire, c'est vouloir écouter la musique avant de la chanter.' Dit citaat (van Alain) zet Binnendijk als motto in zijn boek. Merkwaardig: men zou het meer van toepassing kunnen achten op de journalist, bij wie 'pensée et expression' ambtshalve gelijke tred houden (zij het dan dikwijls zeer tot nadeel van de 'pensée'), dan op Binnendijks critieken! Men heeft vaak het gevoel, dat bij hem de 'expression' meer nadruk

heeft dan de 'pensée', die zij vertolkt; tracht men zich, na de 'expression' in zich opgenomen te hebben, te realiseren, wat zijn 'pensée' precies betekende, dan constateert men in die gevallen, dat men het niet weet. Er is ook een zang, die niet correspondeert met de denkmuziek. ... Daar staat tegenover, dat dit overwicht van de expressie door Binnendijk niet wordt geëxploiteerd, zoals Coster het placht te doen; het is inhaerent aan zijn defensieve houding, en trouwens aan het respect voor magische woorden tout court, dat samenhangt met de platonische denkwijze. Een wereld achter deze wereld, een 'tweede' wereld, een 'betere' wereld, de wereld der 'verbeelding': hoe zou men er niet magisch over zingen! Ook Binnendijk denkt platonisch, in de categorieën van schijn en wezen; daarom zijn van de vulgariteit zowel de fouten als de zegeningen hem vreemd, daarom weert hij de journalist ten kwade en ten goede uit zijn sfeer.

Finlands epos

Kalevala, heldendicht der Finnen

Nederlandsche bewerking van JAN H. EEKHOUT

Nu de Finnen door hun heroïsche strijd op de Oostgrens van Europa tegen de cohorten van Azië in het centrum van de belangstelling staan, is het verschijnen van een dichtelijke Nederlandse bewerking van hun heldendicht een feit, waarbij men allicht langer blijft stilstaan dan anders het geval zou zijn geweest. Er zijn in verschillende talen bewerkingen van *Kalevala* verschenen en het gedicht is dus niet onbekend, al heeft het door de omstandigheden veel minder invloed gehad op onze cultuur dan de homerische epen en zelfs de *Edda* en het *Nibelungenlied* (het inspireerde b.v. Longfellow tot het schrijven van *Hzawatha*); ik heb hier enige tijd geleden nog een Nederlandse prozabewerking aangekondigd, die naar een Duitse prozabewerking was gemaakt door de Vlaamse dichter Wies Moens. Deze uitgave is echter niet te vergelijken met die van Jan H. Eekhout; zij is slechts een zakelijk en zeer sterk bekort résumé van de epische stof en meer bestemd voor lezers, die van de 'handeling' op de hoogte willen zijn. Eekhouts vernederlandsing heeft veel meer betekenis, omdat zij een poging is om de dichtelijke visie van het Finse origineel over te brengen in onze taal; zij heeft meer pretentie, zij verdient daarom ook een uitvoeriger beschouwing dan het werkje van Wies Moens.

Weliswaar kent ook Eekhout, naar uit zijn inleiding tot deze bewerking blijkt, geen Fins. Hij is uitgegaan van de Duitse *Kalevala*-vertaling van A. Schiefner, die later herzien werd door Martin Buber en van de (mij helaas onbekende) Nederlandse vertaling van Maya Tamminen. In hoeverre dus Eekhouts *Kalevala* representatief geacht mag worden voor het Finse origineel, zal alleen een kenner van het Fins kunnen beoordelen; ik houd mij hier uitsluitend bezig met het resultaat der vertaling als Nederlandse poëzie en met het epos, zoals ik

dat uit diverse bewerkingen heb leren kennen. Men moet de verschillende ‘lagen’, waaruit een bewerking als die van Eekhout bestaat, zien als product van een vrij gecompliceerde ontwikkeling.

De betekenis van Finland voor de Europese cultuur hangt nauw samen met de verovering van het land door Zweden. Reeds in de middeleeuwen is deze grens tussen het Westen en Rusland geschapen door de Zweedse overheersing, die tot 1809 heeft geduurd; in dat jaar (we leven dan in de Napoleontische tijd) werd Finland in personele unie verbonden met het Russische rijk; tsaar Alexander I stond het groothertogdom Finland echter een zeer grote mate van onafhankelijkheid toe, zodat de invloed der Zweedse, cultuur geenszins werd te niet gedaan; vandaar, dat de Zweedse taal ook tegenwoordig nog een belangrijke rol speelt in de Finse maatschappij en dat men zelfs van twee litteraturen kan spreken, een in het Zweeds en een in de landstaal geschreven. De renaissance van het Fins, dat eeuwenlang niet veel meer geweest is dan een dialect, dateert in hoofdzaak pas uit de negentiende eeuw, en het is juist de uitgave van het *Kalevala*-epos geweest, die aanleiding geweest is tot deze wederopstanding van de Finse taal en cultuur. De belangstelling voor het volksverleden en voor de folklore is ook hier niet omgegaan buiten de internationale Europese cultuurstroming, die men samenvattend als de Romantiek pleegt te betitelen; Lönnrots *Kalevala* is een bijzonder karakteristiek voorbeeld van de romantische inspiratie, die niet zozeer een wetenschappelijke als wel een poëtische inspiratie was. Het Finse ‘epos’ bestond n.l niet, maar werd *gemaakt*; ik bedoel daarmee niet, dat het gefantaseerd werd, zoals ten onzent het onvolprezen *Oera Linda-boek*; maar toch is deze fantasie over een Fries verleden slechts de ad absurdum doorgevoerde consequentie van de romantische honger naar een passend volksverleden, die ook het aanzijn gaf aan het *Kalevala*-epos in zijn tegenwoordige gedaante. Elias Lönnrot (1802-1884), die de oude stof verzamelde en arrangeerde, is geheel en al de romantische negentiende-eeuwer, in wie de poëtische ambitie samengaat met folkloristische detectivehartstocht; de wetenschap speelt daarbij uiteraard wel een

zeer belangrijke rol, maar zij is niet het uitgangspunt van Lönnrots *Kalevala*-uitgave geweest. Trouwens, wat is wetenschap 'an sich'? In haar tegenwoordige gedaante is zij iets zelfstandigs door de steeds verder voortschrijdende specialisatie, maar in al haar geledingen verraadt zij nog duidelijk genoeg, dat zij zich als autonome discipline heeft losgemaakt uit een veelomvattend geheel van culturele aspiraties; zelfs in onze tijd is niemand, hoe strikt wetenschappelijk hij ook moge werken, *uitsluitend* een wetenschapsmens, eenvoudig omdat het leven zulks verbiedt. De wetenschap schept niet, maar analyseert; Elias Lönnrot echter wilde scheppen (zij het op grond van de volksoverlevering, die hij op het platteland wist te achterhalen) en hij *organiseerde* daarvan zijn *Kalevala* met de nodige vrijheid tegenover zijn materiaal. Zijn uitgave van 1835, die in 1849 nog is uitgebreid tot een totaal van 50 zangen in pl.m. 22.000 versregels, werd een poging om Finland iets te geven, dat vergeleken zou kunnen worden met de *Ilias* en de *Odyssee*; hij verbond de afzonderlijke 'runen' tot een geheel, dat het 'land der helden' moest legitimeren voor het oog der wereld.

Men heeft daarom getwist over de vraag, of men *Kalevala* wel een epos kan noemen. Beter zou men kunnen vragen, welke litteraire voortbrengselen men bij voorkeur met het praedicaat 'episch' zou willen voorzien; want er bestaan immers *eerst* concrete scheppingen, die pas *later* door de litterair-historische administratie zijn gecatalogiseerd en gemakshalve in vakjes, zoals 'episch', 'lyrisch' en 'didactisch' zijn ondergebracht. Zelfs tussen de *Ilias* en de *Odyssee* bestaat zoveel verschil in mentaliteit en compositie, dat men ze zonder bezwaar als epische parallelverschijningen of als contrasten kan behandelen; het laatste deed b.v. Samuel Butler, die (originele, maar gewaagde hypothese) veronderstelde, dat de *Odyssee* door een vrouw geschreven zou zijn ('The scepticism of the *Iliad* is that of Hume or Gibbon, that of the *Odyssey* - if any - is like the occasional mild irreverence of the Vicar's daughter.')

In ieder geval vertoont de *Odyssee* een raffinement van compositie, dat het ons mogelijk maakt dit epos als de eerste *roman* te beschouwen (het was weer Butler, die dit opmerkte).

Er zijn dus epen en epen. Aan de ene kant is *Kalevala* meer 'kunstproduct' dan de *Odyssee*, omdat het door een negentiende-eeuwer in zijn tegenwoordige vorm is gegoten, zij het dan met groot respect voor de mondelinge overlevering; aan de andere kant is het dat veel minder, omdat Lönnrot geen poging heeft gedaan om een doorlopende handeling te scheppen, die er niet was. De afzonderlijke runen blijven afzonderlijkheden, ook al keren telkens namen en motieven terug; de eenheid van *Kalevala* is voornamelijk die van de *sfeer*, en in dit opzicht staat het Finse epos geheel gelijkwaardig naast andere epen. Het heeft de geheimzinnige bekoring van een land, dat door zijn berken, mos, nevel, sleden, sneeuw en sneeuwschoenen anders geschapen is dan andere landen; het heeft een vage godenwereld (niet veel meer dan een geestenwereld) zonder de anthropomorphe familiariteit van de Olympus, maar een bijzonder poëtische scheppingsmythe, waarin ik bij voorkeur zou willen geloven, omdat zij zo aangenaam afwijkt van Genesis; en vooral, het spreekt van geloof in de macht van het magische *woord*, het is het epos van een volk, dat zich aan toverspreuken en fantastische bezweringen bedwelmt en de macht van de magische formule hoger aanslaat dan die van het brute zwaard. Er is in deze mysterieuze atmosfeer iets, dat mijn verbeelding op een totaal andere manier prikkelt dan Homerus het doet; hoe zonderling spannend is niet de strijd tussen de helden van *Kalevala* en dat vreemde land (of is het een principe?) Pohjola, dat niet precies wordt gelocaliseerd, maar datgene schijnt te suggereren, wat nevelig, ongunstig en toch ook lokkend is! Het vage, mysterieuze, het glijden van sleden en ski's in een doodse stilte, die geheimen ademt en de wonderen van straks aankondigt, met eilanden van luidruchtigheid: dat alles hoort men in de runen van *Kalevala*. Ik hoop, dat het geen 'hineininterpretieren' is. ...

Overigens zijn de voornaamste gestalten uit *Kalevala*: de grote magiër Väinämöinen, de fabelsmid Ilmarinen, de blufferige en rancuneuze Joukahainen en de Finse Casanova Lemminkäinen met de nodige plastische begaafdheid uitgebeeld, al heeft hier de mensvorming niet de volmaaktheid bereikt van de homerische psychologie, die er zelfs in slaagde

de goden in de sfeer van de menselijke passies te betrekken. Omdat de Olympus hier ontbreekt, ontbreekt ook de hiërarchisch geordende familierelatie tussen goden en mensen; waarbij men dient te bedenken, dat de overleveringen door Lönnrot voor de ondergang bewaard niet verder teruggaan dan tot de dertiende eeuw en dus door het Christendom zijn gefiltreerd; in dit opzicht kan men *Kalevala* met de *Edda* vergelijken. De laatste zang geeft zelfs de overwinning van het Christendom op Wäinämöinen in een curieuze stijl, die Eekhout niet ten onrechte stelt naast de stijl van de film *Green Pastures*. Ook onder dit aspect is *Kalevala* interessant; de vermenging van christelijke 'import' en autochthone magie kan de lezer doen gissen, in welk opzicht het Christendom hier kon profiteren van de heidense verbeeldingswereld, in welk opzicht die heidense verbeeldingswereld het Christendom in deze noordelijke gewesten mogelijk maakte voor de toekomst.

Ik zou gaarne nog wat voortborduren op het Finse heldendicht, maar een artikel in een courant stelt grenzen. De bewerking van Jan H. Eekhout bevat trouwens een zeer goede inleiding, waarin niet alleen rekenschap wordt afgelegd van het ontstaan der vertaling, maar ook een overzicht wordt gegeven van de stof. Of het verband, dat Eekhout als christelijk schrijver legt tussen heidendom en Christendom, tussen de *goedheid* van Wäinämöinen en de *liefde* van Christus juist is, laat ik hier in het midden; de tendens om in het heidense reeds een voorstadium te zien van de christelijke vervulling lijkt mij niet meer dan een tendens.

Wat de vertaling zelf betreft, zij is geheel, zoals men die van de dichter Eekhout kan verwachten; hij heeft zijn sporen als vertaler reeds verdiend, en ik voor mij stel de vertaler Eekhout zelfs heel wat hoger dan de dichter en romanschrijver Eekhout, die niet voldoende 'substantie' heeft om het tot oorspronkelijk werk van de eerste rang te brengen. Als vertaler (o.a. ook van het *Gilgamesj*-epos) is Eekhout misschien juist daarom de aangewezen man om de stof van andere litteraturen te verwerken. Weliswaar staan in dit geval tussen de Finse overlevering en Eekhouts tekst 1e de persoonlijkheid

Lönnrot en 2e de vertalingen, van Schiefner-Buber en Tamminen, maar hij verklaart dan ook, dat het in zijn bedoeling lag 'te pogen het *Kalevala*-epos voor Nederland te herscheppen in volwaardige Nederlandsche poëzie'. In het herscheppen ligt opgesloten, dat het Nederlands sterk het stempel draagt van de vaak zeer barokke taalopvatting van Eekhout, die wel eens wat overladen en gekunsteld aandoet, doordien de dichter woorden gebruikt, die in het gemiddelde Nederlands de waarde hebben van 'kunstvoorwerpen'; hij moet ze dan ook gedeeltelijk achterin weer verklaren! Men moet de herschepper echter zijn eigen idioom gunnen, zijn 'bad van magisch water, 't welk gevaar tot niets doet krimpen en het brein op spreuken instelt: woordenreken van bezwering', om met Ahti Lemminkainen te spreken; en Eekhout heeft ongetwijfeld bereikt, dat men het gedicht, met al zijn uitweidingen en herhalingen, als een eenheid leest. Is dat op zich zelf niet reeds een prestatie?

De moderne dichter

L. TH. LEHMANN: *Subjectieve Reportage*

L. TH. LEHMANN: *Dag- en Nachtlawaai*

Men hoort dikwijls gewag maken van *moderne* poëzie; en deze poëzie wordt dan, al naar gelang de gewagmaker conservatief of radicaal is in poëtische aangelegenheden, gelaakt om haar 'onbegrijpelijkheid', of geprezen om haar 'doordringen tot de kern der dingen'. Maar wat 'modern' precies betekent in deze materie wordt zelden vastgesteld. 'Modern' nu is een uiterst dubbelzinnig begrip, dat voor velerlei dienst kan doen. In de eerste plaats behoort men in het oog te houden, dat alles wat eens 'modern' was (het 'laatste snufje van de Bonneterie') na verloop van tijd onherroepelijk *verouderd* is; men realiseert zich dat b.v., als men in het stuk *Time and the Conways* van Priestley, dat gedeeltelijk vlak na de wereldoorlog speelt, de dames ziet rondlopen in toenmaals uiterst 'moderne' jurken, welke op ons, pijnlijk genoeg, de indruk maken van verouderde onderjurken. Toch was deze dracht eens zeer elegant door gewaagdheid, voorwerp van boze blikken der oudere dames, annex aan sigaretten-roken-in-café's, dat toen óók zeer modern was en dus voor sommige conservatieven het einde der wereld scheen aan te kondigen. En zoals het met de jurken gaat, gaat het ook met zeker soort 'moderne' poëzie, b.v. met het expressionisme van na dezelfde oorlog; als collectief verschijnsel doet het ons nu reeds aan als kosmische retoriek, als vieux jeu; men doorziet het spel, men doorziet de regels, het heeft afgedaan.

Maar het begrip 'modern' is hiermee niet uitgeput. Wanneer men voorop stelt, dat deze en dergelijke mode-moderniteit slechts een oppervlakteverschijnsel is, dan blijft er nog iets anders ter beschouwing over: n.l. het feit, dat er bepaalde figuren zijn, die door hun werk een verschuiving aankondigden in het denken en voelen der mensen, een verschuiving, waarvan de grote meerderheid zich nog geenszins bewust was

of die zij zich alleen realiseerde als een slecht geweten. Lang niet altijd worden deze moderneren in hun eigen tijd als modern erkend, aangezien machtige taboe's en dwingende conventies zich tegen zulk een erkenning verzetten. Men moet hen vooral niet verwarren met de mode-modernen, die meestal en bloc optreden, de tijdschriften plotseling overstromen en na enige jaren hun procédé hebben gestandaardiseerd; zij hebben niet de moderniteit der jurken, die later onherroepelijk onderjurken worden, zij gaan ook niet prat op hun moderne manieren... of als zij het doen, kan men dat als bijzaak beschouwen, als hun aandeel aan de mode, waaraan nu eenmaal niemand geheel ontkomt, want van een bepaald standpunt bekeken zijn wij allen genoodzaakt ons te kleden zoals de kleermakers van Londen of Parijs het begeren. Misschien is het een verduidelijking van de zaak waarom het hier gaat, als men deze moderneren onderscheidt van de mode-moderniteit door de laatste *modernisme* te noemen; het modernisme is dan iets, dat als modestroming onherroepelijk veroudert, het moderne daarentegen bestaat ook nog, als de grote mode is weggeëbd en een latere generatie in het verleden alleen nog de *qualiteit* erkent. In die zin was b.v. de dichter Wies Moens modernistisch, de dichter Slauerhoff modern; Wies Moens is voor ons dan ook compleet verleden geworden, Slauerhoff echter bestaat voor ons nog als waarde, door zijn kwaliteit, die zijn tijdgenoten veelal niet vermochten te zien, omdat zij hem te 'slordig' vonden. Deze 'slordigheid' was een van de uitwendige kenmerken van zijn moderniteit, maar omdat de criticasters van buiten naar binnen redeneerden in plaats van omgekeerd, afgaande op hun eigen maatstaven van netheid en slordigheid, konden zij zijn waarde dikwijls niet schatten.

Cette histoire se répète. De dichter Ed. Hoornik (als dichter overigens heel wat meer waard dan zijn modernistische programma) heeft onlangs, in een boekje over Greshoff, de theorie verkondigd, dat de nieuwste jongeren de 'aardschheid' van Greshoff weer loslaten en komen tot 'een evolutie in hemelsche richting'. Deze theorie behoort m.i. puur tot de vele mode-modernismen, die elkaar opvolgen zoals de korte en de lange rokken in de damesmode; de ene generatie draagt de

korte rok der 'aardsheid', bij wijze van modernistische reactie wenst een volgende de lange rok van het 'hemelse' te dragen om zich van haar voorgangster te onderscheiden. Hoornik heeft om te beginnen deze kleinigheid uit het oog verloren, dat 'aards' en 'hemels', toegepast op de poëzie, niets anders zijn dan beeldspraak, die voor het werk van Greshoff iets zegt, maar voor veel andere poëzie in het geheel niets; wie dus beweert, dat er zo in het algemeen 'een evolutie in hemelsche richting' aan den gang is, verliest zich in gevaarlijke mythologie, anders gezegd in poëtische dieventaal (waarvan Hoornik steeds minder afkerig blijkt). Ongelukkigerwijze is bovendien van zulk een hemelse evolutie (voor een ogenblik aangenomen, dat wij onder dat 'hemels' zoiets kunnen verstaan als metaphysisch georiënteerd of platonisch) onder de jonge dichters van betekenis niet veel te bespeuren; althans de twee belangrijkste vertegenwoordigers van deze jonge generatie, H.A. Gomperts en L. Th. Lehmann, zijn, hoezeer onderling ook verschillend, bijzonder 'aards' van oriëntering! Het specifiek 'moderne' aan hun poëzie is zeker allerm minst hun neiging om via de dichtkunst de hemel in te klimmen; en zo ziet men nu reeds, *in* het verband van een generatie die pas bezig is aan het woord te komen, hoe de modernistische theorie en de moderne praktijk elkaar volstrekt niet dekken. Het voorschrift van Hoornik kan hoogstens een wachtwoord worden voor epigonen, die nu op gezag menen te mogen aannemen, dat men, als men mee wil kunnen doen, 'hemels' moet dichten; maar 'la poésie qui compte' zal er zich niets van aantrekken en haar moderne geestesgesteldheid zal stellig niet afhankelijk zijn van de modernistisch veralgemeende tegenstelling hemels - aards; zij zal zijn, zoals zij geboren wordt, en daarom modern.

Ik heb over Gomperts geschreven in mijn kroniek van 20 Aug. j.l. bij het verschijnen van zijn merkwaardig dichterlijk debuut *Dingtaal*. Van de twintigjarige L. Th. Lehmann, die de aanleiding is tot dit artikel, waren tot dusverre alleen gedichten in tijdschriften verschenen; hij is eigenlijk de bestaansreden geweest van het tijdschrift *Werk*, dat na een niet bepaald roemrijk jaar weer te gronde is gegaan; ook zonder dat

zij gebundeld was, trok deze poëzie de aandacht. Men kan een figuur echter beter overzien, wanneer men de losse gedichten bij elkaar heeft, en daarom mogen wij de maand Januari erkentelijk zijn, die ons twee bundels van Lehmann brengt: *Subjectieve Reportage* en *Dag- en Nachtlawaai*.

Door deze bundels staat Lehmann voor ons als een van die betrekkelijk zeldzame menselijke wezens, die op hun twintigste jaar met een zekere astrale volmaaktheid als een meteor komen binnenvallen, alsof volmaking geen tijd en moeite kostte; want wat men op deze poëzie ook wil afdingen, men zal er toch in de eerste plaats van moeten zeggen, dat zij verbijstert door haar originaliteit en veelvoudigheid. Zij is in dit opzicht althans direct te vergelijken met de poëzie van Gomperts, die minder verbijstert, omdat zij een minder tumultueuze verschijning is, maar zeker niet minder mogelijkheden inhoudt. Bij dichters van geringer oorspronkelijkheid heeft men altijd het gevoel, dat zij door vijf of tien gedichten niet meer dan één sentiment uitdrukken; zowel bij Lehmann als bij Gomperts doet echter het omgekeerde zich voor: men heeft het gevoel, dat achter ieder gedicht nog vijf of tien andere mogelijke gedichten liggen, dat hier geen roofoverval gepleegd wordt op één sentiment, maar dat de dichter zich telkens hervat in een nieuwe sfeer. Geen modernistische vermenigvuldiging dus van een modepatent, maar een werkelijke ontdekkingstocht in de wereld der moderne gevoeligheid, waaraan de dichter dikwijls eerder vorm kan geven dan de denker, omdat zijn materiaal, het woord, hem in deze regionen sneller in contact brengt met alles wat half- of onderbewust sluimert of slaapt en door de associatieve macht der taal kan worden gewekt.

Voor de rest zijn Lehmann en Gomperts overigens markante tegenstellingen, al raken zij elkaar in een zekere soort bizarrerie, die men wel surrealistisch zou kunnen noemen, met een modernistisch veralgemeende term van na de oorlog. *Dingtaal* is een boekje, dat zich vooral onderscheidt door een speelse en sierlijke intelligentie, welke de gevoeligheid van de dichter domineert; *Subjectieve Reportage* en *Dag- en Nachtlawaai* zijn veeleer uitbarstingen van iemand, die telkens

plotseling, zelfs overrompend tegenwoordig is en dan weer verdwijnt om opnieuw op te duiken, te overrompelen. Speelsheid en sierlijkheid ook bij Lehmann, maar veel maniakaler, wilder en 'slordiger', om het woord nog maar eens te gebruiken, waarmee men Slauerhoff vervolgd heeft en waarmee men ook Lehmann zeker zal vervolgen, als het inmiddels niet 'modern' is geworden om de slordigheid à tout prix bewonderenswaardig te vinden. Het 'slordige', anders gezegd de onbekommerdheid om de 'afwerking', is een element dat Lehmann aan Slauerhoff verbindt; hij is ook vóór alles een dichter, die zelfs in het slechtste gedicht nog iets van zijn persoonlijke charme of bokkigheid weet te leggen; pas in de derde of vierde plaats aestheet, geraffineerd dwars door de 'slordigheid' heen, schijnbaar (waarschijnlijk ook met enige pose) onverschillig voor wat hij uit handen geeft, steeds bereid om de indruk te wekken, dat zijn techniek improviserend is gebleven tot in de druk toe. Van Gomperts (zie met name zijn grote gedicht *Slinger*) kan men gemakkelijk veronderstellen, dat hij ook een denker is, misschien wel voor alles een denker, voor wie de poëzie behoort tot de randstaten van de geest; van Lehmann kan ik mij (misschien bijzonder dom, want hij is twintig jaar!) niets anders voorstellen dan dichterlijke erupties bij wijze van *Signature Tune*, zoals hij het zelf noemt in de titel van een gedicht, waarmee beide bundels openen:¹

*Rijdt u maar aangenaam door Mijn geschriften,
mijn Rets is de getuige van Mijn driften.*

*Dat zint hem niet, hij zint op wraak en
hij wappert met Mijn haar en regenjas,
dat laatste liefst tussen zijn spaken.*

*Hij wenst, als blijkt uit zijn langdurig heng'len
zich even vurig met zijn buurfiets te verstreng'len
als ik met haar erop, als 't mogelijk was.*

Hoe gevarieerd de poëzie van Lehmann is, realiseerde ik mij vooral, doordat ik telkens andere dichters in hem meende

terug te vinden, wier onderlinge verschillen al genoeg zeggen over zijn oorspronkelijkheid: ik hoorde Rimbaud, de surrealisten, negerpoëzie, Morgenstern, Trakl, soms Slauerhoff, een enkele maal Vestdijk, ook wel eens Hendrik de Vries, eenmaal zelfs Piet Paaltjens, aan wie, in een zeer moderne toonzetting, toch deze eerste strophe van *Binnenhaven* herinnert:

*Ik liep tot het eind van de haven
waar ik dacht dat je wonen zou,
maar daar was de bel weggeroest en
de brievenbus volgestouwd
met natte en roetzwarte kranten,
het huis was vergeeld en heel oud.*

Zo zijn er meer reminiscenzen, maar dwars daardoorheen rijdt de fiets van een moderne 'Wandervogel', die iets *demonisch* heeft, omdat hij de sentimentele natuurverering van de vroegere 'Wandervögel' heeft laten varen; ik bedoel dit niet grootsprakig of mystiekerig, maar vooral in tegenstelling tot Gomperts, die mij persoonlijk sympathieker is, omdat hij in zijn speelsheid minder maniakaal en absolutistisch, in zijn ironie vooral veel psychologischer en bij alle consequentie *sceptischer* is. Demonisch betekent: oncontroleerbaar en gedreven; men vindt dit demonische met verschillend accent bij Hendrik de Vries en bij Slauerhoff, men vindt van beiden iets terug bij Lehmann. Hij heeft alle eigenzinnigheid van iemand, die niet gecontroleerd zou willen worden door de rede en de psychologie, ook al spelen die zeker een rol in zijn poëzie, als ironisch tegenwicht tegen de duisterheid van de gedrevene, ook al moet hij die contrôle wel erkennen. Zo portretteert hij zich als een tussenwezen in het gedicht *Voor de Spiegel*, dat ook typerend is voor deze twee bundels als ensemble:

*De ondergaande zon schijnt door mijn tanden,
mijn baard is als een paardekruis gelijnd,
het knoestig smoel dat door mijn wangen schijnt
wil rotten in de klei van niemandslanden.*

*Begerig krommen zich mijn loopgraafhanden:
ik heb het roofdier lief dat in mij schrijnt,
en haat mijn zwakke geest waarin hij kwijnt,
wil uit mijn lichaam slopen al zijn banden.*

*Ik word bezeten door de dolle wens,
hem onbevreesd geheel te kunnen wezen,
die lucht en water als domeinen wil,*

*maar ken van elke ruimtekoores de grens;
ik zoek de vrouw die niet voor hem zal vrezen,
een zak in 't zonlicht maakt mijn flanken kil.*

Eindnoten:

- 1 Ik citeer het in de versie van *Subjectieve Reportage*, want Lehmanns 'slordigheid' blijkt al uit het feit, dat hetzelfde gedicht in de andere bundel met verschillende afwijkingen is afgedrukt. Wat moeten de schriftgeleerden met zo'n man beginnen!

Nogmaals: modern

OTTO NEURATH: *De Moderne Mensch Ontstaat (Modern Man in the Making)*

Vertaald door dr B.F. van Overdiep

Een van de meest karakteristieke eigenschappen van de 'moderne' mens is zijn woord-fetischisme. Het feit, dat hij woorden moet gebruiken om zich verstaanbaar te maken en zonder woorden zelfs niet in betrekkelijk primitieve levensbehoeften zou kunnen voorzien, heeft de overtaxatie van het woord mede in de hand gewerkt, al is de 'magie' van veel oudere oorsprong. Daarmee gepaard gaat dikwijls de onderschatting van het beeld; men leert reeds op de school, dat weliswaar die oude Egyptenaren zich in beeldenschrift uitdrukten, maar dat wij, beschaafde Europeanen, zulke kinderlijke hulpmiddelen niet meer van node hebben. Het merkwaardige van de zaak is echter, dat deze door de cultuur gangbaar geworden minachting van het beeld, de hiëroglief, ten gunste van het woord, het 'abstracte' teken, in onze eeuw gepaard gaat met een enorme toeneming van het beeldgebruik in de praktijk! Ik denk hier niet zozeer aan de vervanging van het krantenbericht door de Cineac, als wel aan de vaak bijzonder 'kinderlijke' beeldjes, waaraan tegenwoordig zelfs baardig-volwassen automobilisten zich hebben te storen, of zij cultuurtrots hebben of niet.

Deze beeldpraktijk kort bepaalde explicaties af, en zij is een simpel voorbeeld van iets, dat volstrekt niet tot dergelijke automobielsituaties alleen beperkt behoeft te blijven. Onze cultuur vraagt niet om de verdwijning van het woord, maar wel (en zeer positief!) om een andere taxatie van het woord, waaruit voortvloeit ook een andere taxatie van het beeld. De onderschatting van het beeld, als ware het uitsluitend een werktuig voor inferieure popularisering, is te enenmale belachelijk; want alles hangt er van af, wie het beeld gebruikt, met welke bedoelingen, intelligente of domme, het beeld gebruikt wordt.

Ik geloof, dat men in deze eigenaardige betekenis van het beeld voor onze cultuur ook de betekenis moet zoeken van het curieuze boek van dr Otto Neurath, de leider der in Den Haag gevestigde 'International Foundation for Visual Education' en een geleerde van internationale reputatie, dat thans naar de Amerikaanse uitgave vertaald is onder de m.i. minder praegnante titel *De Moderne Mensch Ontstaat* (veel plastischer zou zijn geweest: 'De Moderne Mensch in de Maak'). Het is n.l. gebaseerd op een mengsel van 'taal-taal' en 'beeld-taal', met dien verstande, dat het betoog en het statistische beeld hier als gelijkwaardige elementen moeten worden beschouwd; de auteur doceert niet met voorbeelden ernaast, hij wil, dat ook het beeld 'gelezen' wordt. Bepaalde gegevens uit de historie van de moderne mens heeft hij daarom ondergebracht in zijn z.g. *Isotype*-methode, die een combinatie is van plastische en statistische elementen: wetenschappelijk materiaal in 'zinneprikkelende' vorm. De op het eerste gezicht misschien 'kinderlijk' aandoende Isotype-methode met mannetjes en paardjes (ieder mannetje 10 miljoen man, ieder paardje 5 miljoen paardekracht) is dan ook werkelijk niet voor de kinderkamer bestemd en zelfs niet voor automobilisten, die constateren moeten, of een weg al dan niet voor motorrijtuigen toegankelijk is. Deze modernisering van de hiëroglief (want zo kan men de Isotype-methode ongetwijfeld wel beschouwen, al is haar waarde daarmee geenszins uitgeput) komt immers voort uit een nieuwe taxatie van het woord, d.w.z. uit een nieuwe waardering van de taal als één der middelen, maar niet het enige middel, waardoor tussen mensen datgene ontstaat wat wij begrip noemen. Dit boek is in wezen ook niet populariserend, al ziet het er aanvankelijk misschien zo uit en al vermijdt de schrijver-'hiërogllyphist' welbewust alles, wat naar principiële duisternis zou kunnen zwemen; het is geboren uit een bescheidener taxatie van het begrip en deze bescheidenheid is vrijwel op alle bladzijden merkbaar. Als zodanig alleen al kan het een zeer belangrijk hulpmiddel zijn in de strijd tegen de woord-ziekte, waaraan onze samenleving lijdt; de aandacht, die hier aan het beeld geschonken wordt, komt indirect het woord weer ten goede. Populariseren is op

zichzelf trouwens geen kwaad; het wordt alleen een kwaad, als men de wetenschappelijke specialisatie en de algemene ontwikkeling met elkaar verwart en het ene opdist met de allures van het andere. Wil men Neuraths boek populariserend noemen, dan zal men hem toch vooral niet met Hendrik Willem van Loon moeten verwisselen en in het oog dienen te houden, dat de samenvatting van de stof hier nooit gebruikt wordt om de lezer wijs te maken, dat de hele wereld om zo te zeggen open en bloot voor ons ligt als wij maar korte samenvattingen lezen. *De Moderne Mensch Ontstaat* concentreert zich n.l. op één bepaald probleem: het moderne, de vraag, wat modern is, hoe het moderne uit de historische ontwikkelingsprocessen ontstond, en hoe men in de sfeer van het *onpersoonlijke*, *collectieve*, kan vaststellen door welke kenmerken de moderne mens zich onderscheidt van vroegere mensen.

In mijn vorige artikel heb ik het probleem van de moderniteit juist van de andere kant trachten te benaderen door na te gaan, hoe een dichter van de jongste generatie ontdekkingsreizen onderneemt ('subjectieve reportage') in de wereld der moderne sensibiliteit. Het is daarom niet onvermakelijk om er een week later dit opzettelijk objectief gehouden boek, met zijn beeldstatistieken en cijfergroeperingen, tegenover te stellen. Deze manier om na te gaan wat modern is heeft precies evenveel recht van bestaan; de persoonlijke en de onpersoonlijke methode zijn wat men noemt 'complementair'. Ik bedoel met 'onpersoonlijk' trouwens allermint, dat de stijl van Neurath onpersoonlijk is; de charme van zijn boek bestaat niet in de laatste plaats hierin, dat hij over deze statistische gegevens schrijft in een zeer persoonlijke, dikwijls fijn-humoristische trant, die ons ervan overtuigt (als wij het nog niet wisten), dat statistieken in Isotype-vorm bepaald romantisch en zelfs pikant kunnen zijn. Het onpersoonlijke moet men hier zoeken in de stof, in het feit, dat de schrijver welbewust het subjectieve, 'einmalige' bij zijn beschouwing heeft uitgesloten; niet, omdat hij het loochent, maar omdat het voor dit betoog niet in zijn kraam te pas komt. De Engelse ondertitel van het boek (die in de vertaling door een veel minder karakteristieke is vervangen; waarom?) luidt: 'A book for the

intelligent *citizen* who wants to understand the world he lives in'. Als lezer is derhalve niet verondersteld de moderne dichter, maar de moderne burger, d.i. de mens, voorzover hij zich aandeelhouder weet van de collectiviteit en (met al zijn drieste en gewaagde 'subjectieve reportages') onherroepelijk onderdeel van de statistiek, verdisconteerd in de Isotype-figuurtjes van dr Neurath. Men kan hoog of laag springen, maar de statistiek is onverbiddelijk... in haar regionen. Ik moet in dit verb and altijd denken aan de man, wiens individualistische trots in opstand kwam tegen het feit, dat ieder jaar in de statistiek ongeveer hetzelfde aantal ongeadresseerde en dus onbestelbare briefkaarten voorkwam. Om deze ijzeren wet te doorbreken, deed hij eens 500 ongeadresseerde briefkaarten op de bus; maar in de volgende statistiek bleek dit niet de minste verandering te hebben gebracht; deze éne wanhopige individualist per jaar was n.l. ook in de statistische regelmaat verdisconteerd! Se non è vero... .

Uit dit voorbeeld, waar of onwaar, moge blijken, dat het zeer persoonlijke (de individuele impuls) en het zeer onpersoonlijke (de statistiek) elkaar geenszins uitsluiten, maar twee beschouwingswijzen zijn van een en dezelfde materie. 'Helden, koningen, leiders, beoefenaren der wetenschap, acteurs of andere individuen zijn belangwekkende objecten voor onderzoek en beschrijving, maar vereischen een andere behandeling dan de menschheid in zijn geheel', leest men in het voorwoord van Neuraths boek, dat immers over collectieve grootheden handelt. Neurath heeft zelfs niet eens getracht de term 'modern' te definiëren. 'Uit het dagelijksch gebruik van het woord blijkt,' zegt hij, 'dat een instelling of gewoonte modern genoemd kan worden, indien er wetenschappelijk eenige reden bestaat om aan te nemen, dat deze instelling of gewoonte een zekere sociale tendens toont en indien zij over de geheele wereld navolging vindt.' Het komt er voor Neurath niet op aan de hele wereld in de slavernij te brengen van een *begrip* 'modern'; dat begrip, die definitie, moet uit het materiaal geboren worden. Deze afkeer van de definitie, als de definitie eer vertroebelend dan verhelderend zou kunnen werken, is eveneens typerend voor deze schrijver, die zijn onper-

soonlijke gegevens zo lang mogelijk onder de schijn zelfs van een onpersoonlijke combinatie aan het woord laat om zodoende geleidelijk aan bij zijn lezer toch een zeer persoonlijk gerichte voorstelling te laten groeien van de moderne wereld. De definitie wordt niet dreigend en zwaarlijvig vooropgesteld, waarna dan, zoals men zo vaak ziet gebeuren, de feiten keurig gedrild worden om zich naar de definitie te schikken, maar de feiten, deels in de tekst, deels in die vriendelijke mannetjes, vrouwtjes, blokjes, kaartjes, scheepjes, peiltjes en boontjes van de Isotype-methode ondergebracht, mogen heel lang vrij op straat lopen en worden pas in de uiterste noodzaak binnengeroepen om zich bij tante Definitie te komen presenteren. Deze manier om de 'moderne' mens definitie-loos te definiëren is een uitstekende manier, wanneer men, zoals Neurath, ook het nodige tegenwicht heeft in de kennis van de betrekkelijkheid van deze manier; het *combineren* van de gegevens is bij hem dan ook persoonlijk genoeg. Wie b.v. de combinatie van statistische gegevens over 1e de gemiddelde levensduur der vrouwelijke bevolking, 2e de zelfmoorden, 3e de kennis van lezen en schrijven en 4e het aantal radio-apparaten bedenkt en daardoor de geestelijke physionomie van de verschillende landen in beeld brengt, gebruikt onpersoonlijk materiaal met intelligente bedoelingen; het resultaat is een bijdrage tot het inzicht in de moderniteit, dat niet eens in een definitie behoeft te worden ondergebracht, omdat iedere lezer, mits behept met intelligente ogen, zijn eigen conclusies uit de statistische silhouetten kan trekken.

Een ander voorbeeld van deze methode. Wat is een *wereldrijk*? Men kan daarover door middel van definities lang discussiëren; Neurath geeft er echter de voorkeur aan om de naam 'wereldrijk' slechts toe te passen op rijken, die omstreeks een kwart van de wereldbevolking bevatten; er waren dus tot nu toe slechts vijf wereldrijken, n.l. het Romeinse, het Chinese, het Arabische, het Mongoolse en het Britse Gemenebest. De minnaar van definities kan nu opmerken, dat er heel andere opvattingen van een 'wereldrijk' mogelijk zijn, dat men het Heilige Roomse Rijk of het koloniale rijk der Spanjaarden en Portugezen met evenveel recht een 'wereldrijk'

zou kunnen noemen. Inderdaad; maar wanneer een schrijver van te voren erkent, dat hij zijn definitie slechts als een hulpmiddel beschouwt en geenszins als een mystieke aangelegenheid, dan kan niemand hem beletten uit een vergelijking van wat hij afgesproken heeft 'wereldrijken' te noemen, zijn conclusies te trekken voor de moderne erfenis, die deze 'wereldrijken' aan ons hebben nagelaten! Deze opportunistische houding t.o.v. de taal, die vooral niet verward moet worden met botte feiten-verering (alsof feiten op zichzelf iets waren), is kenmerkend voor Neuraths methode en denkwijze; hij behoort dan ook noch tot degenen, die pessimistisch hoofdschuddend verklaren, dat de oude Adam toch altijd dezelfde is, noch tot hen, die snoeven op de vooruitgang sedert de donkere middeleeuwen; hij demonstreert eenvoudig, zonder daarmee de pretentie te hebben het wereldraadsel te hebben opgelost, dat wij in de twintigste eeuw rekening hebben te houden met andere gegevens dan de Romein of de middeleeuwer, sociaal, politiek, economisch, cultureel... en dat in het rekeninghouden met deze speciale gegevens onze 'moderniteit' al ligt opgesloten. Geboorte en sterfte, ziekte en gezondheid, techniek en verkeer, automobielen en electriciteit: dat alles is onder te brengen in gegevens, waartoe wij ons verhouden, die wij in ons leven van 'citizen' moeten verdisconteren, anders dan onze voorgangers. Vroeger noemde men dit al heel snel 'vooruitgang' of 'evolutie'; wij zijn met de waardering, die deze woorden inhouden, zuiniger geworden. Vandaar, dat deze beschrijvende, collectief-psychologische methode, waarbij de waardering van de moderniteit steeds op de achtergrond en de intelligente combinatie der gegevens hoofdzaak is, ons 'citizens' bij uitstek goed voldoet, althans in deze superieure vorm; zij is een oriënteringspoging, de moderniteit wordt *gedurende* het oriënteren zichtbaar, voor zover wij de oriëntering zelf meemaken. Het is volstrekt geen bezwaar, dat men zich *loodrecht* op het boek van Neurath een geheel ander boek over 'de moderne mens' kan denken, een tragisch, door en door subjectief en persoonlijk boek, waarin geen isotypje om de hoek kijkt. ...

Een aartsvader bekeerd

GERARD WALSCHAF: *Houtekiet*

Walschap blijft zichzelf in veel opzichten gelijk, maar hij is toch voortdurend in beweging; ieder boek, dat uit zijn handen komt, geeft een nieuw facet van het probleem, dat hem de laatste jaren bezighoudt: dat van het *leven* in zijn verhouding tot het *geloof*, algemener gezegd tot de *cultuur*. Niet als een polemist gaat Walschap op zijn object af, maar hij loopt er omheen, snuffelend, tastend, knauwend. Hier is de geboren en getogen katholiek aan het woord (Vlaams katholiek bovendien, hetgeen nog een heel speciale nuance is), die zich oriënteert in een voor zijn gevoel en begrippen wormstekig geworden katholieke wereld. Is hij reeds een afvallige? Hij heeft het nog niet met zoveel woorden gezegd, maar zijn laatste romans zijn fnuikender voor de katholieke godsdienst en de katholieke moraal dan welke openlijke afwijzing ook. *Sibylle*, *Het Kind*, en laatstelijk *Houtekiet*, stuk voor stuk zijn het variaties op eenzelfde thema. *Sibylle* was de roman van de twijfel, *Het Kind* de roman van de avontuurlijk geworden moraal; *Houtekiet* is een nieuwe variant, het is de roman van de vitaliteit (voor zover bestaanbaar: de *pure* vitaliteit), die door het geloof wordt aangetast en gedisciplineerd. Behalve de roman der vitaliteit is het ook de roman der gemeenschap, die machtiger is dan het individu; de 'oermens' Houtekiet, heerser over een klein rijk, dat hij ergens in Vlaanderen zelf heeft gesticht, de man, die aan enkele lettergrepen genoeg heeft om aan zijn vrouw, bijwijken en onderdanen zijn wil op te leggen, wordt tenslotte via een handelsman, een grote liefde en een uiterst gemoedelijke pastoor getemd.

Het is een merkwaardige historie, en een zeer hachelijk onderwerp; de 'oermens', die in onze wereld nu eenmaal *ergens* met de cultuur verband houdt en dus nooit op één lijn is te stellen met b.v. de Neanderthaler, is altijd een hachelijk

onderwerp. De manier, waarop Walschap hem voorstelt, getuigt als altijd van zijn scherpe intelligentie, en ook van zijn zeer bijzonder schrijverstalent; maar met dat al blijft men toch steeds voelen, dat de 'oermens' voor Walschap meer een wensdroom is geweest dan een door en door reële figuur. Het komt mij zelfs voor, dat Walschap er in dit boek opzettelijk naar gestreefd heeft deze Houtekiet een min of meer legendarisch karakter te geven. Houtekiet is de 'oermens', de zwerver, die uit het niet opduikt en door het toeval van een blinde paring met een boerenmeid de stichter wordt van de kleinste gemeenschap, bestaand in een hut. 'Onze stichter' noemt Walschap hem; en hij brengt zichzelf, bij wijze van contrastwerking, ten tonele als een der latere inwoners van Deps, het plaatsje, dat uit Houtekiets wildemansinitiatief geboren werd; Walschap stelt het dus zo voor, alsof hij, de nazaat, terugblikt op de aartsvader uit het verleden, zodat hij hem bewonderen kan als de man van de ontzaglijke vruchtbaarheid en de blinde wilskracht, zonder wie er geen Deps zou zijn, en hem tevens lean schilderen in zijn langzame 'ondergang'.

Maar ondergang is het toch zeker wel, wat zich aan hem voltrekt; Houtekiet, die ons in de eerste hoofdstukken van de roman bijna als een negervorst wordt vertoond, als een taboefiguur, 'gevaarlijk, gevreesd, verafschuwd en geliefd' (dus wat de Romeinen 'sacer' noemden), is op de laatste bladzijde bekeerd, na zelfs geheel in de vorm getrouwd te zijn met de moeder zijner zestien in onwettigheid geteelde kinderen. Men kan het ook een ontwikkelingsgang noemen, maar de toon, waarop Walschap dit proces beschrijft, laat weinig twijfel aan zijn bedoelingen; Houtekiet, de zigeuner, de vrijbouter par excellence, wordt immers bekeerd door een pastoor, die nauwelijks iets anders is dan zijn aap, zijn hofnar.

In deze pastoor, een der vele scherp-ironisch getypeerde en bijzonder amusante bijfiguren, die Walschap uit zijn mouw pleegt te schudden, wordt de katholieke kerk gepersonifieerd, die voor iedereen, ook voor wildemannen en aartsvaders met eigen hiërarchische opvattingen en vooral zeer eigengereide ideeën over de gemeenschap die zij stichtten, de geschikte biechtvader weet te vinden. Pastoor Apostel is n.l. in zijn soort

ook een wildeman, die niet eens geacht wordt latijn te kennen, en als hij geen aartsvader is, komt dat waarschijnlijk uitsluitend door de verplichtingen, die het celibaat hem oplegt; hij is ondergronds aan Houtekiet verwant, en tactisch alleen zijn meerdere omdat hij als persoonlijkheid zijn mindere is; hij echter is het, die de natuurstaat Deps, gebaseerd op de samenkoeking van a-sociale elementen onder leiding van het stamhoofd Houtekiet, tot een christelijke gemeente weet te maken, nadat angst voor de dood en andere taaie overblijfsels uit de 'beschaafde wereld' reeds de terugkeer van een aantal christelijke gebruiken en het bouwen van een kerk hadden bewerkstelligd. Alleen Houtekiet, de machtige, de man, die een beer bezit zoals een ander een poes, verzet zich tot het uiterste; hij doet nog een laatste poging om aan de greep van Apostel te ontsnappen, maar de dood van zijn geliefde Iphigénie is ook voor hem te veel en deze 'blonde Bestie' (hier overigens niet blond, maar zwart) wordt nu christen. Intussen: hij blijft een uitzonderingskatholiek, want zolang de mis duurt pleegt hij boven in de toren te zitten. 'Hij zat daar niet te prevelen of kruiskens te maken. Hij keek rustig over de velden en in de lucht. En hij voelde zich een met die oneindigheid, waarin onvatbaar voor woorden en gedachten, dat fijne raadsel zweeft... dat ons allen boeien blijft in dit aardse leven.' Eigenlijk is Houtekiet dus alleen bekeerd tot het *raadsel*; hij is in de toestand beland, waarin zijn nazaat Walschap ook nog verkeert; de cultuur heeft hem aangevreten, hem zijn dierlijke onschuld doen verliezen, zodat overal, waar vroeger zekerheid heerste, zich nu het vraagteken voordoet. Alleen kwam Walschap uit het katholicisme tot dit raadsel en Houtekiet uit de primitieve sfeer van de onmaatschappelijke kolonie Deps, dat is het verschil. In menig opzicht is Houtekiet dus werkelijk Walschaps geestelijke voorvader.

Houtekiet: een naam à la Bordewijk, die eerst lichtelijk irritant aandoet, maar die toch wel een treffende oernaam is voor zulk een oermens. Overigens: hoe weinig of hij in wezen ook met deze schrijver gemeen moge hebben, behalve een zekere geserreerdheid van uitdrukkingswijze - in dit boek brengt Walschap soms Bordewijk in herinnering. Het vervaarlijke, de

aan de wensdroom beantwoordende machtfiguur, Bint en Dreverhaven: van die elementen steekt ook iets in Houtekiet, zoals de vrijbuiterskolonie Deps wel eens even doet denken aan een van die kleine gemeenschappen uit Bordewijks fantasie. Maar de overeenkomst beperkt zich tot een aanraking aan de buitenkant; Walschap gebruikt het fantastische nooit om er expressionistische krachttoeren mee te verrichten; zijn bedoelingen blijven die van de analyserende psycholoog, die de 'oermens' alleen ten tonele laat verschijnen om zijn ongelimiteerde vitaliteit tenslotte haar grenzen te laten vinden in de cultuur, die hem, ondanks zijn nors en autoritair verzet, in haar greep weet te krijgen. Men zou de roman *Houtekiet* een soort 'Genealogie der Moral' kunnen noemen; want Deps, dat ontstaat als een afscheiding van 'ongure' elementen uit de geordende maatschappij met haar graaf, haar boswachter en haar kerk, blijkt in zijn primitieve enclave-toestand van bendestaatje met geprivilegieerd bendevoofd toch geen stand te kunnen houden naast en tegenover de 'grote' of 'echte' maatschappij met haar katholieke (christelijke) moraal, waaruit de gedrosten immers zijn voortgekomen; de primitieve 'Uebermensch' Houtekiet, hoezeer ook een handhaver van zijn taboe's en zijn autarkie op de heide, wordt niet door geweld onderworpen, maar door de listen der beschaving, die appelleert aan kleine zwakheden, vooral ook aan het overgeleverde bijgeloof en aan de onmogelijkheid het leven zelfs met de lichaamskracht van een Goliath en de onuitputtelijke paringsdrift van een Casanova *eeuwig* te maken. De bewoners van Deps zijn niet eens echte primitieven, omdat zij veeleer weggelopen slaven zijn onder een soort Spartacus; hun gemeenschap en hun vitaliteit kunnen zich dan ook nog veel minder handhaven tegenover de omringende cultuurwereld dan afgesloten barbarenstammen; zij zijn al geïnfecteerd, en de bacil zal weer actief worden, zodra zij de kans schoon ziet.

Een van de eerste verbindingslijnen tussen de 'oude' wereld en het 'nieuwe' Deps, nadat Houtekiet er zijn vlag heeft geplant, is de handelman Baert, die zijn voordeel ziet in deze gemeenschap en uitstekend met stamvoofd Houtekiet overweg kan, 'want Baert kent geen drift en Houtekiet geen

koorts'; Baert let alleen op de zaken, hij gaat de bende exploiteren. De handelskoorts van Baert is echter, in tegenstelling tot de half-priapische, half-architectonische drift van Houtekiet, die naar isolement in autarkie streeft, een *nivellerende* factor in dit drama; waar commercie is, daar verdwijnt de ongelijkheid der staten om plaats te maken voor de gelijkheid van het geld en op de commerciële kolonisator volgt hier na verloop van tijd logischerwijze de geestelijke kolonisator, pastoor Apostel.

Baert heeft het besef, dat een dorp alleen kan bestaan met een kerk, omdat weliswaar niet de sterke Houtekiet, maar toch zijn volgelingen daaraan behoefte hebben; daarom moet er volgens Baert een kerk komen, en de kerk komt. Wie is overwinnaar? Baert en Apostel, of Houtekiet? Tot de laatste pagina laat Walschap ons hieromtrent in het onzekere; het doet er in dit verband trouwens ook niet veel toe, want Deps, de collectiviteit, wordt ingelijfd bij de beschaafde wereld en Houtekiet in zijn uitzonderingspositie op de toren, terwijl de anderen naar de preek luisteren, is aan het eind van het boek in ieder geval geen aartsvader meer, maar meer een bijzonder soort pilaarheilige, die ook nog een uitzonderingspositie heeft (zoals Wodan in St. Nicolaas werd omgezet); hij is de hoofdpersoon van een aartsvader*legende* geworden, die 'wij van Deps' jaar in jaar uit zullen vertellen aan het nageslacht; uit overmaat van driftleven werd een gemeente geboren, die voortaan één gemeente zal zijn naast vele andere gemeenten in het Vlaamse land.

Misschien is *Houtekiet* het meest grootse onderwerp, dat Walschap heeft aangedurfd; maar zijn boeiendste boek is het nochtans niet geworden. Het is te lang, het is ook niet vrij van opzettelijke constructie; de stijl van deze auteur, die ook hier pakkend en bondig is op de talrijke goede bladzijden, begint onder een herhalingsmechanisme telijden, wanneer wij te veel van het goede krijgen. *Sibylle*, minder groots en legendarisch opgezet, is als resultaat in bijna ieder opzicht beter geslaagd, *Het Kind* (waarin 'wij van Deps' optreden als 'wij van het gehucht' en waarin de hoofdfiguur Henriken een omgekeerde Houtekiet zou kunnen heten) vertoont dezelfde

deugden en gebreken in een 'lichter' genre. Maar dat neemt niet weg, dat ook *Houtekiet* in Walschaps oeuvre een merkwaardige plaats inneemt; men kan het evenmin overslaan als *Het Kind*, want deze twee boeken behoren bij *Sybille*, terwijl zij toch anders zijn, en allerm minst overbodig naast dat boek.

Tegen van de Velde

HENRI BRUNING: *Het Onvolkomen Huwelijk*

Het zal wellicht meer personen dan alleen schrijver dezes wel eens zijn overkomen, dat zij door een of ander toeval (b.v. omdat men de weg vroeg) een eindweegs opwandelden met een politieagent. Hoewel men in zulk een geval doodonschuldig is, heeft men in een minimum van tijd het gevoel een misdadiger te zijn; het naast een agent lopen veroorzaakt een besef van opgebracht te worden en geschandvlekt te zijn in de ogen der menigte. Precies zo vergaat het mij, wanneer ik (zij het alleen op papier) in gezelschap verkeer van een beroepsschrijver van handboeken over het huwelijk; hoewel ik mij geen huwelijksmakelaar weet, krijg ik zuiver en alleen al door het lezen van zulk een boek het gevoel aan zijn huwelijksmakelarij medeplichtig te zijn en door de algemene regels over 'de' man en 'de' vrouw mede betrokken te worden in het zonderlinge bedrijf dier heren. Ik denk hier met name aan het eens zo beroemde boek in talrijke delen van dr Van de Velde, die thans overigens alweer door moderner huwelijksagenten is overtroefd; ik zag althans regelmatig een boek zich in de etalages vermenigvuldigen, waarop een ideale jonge man en dito jonge vrouw in de verten ter illustratie van een ferme spreuk eronder, en dat boek was niet van de hand van de heer Van de Velde. Of hij het jaaf 1933, dat hem ruw uit een van zijn beste afzetgebieden, n.l. Duitsland, verbande, heeft overleefd, is mij niet bekend, maar een genie in zijn soort schijnt hij wel geweest te zijn, en de titel van zijn handboek leeft nog voort. In 1930 ergerde het soort mij echter zodanig, dat ik, om het politieagentcomplex kwijt te raken, een opstel schreef onder de titel *Het Onvolkomen Huwelijk*¹, waarin ik zijn methode van huwelijksanering karakteriseerde als 'het subtiële balancement tussen apostel en gymnastiekleraar'. 'Het mensdom', schreef ik, 'begeert verlossing van zijn onvolko-

menheden, maar het wil die verlossing in de vorm van een aangename volkomen toekomst; het wil niet horen, dat de liefde *het* avontuur der onvolkomenheid is, maar het wil verbetering in de verhouding der geslachten. Welnu, apostelen van het genus Van de Velde staan gereed met hun leer... wier centraal toekomstparadijs het volkomen liuwelijk is, het huwelijk voor iedereen, die de leer aanvaardt en de goede werken bedrijft.'

De delicate heer Van de Velde is echter slechts één symptoom van een geestesgesteldheid, zoals zijn volkomen huwelijk slechts één triviale poging is onder de zeer vele om het Tristan mogelijk te maken Isolde, 'la femme qu'on n'épouse pas', tóch te trouwen en daarbij nog eeuwig verliefd te blijven ook. Het streven naar geluk, dat op zichzelf iets heel gewoons en aanvaardbaars is, wordt in geschriften als deze handboeken het publiek voorgehouden als enige levensvervulling; niet het geluk komt voort uit de aanvaarding van de levenspractijk, maar de levensaanvaarding moet voortkomen uit een (beloofd, maar uiteraard nooit verwerkelijkt) geluk. Op deze manier zetten de huwelijksmakelaars à la Van de Velde het probleem der moraal en ergo ook des huwelijks op zijn kop; want ik ben zo vrij om aan te nemen, dat nog nimmer iemand het geluk gevonden heeft door zich te laten voorschrijven hoe hij het *moest* vinden; het geluk is, om alweer met de dichter Nijhoff te spreken, 'streng persoonlijk, zoolang men leeft', en iets zo streng persoonlijks kan men onmogelijk uit handboeken leren; wat de een stralend gelukkig doet zijn, is voor de ander het summum van helse verveling.

De katholieke schrijver Henri Bruning (bekend geworden o.a. door zijn essaybundels *Subjectieve Normen* en *Verworpen Christendom*) heeft nu een boekje met aphorismen uitgegeven, dat hij eveneens betitelde als *Het Onvolkomen Huwelijk*; ik weet niet, of die overeenkomst van titel toevallig is, in ieder geval wijst zij op een overeenkomstige gezindheid t.o.v. het probleem van moraal en huwelijk. Over het thema 'geluk' zegt hij iets, dat men als de anti-Van de Velde-formule bij uitstek zou kunnen beschouwen: 'Meent men, dat wij die zaken welke wij als geluk afwijzen, niet als "geluk" kennen of leven? Hoe naïef toch. Wij leven wellicht meer van dat "ge-

luk” dan gij, (lees: dr Van de Velde c.s. - M.t.B.) - wier eenige geluk vaak schijnt dat gij de armoede van uw “geluk” niet kent. - Om gelukkig te zijn op de wijze waarop gij het zijt, moet men voor alles dom zijn. Hebt ge dit nooit bemerkt: uw “geluk” is voor alles een kwestie van dóm blijven, dom houden, dom gehouden wórden.’

Aldus Bruning. Men zou er nog aan toe kunnen voegen, dat men ook heel *knap* kan worden en zelfs geraffineerd op de wijze, die dr Van de Velde doceert, zonder iets van deze geluksconceptie te begrijpen. Het gaat in dezen immers niet om gelukkig of ongelukkig zijn, het gaat erom, *wat men onder geluk verstaat*. Het volkomen geluk van dr Van de Velde is een utopie, waar iemand zijn hele leven ademloos achteraan kan rennen met een vlindernetje à la Prikkebeen; men heeft het mensdom gepredikt dat het ongelukkig was, omdat het niet ‘alles’ had en men heeft het zodoende ingeschakeld in een verkeerde oneindigheid van geluksjagerij. Daartegenover stelt Bruning, die zich in deze (overigens zeer ongelijke) aphorismen ontpopt als een verstandig huwelijksmoralist van de tegengestelde soort, dat het geluk ‘streng persoonlijk is, zolang men leeft’, dat het geluk niet bestaat in *iets*, dat men het door geen enkel algemeen recept kan waarborgen en dat zij, die deze generaliserende geluksutopie ten felste bestrijden, daarom nog geenszins behoren tot de *ongelukkigen*. Deze houding tegenover het huwelijksprobleem hangt nauw samen met zijn houding tegenover de katholieke kerk; men is, volgens Bruning, niet katholiek omdat men zich naar de katholieke voorschriften gedraagt, maar het katholicisme is iets ‘streng persoonlijks’, dat men niemand kan bijbrengen, die de persoonlijke verhouding tot God niet kent. Neemt men aan, dat het huwelijk een sacrament is (zoals de katholieke Bruning vermoedelijk wel zal doen), dan volgt daaruit nog geenszins, dat men de huwelijksmoraal met haar dikwijls zo onpersoonlijke voorschriften en regels moet overnemen; het huwelijk blijft ook dan iets onvolkomens, het blijft een hoogst persoonlijk avontuur, waarvan alleen de twee betrokkenen de geschiedenis kunnen schrijven. Het huwelijk is een cultuurproduct; het vertoont, als alle cultuurresultaten, dus een kant

van onpersoonlijke *dwang* (het is immers een wettelijke instelling geworden, een formele, voor iedere contracterende geldende aangelegenheid van de Burgerlijke Stand), die het individu officieus tracht te ontduiken, maar het heeft tevens een kant van persoonlijke *schepping*, omdat een man en een vrouw, de heer Jansen en juffrouw Pietersen, als de heer en mevrouw Jansen-Pietersen een, zij het ook nog zo onbeduidend, stuk geschiedenis hebben geschreven door gepaard te leven, dat zij niet ieder voor zich alleen hadden kunnen schrijven. De dwang is de onvolkomenheid als belemmering gevoeld, de schepping is de onvolkomenheid als cultuuraandeel besert; beide behoeven elkaar volstrekt niet uit te sluiten. Bruning drukt dit, nog wat gewild zwaar-op-de-hands, aldus uit: 'De mildere zeden van het christendom hebben alleen dan recht en zijn alleen dan wijsheid, als zij met de innerlijke tucht van een beleefde bestaansaanvaarding gepaard gaan. Zonder die innerlijke tucht zijn de mildere zeden van het christendom een dwaasheid (waarvan het einde slechts een gecamoufleerde, maar niet minder abjecte slavernij is).'

'Innerlijke tucht' is een naar mijn smaak nog veel te groot woord, evenals 'beleefde bestaansaanvaarding'; maar het is toch wel duidelijk, wat de auteur hiermee bedoelt. Hij illustreert zijn bedoelingen trouwens met minder zwaarwichtigheid, en in deze aphoristische vorm zelfs zo nu en dan met speelsheid, door zijn man en vrouw telkens weer tegenover elkaar te stellen in hun onvolkomenheid. Op de onvolkomenheid komt het aan; de onvolkomenheid des huwelijks is niet iets op zichzelf staands, maar een uitvloeisel van de onvolkomenheid van alle menselijke cultuur. 'Een trouwring is een ring zonder begin of eind, sommigen zeggen: zonder hoop en zonder uitkomst. Men moet dan ook, alvorens die ring om zijn vinger te sluiten, zijn hoop begráven hebben. Kálmte, mevrouwen en mijnheeren, kálmte: ook buiten die ring, die cirkel, moet men zijn hoop begraven. Men make zich toch geen illusies.' Het probleem van de huwelijksmoraal wordt hier terecht verplaatst naar het probleem van de moraal in het algemeen: 'men make zich geen illusies'. (Daarom kan men zich heus nog wel illusies maken, maar men moet in die

illusies niet de volkomenheid zoeken, waarvan de utopisten dromen, waarvan dr Van de Velde op zijn vulgaire manier ook 'droomde'.)

Aphorismen over het onvolkomen huwelijk zijn uiteraard eigenlijk niets anders dan reflexen van een eigen, 'streng persoonlijk' huwelijksavontuur. De man, die zich tegen het volkomen huwelijk van Van de Velde verzet, omdat het een illusoire algemeenheid is en dus een valse utopie, kan niet anders doen dan uitgaan van zijn eigen ervaringen, want wat heeft hij aan de ervaringen van een ander? Niets; zij kunnen hoogstens vergelijkingsmateriaal leveren. Het is dan ook eigenlijk al inconsequent, wanneer men Bruning in zijn aphorismen hoort gewagen van 'de' vrouw en 'de' man, alsof zulke algemeenheden *wel* bestonden. Voor zover Bruning zich achter dergelijke algemene mannen en vrouwen verbergt, is hij dan toch nog min of meer de collega van Van de Velde, ook al wil hij dat allerminst; hij komt zo nu en dan in het schuitje van zijn vijanden terecht. Als hij ergens b.v. zegt: 'De vrouw heeft geen phantasie', dan is dat een algemene conclusie, die schijnt te suggereren, dat Bruning *alle* vrouwen 'volkomen' door heeft. Natuurlijk is dat niet zo, en Bruning schuift hier de gehele sexe een of andere strikt persoonlijke observatie in de schoenen; zelfs al zou die uitspraak voor 99 pct der vrouwen opgaan, dan nog zou de éne vrouw *met* fantasie de algemene conclusie logenstraffen. In deze algemeenheid moet men dus lezen: '*Mijn* vrouw heeft geen fantasie', of: 'De vrouw van mijn vriend, die ik door meen te hebben, heeft geen fantasie.' Maar zulke algemeenheden maken aphorismen juist wel genietbaar. Een aphorisme is kort, het is altijd maar één flits, en als zodanig moet men het niet met een verhandeling verwarren; het wordt daarom dikwijls gebruikt om persoonlijke dingen te zeggen in de vorm van een algemene waarheid; men kan die in een volgend aphorisme immers weer herroepen, door een andere algemeenheid te stellen! Nochtans zal de lezer, die van de aphorismenschrijver zelf geleerd heeft om achter de schijnvolkomenheid de onvolkomenheid te zoeken, met ijver achter die decreterende uitspraken zoeken naar het persoonlijk avontuur van de

auteur; niet zozeer uit indiscrete nieuwsgierigheid, als wel om te weten, waar die auteur nu precies *staat* met zijn onvolkomenheid, en wat hij er mee beginnen wil.

Henri Bruning nu lijkt mij, onder dit aspect gezien, de man, die de huwelijksliefde wil behouden door haar zwakheden te analyseren; maar het behoud staat bij hem op de voorgrond. Hij stelt, evenals Denis de Rougemont in zijn *L'Amour et L'Occident*, de huwelijksliefde ('agape') als het superieure tegenover de 'pure' erotiek, getuige vooral zijn 27ste aphorisme:

- Wat is liefde?
- Het wederzijdsch vermogen zijn deceptie te maskeeren.
- Welke deceptie?
- De deceptie in zijn (haar) partner.
- Is dat grappig of cynisch?
- Geen van beide. Dit vermogen bewijst, dat de liefde, die sterker is dan de dood, ook sterker is dan het leven (dan het *leven?* dan de *erotiek*, zou men hier verwachten. M.t.B.). Een liefde welker bestaansvoorwaarde is, dat zij illusies continueert, is nooit liefde geweest.'

Wederom de onvolkomenheid contra de illusie der volkomenheid. Geheel zuiver op de graat lijkt mij deze tegenstelling echter niet. Is het tegendeel van het 'continueeren van illusies' het 'maskeeren van decepties'? Het lijkt mij op den duur toch een vermoeiende bezigheid, dat maskeren van decepties, en bovendien nog spelen met vuur. Inderdaad zal het karakteristiek zijn voor de echtelijke liefde, dat zij geen illusies van de verliefde jongeling continueert; zij is geen met kunstmiddelen geprolongeerde erotiek, zoals de apostel Van de Velde half en half wilde suggereren; maar het is nu eenmaal zo met de mens gesteld, dat het continueren van illusies voor hem geen zaak is van 'planning'. Zelfs wanneer hij zich voorneemt om geen illusies te continueren, komt hij daarbij toch nooit verder dan de illusies, *die hij zelf als illusies doorziet*; en dat zijn al nauwelijks illusies meer, evenmin als de decepties, die men bewust maskeren kan, de ergste, gevaarlijkste decepties zijn. Ook in dit geval is de werkelijkheid precies even gecompliceerder dan het aphorisme aanduidt.

Eindnoten:

- 1 Zie 'Man tegen Man'. Verz. Werk, Deel I pag. 325.

De Pythia duiden

GERRIT ACHTERBERG: *Eiland der Ziel*

De jubilaris Boutens heeft zich onlangs in een tweetal hem afgenomen interviews zeer onvriendelijk uitgelaten over de jongere dichters, die volgens hem 'hun werk niet voldoende voorbereiden'. Zij zouden meer moeten studeren in Homerus, Shakespeare en Dante; 'wat geef ik erom', zei hij, 'als een meneer Jan Kalebas op zekeren dag door een mooien lentemorgen wordt getroffen en een gevoelig vers schrijft? Dichterlijke buien hebben is nog iets anders dan dichter zijn!'

De heer Boutens houdt zich in deze philippica nogal in het vage, zodat zo ongeveer de hele 'jeugd' van onder de zeventig, enkelen uitgezonderd, zich zijn berisping kan aantrekken als zij wil. Maar heeft de heer Boutens gelijk? Is er werkelijk zulk een verwaarlozing van het dichtmétier te constateren geweest in de lage landen, als hij doet voorkomen? Ik geloof altijd nog eerder het tegendeel; wij hebben meer nadeel ondervonden van overschatting, dan van onderschatting van het dichterlijke ambacht. Over de subjectieve kant van deze quaestie laat zich echter tot in het oneindige discussiëren, en dat is mijn bedoeling vandaag niet. In ieder geval lijkt het mij vast te staan, dat men toch geen grote poëten zal kweken door hen aan het studeren te zetten in klassieke voorbeelden; men behoeft nog geenszins, zoals 'die vent, die futurist, die Marinetti' voorstelde (tot groot ongenoegen blijkbaar van de heer Boutens, en ook van schrijver dezes), de musea met inhoud en al willen verbranden om te menen, dat de musea en de klassieken nooit de *oorzaak* zijn van groot, d.i. persoonlijk dichterschap; de ene dichter zal minder, de ander meer onder geestelijke voorouders vertoeven, maar een essentieel punt is dat niet.

In het zoëven verschenen eerste nummer van het tijdschrift *Criterium* heeft Pierre H. Dubois terecht nogmaals uiteen-

gezet, dat het centraal stellen van de persoonlijkheid in de literatuur allerm minst uitsluit, dat men esthetische maatstaven aanlegt: 'Als het erom gaat alleen te willen zeggen "wat waar is" is het mogelijk en zelfs wenschelijk een minder omslachtige weg te kiezen dan die der literatuur-zonder-aesthetiek. Als men literatuur wenscht te geven moet men zich minstens onderwerpen aan den eisch esthetisch verantwoord werk te leveren.' Aldus Dubois; men zou er direct aan toe willen voegen, dat de esthetische *regels*, die de literatuur willen dwingen zich in bepaalde schema's te voegen, altijd projecties zijn van het verleden op een nog ongevormde blanco-toekomst, zodat een grote kans bestaat, dat de oudere dichter nieuwe esthetische formaties verwacht met 'dichterlijke buien' van 'een meneer Jan Kalebas'. Onder die omstandigheden kunnen wij ons zelfs genoodzaakt zien, overigens zeer tegen onze zin, Jan Kalebas tijdelijk tot onze held te proclameren, d.w.z. de esthetiek van de kalebas te verdedigen tegenover die van de mandarijn.

Om een concreet voorbeeld aan te voeren (concreetheid is wel nodig, na zo vage verwijten als die van de heer Boutens), wenden wij ons tot de poëzie van Gerrit Achterberg, gebundeld onder de titel *Eiland der Ziel* en ingeleid door een redacteur van *Criterium*, Ed. Hoornik, Of Achterberg veel gestudeerd heeft in de klassieken, is mij onbekend, maar men kan hem moeilijk kwalificeren als een op zekere dag door een mooie lentemorgen getroffen, al behoort hij (schoon reeds in 1905 geboren) stellig wel tot de jongelui door Boutens bedoeld. Zijn poëzie is n.l. eerder duister en geconcentreerd, dan lenteachtig en buiig, en zij was dat al, toen hij in 1931 zijn eerste bundel *Afvaart* het licht deed zien; in dit opzicht zou men Achterberg zelfs met Boutens kunnen vergelijken, dat er bij hem een scherpe scheiding te constateren is tussen 'leven' en 'kunst'. Ook de inleiding van Hoornik doet alle mogelijke moeite om het on-kalebassige van Achterbergs gedichten te onderstrepen en hij grijpt daarbij (zeer in tegenstelling tot zijn medewerker Dubois) zelfs terug op de mythologische terminologie, waartegen het tijdschrift *Forum* zich welbewust richtte, toen het de persoonlijkheid als alpha en omega van het kun-

stenaarschap naar voren bracht. De natuur is sterker dan de leer: Hoornik, die zelf door de *Forum*-theorie beïnvloed zegt te zijn, gebruikt weer precies dezelfde bezwerende uitdrukkingen als de poëzie-theoretici van tien jaar geleden: 'in de inspiratie wortelende kernen', 'het essentieele', 'kernwoord', 'gehalte aan werkelijkheid' (sic!), 'lyrische introspectie', 'suggesties, die achter de realiteit liggen, of het diepste en meest wezenlijke dier werkelijkheid uitmaken', 'de van uiterste wanhoop doortrokken zielsprocessen', etc. etc.

De oude magiër, die nog altijd in de dichter leeft en zijn reden van bestaan blijft, kan het maar niet nalaten zijn bezweringskunsten ook in de redenering bot te vieren; het lijkt wel een erezaak, dit poëtisch bargoens, en toch is het volstrekt niet geschikt om de poëzie van Achterberg nader te brengen tot het publiek; als het publiek Achterberg niet wil accepteren, zal het dat ook niet doen, omdat Hoornik in kernen en kernwoorden handelt. Het duistere dichterschap kan niet verhelderd worden door een exposé, dat die duisterheid nog eens bezwerend herhaalt in essayistisch proza; het enige resultaat van dergelijke bemoeiingen is een *verdubbeling* van de duisterheid.

Men kan zich overigens heel wel voorstellen, dat Hoornik er voor voelde Achterberg onder zijn hoede te nemen, want er is verwantschap tussen beider poëzie; Hoornik keerde, na een voorlopig stadium van kalebassigheid terug tot de poëzie als magisch instrument, hetgeen zijn dichterlijk werk ongetwijfeld ten goede kwam, zoals het zijn theorie onverteerbaar maakte; ook Hoornik onderging de invloed van Marsman, die in de poëzie van Achterberg zo duidelijk aanwijsbaar is; hij naderde dus het standpunt waarop Achterberg in 1931 al stond. Zijn fout is dat hij aan deze geestverwantschap nu ook verplicht meent te zijn om Achterberg in de mythologie op te nemen. Hem aandienen in de vorm van een Triple Alliantie: vrouw, dichter en dood, is zeker toelaatbaar; dat Achterbergs 'sprieten van een uiterst verfijnd dichterschap de cosmos (aftasten)', willen wij met enig gevoel voor beeldspraak ook nog wel aannemen, maar dat in *Afvaart* 'de geur van het bloed sterk (is) als die van anjers', begint mij al te mooi te worden;

ook de met het 'Jenseits' worstelende Achterberg, die Hoornik ons presenteert, lijkt mij een zuiver mythische figuur, die in de plaats wordt gesteld van de duistere dichter, over wie men eigenlijk maar heel weinig kan redeneren, wil men de duisterheid van zijn dichterschap niet reeds onherstelbaar beschadigen. Niet ik, maar Hoornik wil de duisterheid van Achterberg aantasten; voor mij is het enige criterium van duistere poëzie, of zij in staat is door haar woordmagie bepaalde associaties los te stoten, die de lezer *door* het woord en toch *ondanks* het woord in contact brengen met het onderbewuste van de dichter; gaat men dan achteraf nog een sprookje vertellen over dat onderbewuste, dan zit men onmiddellijk middenin de mythologische verzinsels. Achterberg wordt dan b.v. geacht te trachten 'een antwoord af te wringen, aan wat niet met tongetaal vermag te spreken', want 'de samenspraak tusschen het "Diesseits" en "Jenseits" wordt slechts aan één zijde gevoerd; aan den anderen kant heerscht het zwijgen'. Achterberg is hier de Pythia geworden, de orakelende tussenpersoon tussen de Delphische god en de mens; Hoornik is de orakelduider, die het gestamel van de bedwelmden overbrengt in... andere orakeltaal, die alleen maar helderder *schijnt*. ...

Ik geef er de voorkeur aan de duisterheid van Achterberg duister te laten, tenminste daar, waar hij zelf kennelijk de behoefte heeft gevoeld duister te zijn (er zijn n.l. enkele doorbraken van het rationele in zijn werk, zoals in het zeer treffende drieluige gedicht *Reiziger 'doet' Golgotha*, misschien wel het beste uit de hele bundel). Ik kan dus alleen zeggen, dat Achterbergs duisterheid bij mij lang niet altijd 'aanslaat', dat er voor mijn gevoel veel 'litteratuur' is in zijn duisterheid, maar dat hij op sommige plaatsen werkelijk accenten vindt, die het contact tot stand brengen. Zo b.v. in het volmaakte gedicht *Hulshorst*:

*Hulshorst, als vergeten ijzer
is uw naam, binnen de dennen
en de bittere coniferen,
roest uw station;*

*waar de spoortrein naar het noorden
 met een godverlaten knars
 stilhoudt, niemand uitlaat
 niemand inlaat, o minuten,
 dat ik hoor het weinig waaïen
 als een veroude legende
 uit uw bosschen: barsche bende
 roovers, rans en ruw
 uit het witte veluwhart.*

Waarom is dit gedicht volstrekt 'goed'? Waarom zijn vele andere gedichten nu eens 'goed', dan weer 'nietszeggend' of 'half goed'? Ik noteerde in de bundel voor eigen gebruik (maar men kan over de duistere poëzie slechts voorzichtig praten) als 'goed' b.v. *Morgenmist*, *De Dichter is een Koe*, *Graflegging van een Oud Vriend*, *Aan den Dood*, enige strophen van *Beumer & Co* en vooral *Reiziger* 'doet' *Golgotha*, waarvan ik het derde gedicht wil citeren:

*Rome. - Het anker valt. Wij varen thuis.
 Ik spoed mij naar de thermen, word ontluisd
 van reis en roes en in mijn eigen huis*

*bij vrouw en vuur en radio gezeten,
 ben ik alras Christus en kruis vergeten.
 ... Toen heeft een S.O.S. mijn ziel doorreten:*

*'Mijn Geest wordt uitgestort op alle vleesch.
 Wie niet vóór mij is, is tégen Mij geweest,'
 seint een Geheime Zender wit en heesch.*

*Weer onder zeil, over de eenzaamheden
 van oceanen die mij van U scheiden,
 Christus, wil mij verschijnen aan den einder.*

In het eerste gedicht van deze miniatuur-cyclus woonde de reiziger de Kruisiging op Golgotha bij:

*En ik stond in de verte quasi wat te praten
met 'n paar onnoodige, onnoozele soldaten.
Ze deden immers tóch, wat ze niet konden laten.*

Men denkt aan het beroemde gedicht van Revius, maar Achterberg trof hier een eigen, inderdaad 'moderne' toon, die in het tweede gedicht wordt volgehouden, als de reiziger op Cyprus in de krant leest over de eerste wonderverschijnselen na Christus' dood. In deze soort poëzie is Achterberg allerminst duister, en op deze punten kan men hem dus met de ratio tegemoet treden zonder in de mythologie te vervallen.

Theologisch rendez-vous

P. VAN LIMBURG BROUWER: *Het Leesgezelschap van Diepenbeek*. Inleiding van prof. Jan de Vries

In de *Bibliotheek der Nederlandse Letteren*, samengesteld door de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde en de Koninkl. Vlaamsche Academie, zijn wederom twee nieuwe delen verschenen. Het eerste bevat enige stukken van Vondel, te weten *Palamedes*, *Gijsbrecht van Aemstel* en *Maagden*; het is verzorgd en ingeleid door dr H.W.E. Moller, die Vondel als treurspeldichter behandelt. Er bestaan meer uitgaven van deze stukken en veel aanleiding om over dit deel uitvoerig te schrijven is er althans in een dagblad niet. Meer redenen daarvoor levert het andere deel op, waarin *Het Leesgezelschap van Diepenbeek* van P. van Limburg Brouwer (1795-1847) werd herdrukt en ingeleid door prof. dr Jan de Vries. Dit werk behoort n.l. tot de vele 'legendarische' werken in de Nederlandse letterkunde; men treft het in ongeveer alle handboeken en overzichten aan, maar gelezen wordt het niet meer, evenmin trouwens als *Akbar* van de zoon (P.A.S. van Limburg Brouwer). De *Bibliotheek* in quaestie is speciaal in het leven geroepen om soortgelijke boeken aan de vergetelheid te onttrekken, en wanneer men ze niet uitsluitend beoordeelt naar de strikt-aesthetische maatstaven van de 'pure schoonheid', zijn geschriften als *Hermingard van de Eikenterpen* en *Het Leesgezelschap van Diepenbeek* daarvoor ook zeer geschikt. Men moet er, om teleurstellingen te voorkomen, alleen telkens weer op wijzen, dat een reeks herdrukken als deze geen concurrentie kan aandoen aan moderne romanseries en zelfs niet aan de prachtige Pléiade-edities van de N.R.F., omdat onze litteratuur daarvoor niet rijk genoeg is; speciaal onze achttiende en negentiende eeuw zijn wel rijk aan curiosa, maar arm aan boeken, die de tijden trotseren.

Ook *Het Leesgezelschap van Diepenbeek* is niet geheel ten onrechte vergeten; het is allerminst een meesterwerk, het kan,

als literaire prestatie, zelfs niet in de schaduw staan van de *Camera Obscura*; het lijkt, bij alle verschil, in veel opzichten toch op gemiddelde humorproducten van die periode, die voor ons niet zo erg humoristisch meer zijn, al is het losser geschreven dan het meeste proza uit die dagen. De humor van P. van Limburg Brouwer doet wat belegen aan; de revolutionaire werking op de geest, die de grote humor kan hebben, blijft hier uit, de blik van de auteur op zijn mensen is een beetje schraal en sceptisch, maar zijn stem wordt toch nooit bijtend scherp. In laatste instantie is P. van Limburg Brouwer, hoogleraar te Luik en te Groningen, aanvankelijk medicus, later classicus en o.m. schrijver van een *Histoire de la Civilisation Morale et Religieuse des Grecs*, een 'verlichte collega' gebleven van de mensen, die hij om hun sectarisch geharrewar critiseerde uit naam van een 'modern geloof'; hij mist alle eigenschappen van een Multatuli, die het probleem van het Christendom in zijn negentiende-eeuwse overgangstoestand niet zachtens kittelde, maar verwoed aangreep; hij is allermist een genie. Als *Het Leesgezelschap van Diepenbeek* een nieuwe tijd helpt inluiden (het verscheen in 1847, even dus voor het grote jaar van de Februari-revolutie), dan toch met een zeer bescheiden gebeier van een ondergeschikt klokje. Maar daarom zullen wij het hier ook niet naar voren halen; het is, ondanks al zijn compositorische zwakheden en zijn soms hopeloze langdradigheid, toch een merkwaardig document van de Nederlandse geest, en wel speciaal van de theologengeest, waarzonder men Holland niet kan denken. Als zodanig is het de openhartige consequentie van een stijlprocédé, dat pas door de Beweging van Tachtig systematisch werd verketterd (maar daarom nog lang niet uitgeroeid!); de mensen van Van Limburg Brouwer leven n.l. alleen bij de gratie van hun theologische opvattingen, voor de rest hebben zij natuurlijk wel een particulier bestaantje, maar dat openbaart zich alleen door de theologische houding heen. Zelfs de erotiek komt hier alleen aan het woord via het theologisch duel! Het plaatsje Diepenbeek is een theologisch rendez-vous, een knooppunt van theologische lijnen; dezelfde lijnen zijn daar door Van Limburg bovendien vrij onhandig samenge-

bracht, zodat iedereen kan zien, dat het hem er niet bepaald om te doen was een 'echte' roman te schrijven. Een professoraal uitstapje en een brochure in romanvorm; tussen die twee mogelijkheden hangt *Het Leesgezelschap van Diepenbeek*. In ieder geval is het feit, dat Van Limburg Brouwer 'uit tijdverdrijf' schreef, de losheid van zijn stijl ten goede gekomen; want al is hij soms langdradig en vervelend, omdat zijn uitweidingen voor ons niet meer actueel zijn, hij is eigenlijk verrassend weinig belast met die deftigheid (gravité), waarvan ook de achtergrond van de *Camera* telkens zo hinderlijk getuigt. Van Limburg Brouwers spel is ons spel niet meer, maar hij speelt niet vals, hij staat niet met de stok van de humorloze ernst achter de deur, zoals Beets. Ondanks al zijn bezwaren en de vrij talrijke vervelende passages, die men met enige moeite doorworstelt, mag ik die Van Limburg Brouwer bepaald wel, en zijn stijl prefereer ik boven die van de kunstzinnige Potgieter. Van Limburg Brouwer schrijft een in principe volkomen leesbaar Nederlands, en zijn held, kapitein Van Berkel, is lang niet het slechtste type van de Nederlander, juist omdat hij geen grein gevoel heeft voor theologische complicaties, al zit hij er midden in.

'Een *Nathan der Weise*, teruggebracht tot de gewone burgerlijke Hollandsche verhoudingen van het midden der 19e eeuw', aldus betitelde Prinsen het uitstapje van P. van Limburg Brouwer en zo kan men dit verhaal inderdaad noemen. Het is geschreven in de tijd, toen de verdraagzaamheid nog een *actieve* post was op de cultuurbalans, toen iemand, door verdraagzaam te zijn tegenover de onverdraagzamen, zijn 'steentje bijdroeg' aan de vooruitgang, opruiming hield onder de middeleeuwse controversies. De af brokkeling van de orthodoxie, die in *Het Leesgezelschap* met kennelijk genoegen beschreven wordt als de doorbraak van het gezond verstand en het elementair gevoel, is voor ons een vrij provinciaal gebeurtenisje; het bekrompen Diepenbeekse milieu, dat hier ondergraven wordt en zichzelf ondergraaft tegen wil en dank, is voor pamfletschrijvers van 1940 zelfs geen waarde meer, die men met de volle inzet van zijn energie zou willen bestrijden; maar dat de situatie voor de vrijzinnig denkende Van Limburg

Brouwer anders was, merkt men aan iedere bladzijde van zijn boek. De strijd tegen het godsdienstige sectarisme, die door de Groningse theologenschool (Hofstede de Groot c.s.) werd geïnspireerd, had in die dagen nog alle bekoring van een campagne voor de zuivere waarheid; dat hij, door met zijn spot het sectarisme te ondermijnen en er tenslotte niet veel anders dan een redelijk, ondogmatisch en dus veel moeilijker *houdbaar* geloof voor in de plaats te stellen, nieuwe spoken opriep, kon een Van Limburg Brouwer niet vermoeden; dat een van haar godsdienstige vastigheden beroofde massa haar, 'heil' bijeen andere autoriteit zou gaan zoeken, dat het indifferentisme en het 'nihilisme' de gevolgen zouden zijn van het brave optimisme dezer anti-dogmatische theologen, Van Limburg Brouwer kon het niet weten. Zijn verdraagzaamheidsideaal wordt nog gedragen door het geloof in de volmaakbaarheid der mensen: Neem de domheid weg, roei de geboorneerdheid uit en de goede kern zal overblijven. Dit optimisme van de 19e eeuw kan het onze niet meer zijn; achter het dogmatisch front der Diepenbeekers, die hun prae-destinatie met hand en tand verdedigen, zien wij een ander spook: dat van de massa, die haar dogma's is kwijtgeraakt en nu wedt op het pure geweld, op de dictator. Daarom vinden wij de haarkloverijen van het leesgezelschap, dat de zuivere leer zit te onderzoeken, bijna weer sympathiek; deze vorm van geestelijke belangstelling is tenslotte toch een vorm van cultuur... cultuur, die men vooral niet moet trachten te conserveren, omdat zij in deze gestalte heeft afgedaan, maar die nog slechts de hoofdvijand kan zijn voor hen, die menen, dat uit de vrijzinnigheid *alleen* het ware heil wel zal voortkomen.

Tot dezen behoorde Van Limburg Brouwer en daarom is zijn *Leesgezelschap van Diepenbeek*, bij alle (nu ietwat verouderde) speelsheid, een strijdschrift van een actieve verdraagzame; hij tast de onverdraagzaamheid in haar belachelijkheden aan en zal daarom ook wel de lachers op zijn hand hebben gekregen. De rede, gepaard aan redelijk geloof, moet voor een deel van het publiek dier dagen precies dezelfde populariteit gehad hebben als tegenwoordig het irrationalisme van bloed en bodem; het zat in de lucht om het protestantische

sectarisme te bespotten, zoals men thans het parlementarisme bespot (ook niet geheel zonder redenen); maar men vergete niet, dat ook het sectarisme eens jong en bloeiend was, zoals het parlementarisme eens jong en bloeiend is geweest! Het is een gemummificeerd protestantisme, waartegen Van Limburg Brouwer ageert. Uit alle aardse vormen trekt het leven zich eens terug; de mensen gaan vergeten, dat hun verstarde vormen vroeger gecreëerd werden door der vaderen geestelijke activiteit, en zodoende worden deze vormen caricaturen. Men vindt ze overvloediglijk geëtaleerd in *Het Leesgezelschap van Diepenbeek*: de Diepenbeekers zijn letterlijk geconfijt in theologie, maar aan alle kanten bedreigt het leven zelf hun gemummificeerde geloofsobjecten. Het geschiedt allemaal op zeer bescheiden schaal, zowel de strijd als het verzet hebben tot toneel een uiterst provinciaal oord, provinciaal zelfs al voor die tijd. De verleider Van Groenendaal, die de schone Esperança voor zijn verleidelijke theologie wil doen bezwijken, hoewel zij een getrouwde vrouw is, is wel de 'gedurfdste' figuur uit het hele boek, maar hij is waarlijk niet gedurfdter dan Van der Hoogen uit de *Camera*; het verschil tussen deze twee figuren ligt alweer op theologisch gebied, want Van Limburg Brouwer laat geen enkele figuur, ook de verleider niet, ontsnappen aan zijn theologische greep. Zijn held, kapitein Van Berkel, is wel juist het tegendeel van een theoloog, n.l. een ronde, resolute zeeman met genegenheid voor een goed glas wijn en een borrel; maar hij is dan toch de *negatieve* theoloog, die door zijn gezond verstand tot de eersten behoort, die ontdekken, dat de dogmatiek niet meer klopt; deze Van Berkel is een 'Universalgenie' op dorpspeil, want hij doorziet de haarkloverij alleen al door praktisch te redeneren, zonder enig theologisch hulpmiddel, en hij is dan ook verre de meerdere van zijn medeborrelaar pastoor Labarius, die hier het katholicisme moet representeren en dat doet op de wijze der gemoedelijke gemoedelijkheid. Het katholicisme is voor Van Limburg Brouwer de verouderde vorm van christendom, die op de protestantische verdeeldheid de eenheid voor heeft; maar het is een eenheid, die in deze sfeer van vrijzinnig geloof toch alleen maar meetelt als *caricatuur* van eenheid; de werkelijke een-

heid des geloofs is die van het nieuwe geloof der 'Groningers', waarin het redelijk onderzoek en het gezond verstand niet langer zullen contrasteren met de behoeften van het gemoed.

Deze 'Groninger' richting, waarvan hij zelf een aanhanger was, blijft bij Van Limburg Brouwer nochtans op de achtergrond; de satire op het sectarisch gekijf van de ultra-theologische baas Hartman (die later als Afgescheidene naar Amerika emigreert) en meester Peperkamp (die zich eindelijk gewonnen moet geven), de 'zelfondermijning' van het sectarisme, met andere woorden, is hoofdzaak. Wel ziet men naast de beroeps-theologen Willem de Lange, Nathanaël van der Goot en Jakobus Klos, allen schakeringen van het 'oude' geloof, ook Hendrik Rusting, een gematigde Gösta Berling der 'Groninger' school, op de kansel komen, maar hij is toch maar een personage van het tweede plan; hij wordt weliswaar dominee te Diepenbeek, maar minder door eigen toedoen dan door de 'zelf-ondermijning' van het dogma; zoals de schone Experanca de verliefde Van Groenendaal, die haar vervolgt met zijn proposities, door zijn hypocrisie in de val laat lopen, zo loopt ook het theologiserende Diepenbeek in de kuil, die het zichzelf heeft gegraven door zijn toewijding aan de letter; want de letter, die niet meer aan de geest beantwoordt, is gedoemd in letterlijkheid failliet te gaan, en dan moet de waarheid wel zegevieren in de gedaante van de 'Groninger' vrijzinnigheid!

Niet zonder leedvermaak wordt dit door Van Limburg gedemonstreerd; zijn strijd voor verdraagzaamheid en redelijk geloof kenmerkt zich niet door verdraagzaamheid jegens zijn tegenstanders, en daaruit blijkt juist, dat de tolerantie destijds een actieve post was, niet een andere zegswijze voor 'laat maar waaien'. Zelfs in deze kleine dimensies is dat duidelijk merkbaar; Van Limburg Brouwer is weinig gemoedelijk, hij redeneert zijn tegenstandersonbarmhartigaanflarden. Om een verdraagzame wereld te kunnen scheppen, moet men de onverdraagzamen verdraagzaam maken; en als zij per se niet willen, moeten zij maar naar Amerika emigreren, met baas Hartman. ...

De inleiding van prof. dr Jan de Vries geeft een goed overzicht van de strijd der richtingen, waarvan men iets moet weten om *Het Leesgezelschap van Diepenbeek* te kunnen begrijpen.

Gemis aan persoonlijkheid

B. ROEST CROLLIUS: *Het Roekeloze Hart*

JO BOER: *Wereldtentoonstelling*

Of men de nadruk legt op de 'vorm' of de 'vent' in de litteratuur (volgens een niet erg subtiele, maar voor sommige gevallen bruikbare onderscheiding), er moet eerst een 'vent' zijn, wil men over die dingen kunnen praten. Het overdadig cultiveren van de 'vorm' brengt een reactie teweeg, en eveneens het overdadig cultiveren van de 'vent', omdat het altijd mogelijk is *beide* accenten te leggen; in ieder geval staat vast, dat een 'vorm' een 'vent' veronderstelt, die zich van de 'vorm' bedient, en ook staat vast, dat een 'vent', die schrijft, hoe dan ook, een 'vorm' schept. Venten zonder vormen bestaan niet, vormen zonder venten ook niet; maar men kan zich wel vormen voorstellen, die dienen moeten om zwakke ventjes een houding te geven, en venten van formaat, die zich om de vorm maar weinig bekommeren.

Maar wat te zeggen, als een schrijver zich om zijn vorm weinig bekommert, en toch ook geen vent van formaat is? (Geen vent van formaat: d.w.z., om uit de beeldspraak van de dichter Bloem te stappen, geen persoonlijkheid, die men ondanks en door zijn onverschilligheid voor de vorm als persoonlijkheid herkent.) Dan zal men in de eerste plaats moeten constateren, dat het hele vent-vorm-probleem komt te vervallen; want dit probleem wordt alleen gesteld, als een belangrijke persoonlijkheid (b.v. Multatuli of Slauerhoff) door zijn werken laat blijken, dat alle vormregels slechts van *secundair* belang zijn vergeleken bij de machtige adem van een wezen, dat zich *nieuwe* vormen schept; nieuwe vormen, die weliswaar op de oude lijken, maar er toch ook zoveel van afwijken, dat de Pennewips zich over de 'slordigheid' zorgen gaan maken. Een schrijver, die weinig of niets te zeggen heeft, wordt daarentegen nog geen vent, omdat hij de vorm verwaarloost; hij ontpopt zich eenvoudig als een slecht of onbelangrijk schrijver, en hij is in

geen enkel opzicht de meerdere van een precieuze vormvereerder zonder inhoud. Daarom moeten wij er steeds weer de nadruk op leggen, dat het probleem van 'vorm' en 'vent' alleen aan de orde komt, als de 'vent', waarom het gaat, de moeite van het bespreken waard is; is hij dat niet, dan letten wij uitsluitend op het onderscheid tussen precieuze en slordige auteurs. Ook dat onderscheid kan enige betekenis hebben in het kader van de letterkunde, maar het heeft *niets* uitstaande met de problematiek der grote persoonlijkheid, die te veel oorspronkelijkheid en vitaliteit bezit om zich aan bestaande regels te binden!

Een voorbeeld van een boek, dat zonder veel bekommering om de vorm geschreven is, maar uit armoede, niet uit overvloed, is b.v. *Het Roekeloze Hart* van B. Roest Crollius. Als iemand uit Roest Crollius' verwaarlozing van de vorm nu zou willen concluderen (zoals sommige voorbarige vormverheerlijkers doen), dat deze auteur dan wel met gejuich als 'vent' zal worden binnengehaald door degenen, die het criterium van de persoonlijkheid naar voren brengen als alpha en omega van literatuurbeschouwing, heeft die iemand het mis. Roest Crollius is namelijk geen belangrijke persoonlijkheid, al is zijn stijl in dit laatste boek bepaald niet onberispelijk; in sommige boeken heeft hij getoond ook heel wat litteraire tics te hebben; hij is een man, die voortdurend heen en weer zwalkt tussen zijn eerlijkheid en zijn literatuur-rnanie, en al doende heeft hij nu al vijf boeken geschreven; het ene slechter dan het andere, het andere sympathieker dan het ene. Maar alvorens op Roest Crollius het vorm-vent-probleem te gaan toepassen, zou men eerst moeten weten, wie Roest Crollius precies is, door welke middelen hij zich legitimeert; en zelfs daarover verkeren wij nog te enenmale in het onzekere, ook na vijf boeken. Men kan dus alleen zeggen, voorlopig, dat Roest Crollius als 'vent' nog niet bestaat, en dat zijn 'vorm' er dientengevolge weinig toe doet.

Wel echter is hij zeer geïnteresseerd in zijn eigen leven, hetgeen men hem allerm minst kwalijk zou nemen, als hij het niet allemaal zo voorbarig opschreef. Er zijn schrijvers, die vrijwel nooit iets anders hebben gedaan dan om hun eigen as draaien

en zichzelf in de spiegel bekijken; zij kunnen desondanks schrijver zijn van de eerste rang, want men kan in zichzelf de hele wereld spiegelen. Ook Roest Crollius is zeer intensief bezig met zijn eigen levenservaringen, maar weet de lezer niet voor zijn narcisme te winnen; in zijn persoonlijk avontuur is nauwelijks iets te ontdekken, dat aanspraak kan maken op de qualificatie verrassing, zo onbelangrijk zijn de schimmen, die hij: in zijn boek tevergeefs het bloed der verbeelding tracht te laten drinken.

De held van dit verhaal is verliefd, idealiseert zijn geliefde, begint genoeg van haar te krijgen, wordt zenuwziek, krabbelt er weer bovenop, komt in de journalistiek, wordt verliefd op een ander meisje, krijgt ook van haar genoeg, kan toch van het eerste meisje niet meer houden en trouwt met een derde om zijn eenzaamheid kwijt te raken. Materiaal bij liters; maar het blijft materiaal, het komt niet los uit de banaliteit van des schrijvers sfeer. Er is telkens iets van echte obsessie in deze bladzijden, van poging tot eerlijkheid; Roest Crollius is echter te veel bevangen in zijn schrijverspose, om iets anders te kunnen geven dan onbeholpen litteratuur, die vreemd contrasteert met zijn kennelijke *bedoeling* om zich onlitterair uit te spreken over zijn liefde en leed en ijdelheid.

Iemand, die bezig is met zichzelf en eigenlijk alles in verband brengt met zichzelf (men kan dat 'egoïsme' of 'egotisme' noemen) kan voor die instelling op het leven de zeer gegronde verontschuldiging aanvoeren, dat er zonder het 'ik' geen wereld zou bestaan en dat veel collectieve breedheid voortkomt uit onvoldoende kennis van 'de smalle mens', het individu. De concentratie op het eigen ik dient men echter niet te verwarren met de ietwat benauwde wereld van een Roest Crollius, die nog te zeer gebiologeerd schijnt door zijn erotische wensdromen en zijn onzekerheid tegenover de maatschappij om veel anders te kunnen opschrijven dan banaliteiten. Hij komt voor de mislukking van zijn amoureuze ondernemingen openhartig uit, evenals hij er zich niet voor geneert telkens weer te bekennen, dat hij zo graag een groot schrijver zou willen zijn; maar hij deed dat in een vorig boek ook al, zodat het steeds meer een litanie van zelfbeklag gaat

worden, nauwelijks gecamoufleerd door schimmige romanpersonages, die met het paspoort Roest Crollius rondlopen. Van de wereld om zich heen ziet Roest Crollius hoegenaamd niets, dat buiten de cirkel van zijn erotiek en zijn maatschappelijke onzekerheid ligt; als hij wat meer humor had ten opzichte van zijn eigen eerlijkheid, zou hij inzien, dat die eerlijkheid geen relief heeft, dat ook zijn erotiek en zijn onzekerheid cliché blijven, omdat hij telkens met dezelfde gemeenplaatsen ten tonele verschijnt.

Het bedenkelijke voor auteurs als Roest Crollius, die in hun beste ogenblikken niet volkomen talentloos blijken te zijn, is, dat zij het niet kunnen laten alles onder woorden te brengen wat zij beleven, zonder zich de tijd te gunnen het te laten bezinken of kristalliseren. Daardoor hebben zij al een verleden van vijf boeken eer zij nog bestaan, daardoor hebben zij al een aantal slordige 'vormen' afgeworpen, eer zij nog in het reine waren gekomen met zichzelf over hun 'vent'-schap. Ik vrees, dat zulke gevallen weinig hoopvol zijn; waar de behoefte aan mededeelzaamheid op papier samenvalt met een grote mate van prestige-behoefte, is de kans op een hygiënisch zwijgen van b.v. minstens tien jaar niet groot.

Van de schilderes Jo Boer is in 1938 een roman verschenen, die dadelijk de aandacht heeft getrokken: *Catherina en de Magnolia's*. Men kon het boek rekenen tot de goede romantiek; 'een vrouwelijke Antoon Coolen op het peil van de jonge Van Schendel' noemde ik de schrijfster destijds. Dit verhaal over Italiaanse boeren maakte eigenlijk niet de indruk van een, debuut; het was gaaf van schrijftuur, niet zo hyper-belangrijk, maar in het genre in ieder geval zuiver.

Dat kan men onmogelijk zeggen van het tweede boek van dezelfde schrijfster, *Wereldtentoonstelling*. Het mist de zuiverheid en de beperktheid van *Catherina en de Magnolia's*: het is een rammelend boek van de grote wereld (n.l. over de Parijse wereldtentoonstelling en 'aan de nagedachtenis van Maarschalk Lyautey eerbiedig opgedragen'), waarmee Jo Boer bewijst, dat zij het gehalte van haar eigen eersteling absoluut niet begrepen heeft. De kwaliteit van die eersteling was af-

hankelijk van de beperktheid van het gegeven, de Italiaanse boerenmaatschappij, gezien zonder naturalistische rauwheid, maar ook zonder vals-romantische zoetelijkheid. Blijkbaar heeft Jo Boer 'hogere willen grijpen'; zij heeft zich gewaagd aan het bonte personeel van de internationale kermis, die Wereldtentoonstelling heet. Daardoor is zij beland bij het nu langzamerhand al aardig afgezaagde procédé van het 'simultanisme': de wereldtentoonstelling moet als internationaal organisme gekarakteriseerd worden door de lotgevallen van een Excellentie, een generaal, een tekenaar, een architect, een emigrante etc.; en deze simultaan optredende mensen worden dan verbonden door beschrijvingen van collectieve nietszeggendheid als deze:

'Menschen liepen af en aan onder de boomen. Vele mensen, honderden mensen, duizenden mensen. (Men lette op de zineloze herhaling! M.t.B.) Zij vormden Jange, zwijgzame rijen, waar slechts nu en dan een vloek uit opklonk of een gronmend verbeterd woord.

Zij waren gekomen van de landen en de zeeën.

Zij waren gekomen van de bosschen en de stranden.

Zij waren gekomen van de rijstvelden en van de korenvelden.

Z.w.g. (ik kort nu maar af, M.t.B.) van de mijnen en van de bergen.

Z.w.g. van de dorpen en van de steden.

Z.w.g. van de oorlogen en van de revoluties.

Z.w.g. van de vrijheid en van de gevangenissen.

Z.w.g. van de weiden en van de steppen.

Z.w.g. van de moerassen en van de woestijnen.

Ieder was gekomen uit zijn eigen verleden.'

Ja, dat hadden wij heus wel begrepen na al die bossen en stranden en dorpen en gevangenissen; maar Jo Boer herzeft het nog maar eens. Iemand, die zulke verliteratuurde optelsommen kan laten afdrukken, zou mij haast doen veronderstellen, dat ik mij in haar vorige boek vergist had; was dat dan *toch* 'vorm' zonder... het woord 'vent' is hier minder op zijn plaats, maar de lezer begrijpt nu de beeldspraak vanzelf wel. Ik blijf tot nader order liever veronderstellen, dat deze schrijfster de grenzen van haar eigen talent niet kent, zoals

trouwens wel meer voorkomt bij niensen, die ontdekken dat zij schrijven kunnen. Als reportage van een wereldtentoonstelling had Jo Boer stellig een goed figuur geslagen, want zij schrijft ook in dit boek heel kleurig; maar wat er aan personages door dit boek rondloopt is volkomen filmscenario zonder film. En meer nog: de stijl is hier geheel en al onpersoonlijk geworden; dit soort boeken heeft geen auteursnaam nodig, het is werk, dat overal en door iedereen gemaakt zou kunnen zijn. 'Welke wonderlijke snaar is er toch gespannen over de ziel van iedere vrouw? Een niets, een bloem, een lint, de glanzing van een zijden stof, een snoer bontgekleurde kralen en plotseling zingt die snaar diep in het vrouwenwezen'. Dat is internationale kitsch; waarom heeft de Wereldtentoonstelling Jo Boer nu juist daartoe verleid?

Poëzie horen en lezen

M. Mok: *De Rattenvanger*

JAC. CHREURS M.S.C.: *Het Lied van den Sluier*

Als men zich het effect van het oude (b.v. het homerische) epos voorstelt, moet men in de eerste plaats bedenken, dat het niet bestemd was om gelezen, maar om *gehoord* te worden; de mondelinge voordracht (zingen of reciteren) was in deze maatschappij de wijze van overbrenging. In onze lees-maatschappij is het voordragen uitzondering geworden; men moet naar een voordrachtavond gaan, waar een heer of dame zich richt tot een speciaal publiek, dat opgekomen is om zich aan versregels te laven. Iedereen voelt dit voordragen echter als het *niet*-gewone; het gewone is het lezen, de instelling van een gemiddelde mens op een gemiddelde tekst is de instelling van de lezer. Alles wat in de poëzie met zingen of spreken samenhangt is daarom secundair geworden; wie het over 'zangerige' of 'rhetorische' poëzie heeft, drukt zich al overdrachtelijk uit, want door het medium van de gedrukte tekst verkeert men met de poëzie op andere voet dan vroeger. Wij kennen dan ook de zuivere leespoëzie (naast de zangerige, de muzikale, de rhetorische): poëzie, die zich in het geheel niet meer leent voor mondelinge voordracht, die zo nauw samenhangt met het lezen, dat zij een eigen genre is geworden (ten onzent, om een voorbeeld te noemen, de poëzie van Vestdijk). Maar ook daar, waar de ontwikkeling niet zo ver is gegaan, moeten wij ons toch steeds weer realiseren, dat het lezen een diepgaande verandering heeft gebracht in onze waardering van de poëzie in het algemeen, en van het epische gedicht in het bijzonder. Een deel van de epische functie, het vertellen van een verhaal met een intrige, is overgenomen door de roman, die, in een lees-maatschappij in uitgebreide behoeften voorziet. Verder bewerkstelligt de gedrukte en gelezen tekst, in onderscheid met de voorgedragen en gehoorde tekst, dat wij de *muzikaliteit* en de *plastiek* van het gedicht niet meer

als een eenheid ondergaan; de mondelinge voordracht immers heeft bij uitstek de eigenschap, dat zij door middel van de klank het beeld bij de luisteraars oproept, terwijl de gedrukte bladzijde dat volstrekt niet 'vanzelf' doet; wat de leesletter 'vanzelf' doet .is: ons een *teken* laten zien, waarachter de lezer zelf maar moet zoeken, wat het aan zangerigheid en visioenen herbergt. Naarmate de analphabeten uitsterven, wordt het lezen meer en meer hèt middel ter waardebepaling van wat een dichter wil 'zeggen'.

Dit overstag-gaan van de poëzie van het horen naar het lezen beïnvloedt uiteraard ook het oordeel over de poëzie. Het nogal wonderlijk, maar veelomstreden begrip 'poésie pure' zou zonder de ontwikkeling van horen naar lezen niet denkbaar zijn; het verhalende element, het muzikale element en het plastische element zijn hier op de achtergrond gedrongen om plaats te maken voor. iets geheel eigens, dat aan de poëzie alleen kan worden toegekend, als men haar in verband brengt met het lezen van de enkeling in zijn binnenkamer; 'poésie pure', die voor een menigte gedeclameerd wordt, is een contradictio in terminis. En ook is de plaats van de poëzie in onze maatschappij niet zo *vanzelfsprekend* meer als vroeger, toen zij nog duidelijk een dienende functie had en zich tot een bepaald publiek richtte, dat toch, ook als het las, nog min of meer dacht te worden 'aangesproken'. Vanzelfsprekend is eigenlijk alleen nog maar de roman, die misschien door zijn daverende vanzelfsprekendheid nog de dood door de vulgariteit zal sterven; de poëzie is een vorm van litteratuur, waarvan de menigte steeds meer vervreemdt. Ik spreek daarmee allerminst een waarde-oordeel uit; ik constateer alleen een feit. Naarmate de poëzie minder vanzelfsprekend wordt, omdat de roman haar 'verhalende' taak heeft overgenomen en het algemene lezen haar van de mondelinge voordracht en overdracht scheidt, wordt zij ook interessanter, raadselachtiger, problematischer; en wie zou in deze wereld het interessante, raadselachtige en problematische niet zoeken met alle vitaliteit, die in hem is? Met voorbijgaan van veel voze dichtertheorie, die zich vooral interessant wil *voordoen*, kunnen wij constateren, dat onze dichters groter raadselvangsers zijn dan

die van vroeger; zij worden n.l. ook steeds meer een raadsel voor zichzelf - aangezien zij met hun dichterschap als maatschappelijke wezens niet zo gemakkelijk meer geassocieerd kunnen worden - en dat doet hen in contact blijven met 'de bronnen des levens'... tenminste als zij die dingen niet met gewichtige hoofdletters gaan schrijven. ...

Tot de epische poëzie kan men beide gedichten rekenen, die hierboven werden aangegeven; maar is dat eigenlijk nog een omschrijving, die iets zegt, dit 'episch'? Het verhalende element is, ik trachtte het aannemelijk te maken, in onze leespoëzie niet meer iets vanzelfsprekends; het epische vermengt zich met het lyrische, de lezer luistert niet meer (in de letterlijke zin) naar iets, dat wordt meegedeeld, maar... leest; vandaar, dat de genres 'episch' en 'lyrisch' niet streng meer gescheiden kunnen worden. Toch heeft dat verhalende element hier zozeer de overhand, dat men zowel *De Rattenvanger* van M. Mok als *Het Lied van den Sluier* van Jac. Schreurs nog aanvoelt als verwant met de epische poëzie (in de historische lijn dus); bij de laatste is het lyrische element echter veel sterker dan bij de eerste. Mok, die noch door zijn lyriek, noch door zijn romans boven het behoorlijke gemiddelde is uitgekomen (zijn romans blijven daar zelfs eèn stuk beneden), heeft zich door zijn epische gedichten *Exodus* en *Kaas- en Broodspel* onderscheiden als dichter 'op de lange baan'. Ook door *De Rattenvanger* verdient hij die onderscheiding wel - al kan men er over twisten, hoeveel epiek waard geacht moet worden, die door zulke zwakke romans wordt geflankeerd. In ieder geval is deze litteraire vorm het gunstigst voor Moks talent. Hij heeft hier het vermaarde verhaal van de rattenvanger van Hameln tot onderwerp gekozen en dit vrij getrouw op de voet gevolgd; het is zo bekend, dat ik het niet behoef te resumeren, want Mok geeft het ook naar de geest weer, zoals men het pleegt te horen: als een onverwachte episode in een stuk geordend leven van een ingesluimerd burgermaatschappijtje:

*Het was een kleine stad met oude huizen,
de grijze gevels staarden voor zich heen*

*en achtten niet de zon, die hen bescheen,
 en niet den wind, die zijn geduldig suizen
 de straten doordroeg; aan een vreemd verdroomen
 gaf deze stad zich weg, de atmosfeer,
 waartoe een mensch ontwaakt, die wederkeer
 niet meer verwacht, maar oude dingen komen
 opnieuw en scherp voor zijn gelaat te staan.
 Is dit de wereld van voorheen? Zijn oogen
 zoeken naar vastheid en hij ziet bewogen
 en hulpeloos het dwaze leven aan.*

Dit leven, dat nog duizend jaar zo door had kunnen gaan, wordt verstoord door de rattenplaag, waarvan de stad slechts verlost wordt door de fluitspelende rattenvanger; maar als de burgers hem het loon weigeren, wordt de verlosser een verderver, die de kinderen uit de stad fluit; en deze blijft achter zonder muziek en jeugd - een oord zonder toekomst. Het gemak, waarmee Mok dicht, heeft ook zijn nadelen; het is ditmaal soms te gemakkelijk, het rythme dreigt hier en daar monotoon te worden door de gladde versificatie, al heeft de dichter het nog in de hand. Ook gegeven een zeker talent, is deze moderne epiek bijzonder geschikt om toch weer een conventionele vorm te worden; Mok is lang niet immuun tegh de rhetoriek, die zijn genre bedreigt. Regels als deze:

*De oogen puilden wild hem tegemoet,
 de lippen schrompelden tot dorre vellen,
 en in de aren klonterde het bloed,
 dat op de golven der muziek wou snellen.
 Die smalle fluittoon, als een vlijmend zwaard,
 doorsneed hun zenuwen, de slangen kropen
 langs hun verstarde lichaam hemelwaart; ...*

beginnen voor mijn gevoel al tot die faciele rhetoriek te behoren, waarin de gemeenplaatsen bedenkelijk aandoen; de 'smalle fluittoon' b.v., die 'als een vlijmend zwaard' de 'zenuwen' der burgers 'doorsneed', is voor onze na-tachtigse behoeften onaanvaardbaar. Als de lees-epiek moet dienen om

de retoriek te doen herleven, zal haar renaissance van korte duur zijn.

Dat deze conyentionele monotonie niet denkbeeldig is, blijkt wel uit een vergelijking van Moks gedicht met *Het Lied van den Sluier*. Bij Schreurs treedt het anecdotische element veel minder op de voorgrond dan bij Mok, en de epische 'dreun' ontbreekt bij hem dan ook volkomen. Zijn gedicht is een soort sprookjesachtige odyssee van 'het kind Margreet', die eindigt in de historie van de zweetdoek van Veronica; maar wat hier 'verteld' wordt, is zozeer bijzaak, dat men het bijzonder moeilijk na zou kunnen vertellen. De relatieve duisterheid van het verhaal contrasteert dan ook zeer merkwaardig met de frisheid en helderheid van deze sterk visuele poëzie, die men naïef zou kunnen noemen, als men bij dat woord tenminste niet onmiddellijk denkt aan een naïveteit, die geen voorgeschiedenis heeft. Schreurs' poëzie werd n.l. in hoge mate beïnvloed door de religieuze symboliek; maar blijkbaar dient die symboliek hem alleen als kader, zoals men dat ook wel aantreft op de schilderijen van sommige Vlaamse primitieven: De Heilige Familie, Lazarus of de Bruiloft te Kana is onmisbaar, maar men kijkt toch bij voorkeur door de vensters naar buiten, waar bergen, rivieren en steden zichtbaar worden; Schreurs' poëzie zou niet bestaan zonder het Limburgse landschap als inspiratiebron. Veel meer nog dan bij Mok zijn 'episch' en 'lyrisch' hier onscheidbaar; het is de eenheid der leespoëzie, die gemaakt heeft, dat de oude genres in elkaar overgaan. Curieus is, dat het rythme vaak enigszins 'ouderwets' aandoet, terwijl dat 'ouderwetse' volkomen gecompenseerd wordt door de sterke, buitengewoon concrete en gevarieerde plastiek; men oordele slechts naar dit fragment, dat Margreets ontmoeting met de 'koopman' tot onderwerp heeft:

*Eens rijst een burcht met hoogen gevel,
Doch keer op keer verdwaalt hun spoor
En gaan ze' als door een dichte nevel
Verbaasd den hoogen gevel door.
Dàn stuift een stoet van wilde hinden
Of staat, doorzichtig als van glas,*

*Bestormd door steenen hazewinden
 Gebeeldhouwd bij een waterplas;
 Maar als het kind een dier wil vangen
 Grijpt het in licht en in haar hand
 Blijft haar een snoer van paarden hangen
 En aan haar duim een diamant.
 De koopman fluit de wilgen wakker
 En lokt de geesten uit de lucht.
 De Honger komt tot haar als bakker,
 De Dorst als een gespleten vrucht,
 Een fruit, dat haar doet watertanden;
 Doch waar zij bijt wordt 't blozend ooft
 Een kale schedel in haar handen
 En keer op keer haar eigen hoofd.
 Angst ziet haar aan met glazen oogen
 En rekt zich als een hagedis
 Die door een nachtuil wordt bevlogen;
 En door het maanlicht zwemt een visch.
 De koopman staat: zijn klanken zwellen;
 Een kikvorsch spalkt zijn kop en blaast
 De lucht vol flonkerende bellen
 Rondom een steenen paard dat graast;
 En als het kind het wil liefkoozen
 En voeren aan zijn tammen toom,
 Lost het zich op in schuim en rozen;
 Is heel dit leven dan één droom?
 Waar zal die glazen toover breken?*

Het is vooral door zulk een concreetheid (die mij soms aan Gorters *Mei* herinnert, waarin men het epische element evenmin los kan denken van de lyrische inspiratie), dat deze Limburgse dichter voortdurend boeit; hij is een man, die de natuur van zijn land in zijn poëzie betreft zonder de nadrukkelijkheid van de folkloristische beschrijver; want dit talent kan alleen bestaan, als het zich aan de bron laaft, waarvan men moeilijk kan zeggen, of zij epiek dan wel lyriek produceert.

Goethe en Weimar

THOMAS MANN: *Lotte in Weimar*

De Goethe, die de 'magnetische' hoofdpersoon van de roman *Lotte in Weimar* is, telt zeven en zestig jaren; hij was in September 1816, kort na de dood van zijn 'Bettschatz' Christiane Vulpius en kort voor het huwelijk van zijn zoon August met Ottilie von Pogwisch, dus maar weinig ouder dan Thomas Mann, die deze episode uit Goethe's leven tot inzet van zijn boek heeft gekozen. Ik zeg: *inzet*, niet onderwerp; het woord onderwerp zou verkeerde associaties wekken, die met *Lotte in Weimar* in het geheel niet corresponderen. Niets immers moet minder Manns bedoeling geweest zijn dan een historische roman te schrijven in het genre van die fraaie, half en half verzonnen, half en half gedocumenteerde verhalen, die zoveel publiek trekken; met dit soort boeken heeft deze schrijver nauwelijks de vorm gemeen. De inzet is hier het raadsel Goethe, anders gezegd het mysterie van de 'grote', 'objectieve' Goethe van Weimar, die in 1816 een figuur van internationale vermaardheid is geworden, die zich ver verwijderd heeft van de jonge, 'subjectieve' Goethe, aan wiens gecompliceerde liefde voor Charlotte Buff, later echtgenote van Johann Christian Kestner, de wereld ten dele het ontstaan van *Die Leiden des Jungen Werthers* dankt. Deze Goethe is een resultaat van een groeiproces; hij is een officiële persoonlijkheid, omringd door bewonderaars, commentatoren en andere wezens, die zich in zijn sfeer trachten staande te houden; zijn leven was *productiviteit* zonder weerga, en juist deze productiviteit heeft hem gevormd tot iets, dat niet meer ongedaan te maken is; de grote Goethe is een tyran met een hofhouding, voor wie het 'geestelijk' Europa zich buigt, zoals het 'wereldlijk' Europa zich niet lang te voren boog voor de andere tyran, Napoleon.

Maar Napoleon is naar St Helena getransporteerd en Goethe,

de geïsoleerde Duitser, leeft te Weimar; er zouden vruchtbare parallellen te trekken zijn tussen St Helena en Weimar, die precies zover opgaan als de parallellen tussen 'wereldlijke' en 'geestelijke' tyrannie opgaan. Deze Goethe van 1816 heeft de Duitse vrijheidsoorlogen, met al hun luidruchtig idealisme en patriottische retoriek, allerm minst als een bevrijding gevoeld; hij bejegende ze met weerzin, soms met uitgesproken vijandigheid, omdat hij achter het pathos iets zag opdoemen, waarvan de enthousiaste tijdgenoten geen begrip hadden: de Duitse barbarie; maar... hij identificeerde zich evenmin geheel met Napoleon, omdat hij diens belangen niet de zijne wist. Goethe wordt, na het Napoleontische tijdvak, despoot op zijn eigen terrein; hij verschanst zich achter zijn symbolen, hij 'resideert in de cultuur' en het decor van het provinciale Weimar past hem, 'dem Geheimen Rat', juist voorzover hij een *gewordene* is, die het worden niet meer beleeft in de gedaante der subjectieve revolutie. De officiële Goethe van 1816 heeft de trekken van de reactionnair en vorstendienaar, maar hij is bij al zijn Hoffahigheid bezig te vereenzamen; zijn grote objectiviteit, zijn olympische houding verbergen het raadsel, dat hij zelf door zijn productiviteit en zijn symboliek onderdrukt. Deze raadsel-Goethe is de inzet van *Lotte in Weimar*.

Het is niet voor de eerste maal, dat Thomas Mann zich met Goethe meet, omdat hij zich aan de leermeester van zijn jeugd verwant voelt, zonder zich critiekloos aan hem te willen overgeven. Inde essaybundel *Leiden und Grösse der Meister* (1935) treft men b.v. een opstel over Goethe aan, waarvan sommige bladzijden om zo te zeggen de kern vormen van *Lotte in Weimar*, wat daar over Goethe's dubbelzinnigheid en ironie geschreven werd, vond zijn toepassing in deze roman (die eigenlijk evenmin en evenzeer een roman is als *Der Zauberberg*):

'Es sind in Goethe, blickt man genauer hin, sobald die Unschuld der Jugendzeit vorüber ist, Züge eines tiefen Grames und Missmuts, einer stockenden Unfreude, die ohne jeden Zweifel mit seiner ideellen Ungläubigkeit, seiner naturkindlichen Indifferenz, mit dem was er sein Liebhabertum, seinen moralischen Dilettantismus nennt, tief und unheimlich zusammenhängen. Es gibt da eine eigentümliche Kälte,

Bosheit, Médisance, eine Bocksberglaune und naturelbische Unberechenbarkeit, der man nicht genug nachhängen kann und die man mitlieben muss, wenn man ihn liebt.'

Deze zinnen zou men de sleutelzinnen tot *Lotte in Weimar* kunnen noemen. Mann citeert in hetzelfde essay de uitspraak van een tijdgenoot over Goethe: 'Aus einem Auge blickt ihm ein Engel, aus dem anderen ein Teufel, und seine Rede ist eine tiefe Ironie über alle menschlichen Dinge', en een opmerking van Charlotte von Schiller: 'So sprach er in lauter Sätzen, die einen Widerspruch auch in sich hatten, dass man alles deuten konnte, wie man es wollte, aber der Meister, fühlt man mit einer Art Schmerz, denkt von der Welt: *Ich hab' mein Sach auf nichts gestellt.*' Auf nichts: Goethe als de representant van het nihilisme! Is hij daarom een nihilist? Neen, want hij was geheimraad, hij was dat zelfs met productieve ambitie; maar in zijn rol van vijand der democratie en nationalistische ideeën zijner dagen was hij vóór alles een vijand der abstracties, die een *schema* van de mens in de plaats dreigen te stellen van de onberekenbare veelvoudigheid, de aanschouwelijkheid en de voornaamheid; voor zijn schematiserende omgeving was hij dus een nihilist, zodra hij zijn ironie boosaardig liet gelden. Als burger staat Goethe tussen het volk en de aristocratie in; zijn sociale positie wordt nauwkeurig bepaald door die 'Widerspruch', maar ook zijn culturele positie (als men van zoiets tenminste spreken kan); dat hij onder een bepaalde gezichtshoek een reactionnair en onder een andere gezichtshoek een nihilist lijkt, laat zich dan ook slecht aannemelijk maken, als men uitgaat van de onherhaalbaarheid, de 'Einmaligkeit' der *persoonlijkheid* Goethe, die deze twee accenten vertoont zonder uiteen te vallen of te splijten. Er zou geen tweede Goethe kunnen leven, hij zou een aap zijn van de echte Goethe. Iedere poging om aan onze cultuur Goetheaanse allures op te dringen is belachelijk, omdat het phaenomeen Goethe, het 'daemonische', raadselachtige, in zichzelf tegenstrijdige en toch naar buiten olympisch-representatieve wezen, dat een resultaat is en een gewordenheid, nooit ofte nimmer als voorschrift kan dienen voor andere mensen, die na hem kwamen (en komen).

De litteraire Werther van de befaamde roman pleegde zelfmoord: een keuze. Maar zijn schepper, Goethe, leefde op zijn kosten verder: een andere keuze. Daarin ligt al het hele probleem, het hele geheim, de gehele 'daemonie' van deze figuur. Alle *inspiratie* door Goethe gaat uit van zijn persoonlijkheid, d.i. zijn onherhaalbaarheid, de aaneenschakeling van keuzen, die Goethe onherroepelijk maakten tot wat hij was, de duivelse ironie jegens zijn eigen keuzen inbegrepen; alle *weezin*, die wij jegens Goethe voelen, komt voort uit zijn tyrannie over zichzelf en zijn omgeving, waarvan de komische kant ook maar al te duidelijk is. Dit tyrannieke, officiële, symbolische is het trouwens ook, dat hem heeft doen verouderen als schrijver, zodat wij tegenwoordig, merkwaardig genoeg, Goethe's productieve persoonlijkheid hoger schatten dan zijn afzonderlijke werken.

Als men dan ook spreekt van verwantschap tussen Goethe en Thomas Mann (beiden, op verschillende momenten en met verschillende antecedenten, vertegenwoordigers van de burgerlijke cultuur), dan moet men voorop stellen, dat deze verwantschap alleen kan bestaan in de 'Widerspruch'. Een Thomas Mann, die een herhaalde Goethe zou zijn, had meer op Gerhart Hauptmann moeten lijken, en hij zou stellig niet de grote Duitser en Europeaan geweest zijn, die hij thans voor ons is. Ook Mann kwam door zijn 'kerndeutschen Unpatriotismus' geïsoleerd te staan van zijn land; terwijl Goethe echter nog in Weimar kon leven als geheimraad en officiële (gehate, maar desondanks gerespecteerde) raadselfiguur, werd Mann, nadat de republiek van een ander Weimar haar hopeloze existentie had moeten opgeven, tegen veel van zijn instincten in gedwongen tot emigratie en tot democratisch leiderschap buiten de Duitse grenzen, in Amerika zelfs; ziedaar reeds een belangrijk verschil, dat er op wijst, hoezeer een Goethe van 1816 onherhaalbaar is, hoeveel Goetheaanse uiterlijkheden een waarlijk Goetheaanse persoonlijkheid moet verloochenen om iets van Goethe's 'daemonie' te kunnen overdragen. Mann is allermint een *copie* van Goethe; hij is zijn geestverwant in ironie, in 'Widerspruch', in onherhaalbaarheid en *Lotte in Weimar* getuigt daarvan op de treffendste

wijze, juist omdat het boek een 'Goetheroman' is. Iedere platitude over de officiële Goethe, iedere concessie aan diens reputatie had hier bij een mindere godheid voor de hand gelegen; men kan het in Thomas Mann alleen maar bewonderen, dat hij zich tot geen van de concessies heeft laten verleiden, waartoe de historische roman nu eenmaal pléégt te verleiden.

Zijn verwantschap met Goethe manifesteert zich door een ceremonieel, dat op zijn eigen (niet op de Goetheaanse) manier onherhaalbaar is. Dit ceremonieel valt samen met zijn stijl, is geen subtiele arabeskenkunst, zoals men aan het begin van de roman een ogenblik zou kunnen vermoeden; in zijn langzaamheid, zijn omslachtigheid, zijn afwijzen van vulgaire directheid, zijn deftigheid en zijn ironie moge Mann door zijn verhouding tot overeenkomstige vrienden en vijanden aan Goethe's voorbeeld herinneren, hij heeft de afstand gevonden, die iedere bijgedachte aan epigonisme uitsluit. Het beeld van de zeven en zestigjarige, zoals Mann het fijnzinnig detaillierend voor de lezer geleidelijk aan vorm laat krijgen, wordt evenzeer bepaald door zijn bewondering en liefde als door zijn critiek; m.a.w., de critiek is in bewondering en liefde opgenomen, bewondering en liefde hebben hier geen behoefte meer aan critiekloosheid.

Is *Lotte in Weimar* een roman, 'ein Liebesroman'? Men hoede zich voor het woord roman, dat in ons tijdsgewricht bijna synoniem is geworden met vulgariteit. In de zin der vulgariteit is *Lotte in Weimar* geen roman en geen liefdesroman; de handeling beperkt zich tot de aankomst en het verblijf van Charlotte Kestner geb. Buff in Weimar, waar zij pro forma haar familie komt bezoeken, maar waarheen haar eigenlijk het verlangen drijft om na meer dan veertig jaar te zien, of het mogelijke in de werkelijkheid van de officiële Goethe nog te vinden is: verificatiebehoefte van een oude vrouw met te veel gezond verstand om zich destijds door het genie van haar levensbestemming (het huwelijk met Kestner) te laten afbrengen. Voor de minnaar van romans met actie en intrige is het daarmee vrijwel uit; hij zal moeten bekennen, dat deze 'roman', beschouwd van het standpunt van de realistische en romantische litteratuurtheorie, hem bitter heeft gedesillu-

sionneerd, omdat er steeds maar gesprekken worden gevoerd en omdat zulks niet past in onze 'gespannen en dynamisch levende tijd'.

Ik schreef hierboven al: Deze roman heeft geen onderwerp, maar een inzet, hij 'handelt' noch over Goethe's jeugdliefde noch over Goethe zelf, maar hij tracht door te dringen in het probleem van subjectiviteit en objectiviteit, van wording en geworden, van mogelijkheid en werkelijkheid, van genie en alledaagsheid, van officieuze en officiële persoonlijkheid. Alles samengevat: dit is het probleem van de tijd, van zijn onherhaalbaarheid en onherstelbaarheid, van blijven, overgaan en vergaan, van de *metamorphose*. Lotte is als romanfiguur beroemd geworden, maar in haar gewone leven de verstandige vrouw en moeder gebleven. Goethe is het officiële genie en de geheimraad geworden, die zijn geheim representeert en verbergt tegelijk; welke uitwisseling is, na zoveel jaren, nog mogelijk tussen deze twee gewordenen? Het is een uitstekende zet van Thomas Mann, dat hij Lotte aan haar hotel laat ontvangen door een komische figuur, de litterair geïnteresseerde kellner Mager, een soort Goethe-clown, die de hele Goethereputatie vertegenwoordigt op het peil van de spraakmakende gemeente van Weimar: 'Werthers Lotte aus Goethes Wagen zu helfen, das ist ein Erlebnis - wie soll ich es nennen? Es ist buchenswert.' Deze Mager is potsierlijk van litteraire plechtstatigheid; hij bewijst als het ware, hoe dicht de ceremoniële stijl van Thomas Mann bij de potsierlijke staat... hoe dicht *alle* ceremonieel bij de potsierlijkheid staat, als het door niets anders gedragen wordt dan door een deftige conventie. Deze 'gebildete Mann' opent en besluit het boek, dat daardoor in 'Bildungs'-potsierlijkheid ligt omvat: een kostelijk ironisch effect. Evenals in *Der Zauberberg* zijn trouwens alle personages in dit boek 'gebildet', zelfs de relatief 'ungebildeten'; ook dat is kenschetsend voor de stijl van Thomas Mann in het algemeen, voor het 'dialectische' karakter van zijn *Lotte in Weimar* in het bijzonder. Men herinnert zich de bescheiden jonge man Hans Castorp uit *Der Zauberberg*, die, evenals Charlotte Buff, als een heel gewoon vertegenwoordiger van het mensenras wordt voorgesteld, maar toch over zoveel

dialectische vaardigheid beschikt, dat hij allerminst een stumper blijkt.

Daar in dit nieuwe boek zelfs de kellner een 'gebildeter Mensch' is, die zijn woordje over Goethe mee kan praten, kan men van de gemiddelde intelligenties uit des meesters omgeving nog heel andere dingen verwachten; dr Riemer, de ijverige onderdaan van Goethe, Adèle Schopenhauer, de intellectuele vrouw, en August von Goethe, de zoon, die door de aanwezigheid van de beroemde vader niet in staat is iets anders te zijn dan een grove copïist van diens levenshouding, komen bij Charlotte hun opwachting maken en tonen alle drie niet alleen dialectisch vaardig, maar zelfs volwaardig te zijn. Daaraan ziet men onmiddellijk, hoever wij hier verwijderd zijn van de gewone liistorische roman; door deze figuren met Charlotte te confronteren tracht Mann de oude, officiëe Goethe van 1816 in de visie van derden nader te brengen tot haar herinneringsbeeld; eer zij Goethe ontmoet, maakt zij een soort in wijding door, zodat *het* gewordenen haar in omtrekken voor ogen staat, eer zij de gewordenen zelf ontmoet.

Deze dialogen vullen met de aankomst van Charlotte de eerste 284 pagina's van het boek; er is, o romanverslinder, nog niets 'gebeurd'. En ook daarna gebeurt er weer niets. Mann kruipt in de huid van Goethe en presenteert diens 'Widersprüche' in de vorm van een monologue intérieur. Dat hem dit avontuur ten volle gelukt is, bewijst ten eerste de graad van intimiteit zijner verwantschap met Goethe en ten tweede zijn meesterschap als schijfver; want men voelt deze monoloog niet als geforceerd, het overspringen van de gedachten niet als blasphemie; men zou, geloof ik, niet met subtieler middelen kunnen aangeven, waarin Goethe's beroemde 'daemonie' precies bestaat, hoe de productiviteit en de ironie elkaar afwisselen, bestrijden en aanvullen in deze persoonlijkheid, hoe Goethe's legendarische gewordenheid overal vol is van de wording, maar die wording tevens beteugelt en richt.

Na deze twee soorten voorbereiding zijn de twee ontmoetingen tussen Charlotte en Goethe, de officiële aan het diner en de officieuze in de koets, zo voortreffelijke oplossingen van de gewekte spanningen, dat men wel stekeblind moet zijn om

het meesterschap van de behandeling hier over het hoofd te zien, ook al heeft dit niet veel uitstaande met de gebruikelijke romanmiddelen. De eersterangs-schrijver van *Der Zauberberg* leeft hier op volle kracht; het omslachtige en 'verschnörkelte', waarop Manns stijl onmiddellijk moet uitlopen, wanneer hij zijn meesterschap verliest, en waarvan hij trouwens bewust-ironisch gebruik maakt voor zijn kellner Mager, doemt hier zelfs als gevaar niet eens op.

Men kan van die stijl houden of niet: dat is een andere quaestie; maar aan de eersterangsheid en het meesterschap twifelen kan, dunkt mij, alleen iemand, die niet weet wat goed schrijven is. De hele sfeer van het diner bij Goethe, met die verrukkelijke Eckermann-kant er aan, waardoor de officiële geheimraadseigenschappen van het genie met zeldzaam raffinement worden onderstreept, is subliem getroffen; niet minder subliem Charlotte's uitrijden in de lege koets, die Goethe haar ter beschikking heeft gesteld (officiële beleefdheid nog), haar eenzaam kijken naar de rhetorische dramatiek van Theodor Körner in het theater, haar officieuze ontmoeting met Goethe (verrassend en toch al zo lang voorbereid!) in hetzelfde rijtuig en hun gesprek, dat de dialogen afsluit: 'laatste waarheid' van deze roman, praeludium op de dood, die de onherstelbaarheid van het gewordene toch weer zal relativeren... metamorphose, 'Spiel der Verwandlungen'.

...

Men begrijpt, waarom Mann voor deze ontmoeting met Goethe (Charlotte's ontmoeting, maar ook de zijne) de romanvorm heeft gekozen, of liever: waarom de 'dialectische' romanvorm hier voor hem de aangewezen keuze was. 'Es scheint trotz alledem zu genügen, ein Künstler, ein Schöpfer zu sein, wie Goethe es war, urn dem Leben hold zu sein und ihm Treue zu halten', schreef hij in zijn hierboven geciteerd essay. De kunstenaar wil in laatste instantie niet oordelen, niet overhalen, maar hij wil het leven laten gelden *met* al zijn contradicties, *om* zijn contradicties en Mann is tot in zijn vingertoppen zulk een kunstenaar. De meeste verhandelingen over Goethe blijven academische theorie, omdat zij Goethe willen overreden dit of dat te zijn; bij Mann zijn de subjectieve en de objectieve Goethe evenmin te scheiden als de historische

Goethe in twee stukken te hakken was; in de metamorphose der verbeelding zijn die twee thema's te intiemer verslingerd, naarmate zij zuiverder tegen elkaar zijn afgewogen. Dit resultaat is 'muzikaal'; *Lotte in Weimar* is Goethe-muziek, waarvan de enige oplossing is: Goethe.

Schrijver en mens

E. DU PERRON: *Multatuli en de Luizen*

Het leven van de litteraire criticus verloopt tussen uitersten. Verleden week mocht ik de aandacht vestigen op het nieuwe boek van Thomas Mann, *Lotte in Weimar*, een document van een gerijpt, langzaam, maar in ieder opzicht overtuigend meesterschap. Deze week kies ik een ander uiterste, het pamflet *Multatuli en de Luizen* van E. du Perron, een 'tijdpassering', als men het zo noemen wil, fel persoonlijk van toon, een directe reactie van een bewust-subjectief auteur, wie het in de eerste plaats te doen is om een verdediging van een onzer grootste schrijvers als mens... en, omgekeerd, ook van die mens als schrijver. Deze uitersten zijn leerzaam; zij liggen oneindig ver van elkander af en toch grijpen zij weer in elkaar over. Want zonder een zeer persoonlijk-subjectief verkeer met de geest van Goethe (d.w.z. met de intiemste details van zijn persoonlijk leven) had Thomas Mann zijn boek onmogelijk met deze meesterhand kunnen schrijven; dat *Lotte in Weimar* de authenticiteit heeft van een eersterangsgeschrift is vooral ook te danken aan de bijzondere onbevangenheid van Mann tegenover de officiële Goethe-legende, waaruit zoveel Goethe-kitsch is voortgekomen. Het verschil tussen Goethe en Multatuli is weliswaar duidelijk genoeg, maar het is toch een geheel ander verschil dan de verspreiders der goedkope legenden *over beide schrijvers* denken; wat bij Goethe in een olympisch genoemde vorm werd gestyleerd, bleef bij Multatuli steeds in een 'vloeibare' toestand; symbolen, raadselen, vraagtekens, dubbelzinnige uitspraken, hofhouding, Eckermanns, men zoekt ze in het leven en de werken van Multatuli tevergeefs. Maar dat wil allerm minst zeggen, dat de Olympiër vreemd is gebleven aan de subjectieve weerbarstigheid van de gewezen assistent-resident; men behoeft er de subtiële bladzijden over Goethe's denken en voelen bij Thomas Mann

maar op na te lezen, om te weten, dat deolympische houding van de geheimraad inderdaad *schijn* was; 'schijn', die bij het 'wezen' van die persoonlijkheid paste en van dat 'wezen' zelfs niet kan worden losgemaakt, zonder dat het 'wezen' Goethe verpulvert... maar toch schijn, in de voornaamste zin, die het woord hebben kan.

Er zijn persoonlijkheden, die de schijn der voltooidheid, objectiviteit en maatschappelijkheid nodig hebben om volledig tot hun recht te komen, er zijn andere persoonlijkheden, die deze rust aan de oppervlakte hun hele leven lang als een verstarring blijven voelen; de eersten zoeken het symbool, dat algemeenheid suggereert, de laatsten zoeken het directe, subjectieve, polemische woord der alledaagse spreektaal, dat van algemeenheid niet wil weten, dat telkens nieuwe tegenstellingen schept en nieuwe tegenspraak uitlokt; 'ondergronds' echter zijn deze twee soorten schrijvers echter veel meer verwant dan de legende wil.

De brochure van Du Perron, geschreven naar aanleiding van het door mij reeds besproken boek van mevr. Douwes Dekker-Post van Leggeloo (waarop ik dus zo min mogelijk terug wil komen, gezien de onverkwikkelijkheid van de betoogtrant der dame in quaestie), raakt dan ook op een eigenaardige manier het boek van Thomas Mann, waarmee zij overigens niets gemeen heeft. Wanneer Du Perron n.l. energiek stelling neemt tegen het goedkope praatje, dat een *groot* schrijver (want als zodanig wordt Multatuli meestal ook door zijn talrijke belagers erkend) door een soort 'splitsing' tot een *klein* mens zou kunnen worden gereduceerd, dan doet hij, ter verdediging van Multatuli, in totaal andere vorm dan Mann, toch eigenlijk precies hetzelfde als deze in zijn analyse van Goethe: n.l. demonstreren, dat de grote schrijver vol is van kleinsmenselikheden, maar dat die kleinsmenselikheden geen tittel of jota afdoen aan het *formaat* van zijn persoonlijkheid. Er zijn momenten, waarin Multatuli de indruk maakt van een hysterische psychopaath, maar er zijn ook momenten, waarin Goethe de indruk maakt van een karakterloze egoïst; twee verschillende soorten kleinsmenselijkheid, die men vooral niet moet idealiseren, noch bij Multatuli, noch bij Goethe, maar

waaruit men evenmin argument en tegen hun schrijversformaat kan destilleren. De 'Olympiër' heeft in dezen echter bij het publiek iets voor op de 'zenuwlijder'; hij suggereert n.l. (ten dele bewust, ten dele onbewust) een verheven superioriteit, die de 'zenuwlijder' te enenmale ontbreekt, en die deze ook niet zou kunnen en willen suggereren, op straffe van onmiddellijk alle eigenschappen te verliezen, waardoor hij tot een groot schrijver wordt gestempeld. Vandaar ook, dat de 'Olympiër' door het 'fussoen' (een begrip, dat Du Perron gebruikt als de caricatuur van het werkelijke 'fatsoen', de 'honnêteté') gemakkelijker kan worden aanvaard, dat hem zijn vele zonden (na zijn dood althans) veel spoediger worden vergeven; immers, hij zocht de officiële vorm en de maatschappelijke consolidering, die ook het 'fussoen' zoekt... zij het dan met totaal andere bedoelingen, zonder de geheimen, symbolen en raadselen van de Olympiër. Of de vele liefdesavonturen van Goethe zoveel 'fussoenlijker' zijn dan de speelzucht en het slechte vaderschap van Multatuli, meen ik echter ernstig te moeten betwijfelen; de 'fussoens'-apostelen zien die persoonlijke aangelegenheden alleen maar niet, of zij zien ze gebaad in het olympisch licht der klassiciteit, dat de Grote Objectieve uitstraalt. Dat Goethe met Christiane Vulpius leefde als zijn 'maîtresse', werd hem door de nog niet zo legendarisch bestraalde tijdgenoten echter evenzeer kwalijk genomen als nu de achterklap van het 'fussoen' het Multatuli nog steeds maar kwalijk neemt, dat hij tot Mimi in een 'ongeoorloofde verhouding' heeft gestaan; maar in de reactie van het nageslacht is verschil. Goethe heeft Christiane getrouwd en Multatuli heeft Mimi getrouwd; maar dat is nog lang niet hetzelfde in de ogen van het 'fussoen', want Multatuli heeft verzuimd een Olympiër te worden; hij wordt dus achteraf ook niet door de olympische glans gerehabiliteerd. Ziedaar met één enkel voorbeeld aanpeduid, hoe voordelig het is een Olympiër te zijn, voor de reputatie althans.

Het komt er voor ons in dit verband echter op aan te constateren, dat het grote schrijverschap van Goethe evenzeer door kleinmenselijke eigenschappen zou kunnen worden gecompromitteerd als het grote schrijverschap van Multatuli, en dat

het in *beide* gevallen even belachelijk is om zulke dwaze filistermaatstaven aan te leggen. En ook komt het er op aan hier nogmaals te onderstrepen, dat een kunstmatige scheiding tussen de grote *werken* en de kleine *levensfeiten* onmogelijk is; de grote werken ontstonden door en uit de kleine levensfeiten, het grootste werk ontstond misschien (wie weet?) uit het miniemste levensfeitje. Daarom is het het goed recht van de litteratuur-historici om zelfs de kleinste levensfeiten au sérieux te nemen; wie dat achteraf gaat beschouwen als 'wroeten' in familieschandaaltjes blijkt niets van deze dingen te begrijpen.

Meent men soms, dat Thomas Mann, om zijn grote, objectieve Goethe-roman te kunnen schrijven, niet ijverig 'gewroet' heeft, en zelfs heeft *moeten* 'wroeten' in de histoire intime van Goethe's leven? Maar alweer: de Olympiër heeft in dezen de schijn voor op de 'zenuwlijder' omdat men altijd weer kan wijzen op het ideale standbeeld, dat hij van zichzelf heeft gemodelleerd, terwijl bij de 'zenuwlijder' het standbeeld (de reputatie, het symbool) ontbreekt, leven en werken veel meer een geheel vormen voor het oog van het 'fussoen' en de histoire intime dus nooit kan dienen om een standbeeld te rechtvaardigen. Dat is het, waarmee men eigenlijk het meest verlegen zit; de werken en de levensfeiten zijn bij het schrijverstype Multatuli zelfs niet door een symbolische wand gescheiden; als men hem om zijn particuliere leven wil verdoemen en hem tegelijkertijd toch nog wil 'aanhouden' als groot schrijver, raakt men verward in de onmogelijkste tegenspraken. Er zou, van 'fussoens'-standpunt, dus maar één eerlijke oplossing zijn: te erkennen, dat men schrijvers als Multatuli in *hun geheel*, met werken en al, verfoeit, omdat zij verzuimd hebben dat standbeeld van de olympische schijn op te richten, waaraan de burgerij van Weimar en omstreken tenminste houvast heeft, waarin zij een waarborg kan zien, dat zelfs de maîtresse op den duur, als 'alles Vergängliche', 'ein Gleichnis' wordt. 'Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan': als men die vermaarde slotregel uit *Faust* precies tienmaal plechtig heeft gedeclameerd, zijn alle Christianes en Lottes en Lili's opgeheven (en dus als klein-menselijke levensfeiten vergeten) in de algemeenheid van het symbool.

André Gide heeft in zijn boek over Dostojewsky, naar aanleiding van de uitgave van diens correspondentie, voortreffelijk gezegd, hoe het staat met deze bezwaren tegen publicatie van brieven en andere particuliere documenten. 'Ils (lees: het "fussoen", M.t.B.) parlent alors d'indiscrétion, et, quand ils ont la plume romantique, de "violation de sépultures", tout au moins de curiosité malsaine; ils disent: "Laissons l'homme; l'oeuvre seul importe!" - Evidemment! mais l'admirable, ce qui reste pour moi d'un enseignement inépuisable, c'est qu'il l'ait écrite malgré cela' Deze onuitputtelijke lering, die uitgaat van de kleine levensfeiten, en de bewondering voor het oeuvre alleen kan verdiepen ('malgré cela'), schijnt degenen, die steeds maar met argusogen zitten te loeren op grensoverschrijdingen tussen de gebieden 'grote schrijver' en 'kleine mens', volkomente ontgaan; zij willen de Goethe-legende, de Dostojewsky-legende in stand houden (hetgeen bij Dostojewsky al veel minder gemakkelijk gaat dan bij Goethe, maar hij schreef tenminste nog romans, die men als afzonderlijkheden kan beschouwen); zij willen zelfs de Multatuli-legende van de grote schrijver en de kleine mens in stand houden, terwijl Multatuli juist een van de sprekendste voorbeelden is van een schrijverschap, dat de onderscheiding van schrijver en mens zelfs symbolisch niet toelaat. Daarom zijn zijn brieven een 'enseignement inépuisable', onmisbare completering van de *Havelaar* en de *Ideën*.

De Perrons brochure *Multatuli en de Luizen*, waarvan de titel geïnspireerd is door de *Multatuli-Wespen* van Dekkers ex-leerlinge Marie Anderson, loopt uit op een fel pleidooi voor het formaat van de schrijver en van de mens; daarom werd zij in laatste instantie geschreven, ook al beslaat de afrekening met 'de schoondochter' een groot deel van de plaatsruimte. Deze schoondochter heeft haar man (Multatuli's zoon E. Douwes Dekker jr) willen rehabiliteren en voorzover dat haar gelukt is, krijgt zij van Du Perron. gelijk. Deze persoonlijke aangelegenheid laat ik verder buiten beschouwing; ik heb er indertijd het mijne van gezegd en zal niet in herhalingen vervallen. Het is een quaestie van temperament, of men met de Schoondochter wil discussiëren of niet; mij werd het door

mijn instinct verboden, Du Perron, meer pamflettist dan ik, heeft het dispuut ondernomen, met dien verstande, dat hij er geen ogenblik op rekent zijn tegenstandster te kunnen overtuigen. Over het hoofd van de Schoondochter heen spreekt hij tenslotte tot lezers, die wèl te overtuigen zijn, die niet a priori kwade trouw aannemen bij mensen, waarmee zij het niet eens zijn en zodoende wordt zijn betoog ondanks de directe toon toch algemeen.

Er is een Niemandsland tussen de Multatuli-vergoders en de Multatuli-haters; het wordt tijd, dat de strijd over de betekenis van Multatuli naar dit terrein wordt overgebracht. Hetgeen wil zeggen, dat de dwaze schema's van wit en zwart moeten verdwijnen, dat de schrijver niet meer moet dienen om de mens wit te wassen, maar evenmin de mens om de schrijver in zijn zogenaamde 'grootheid' te isoleren van zijn 'kleine' levensfeiten. "Hoe groter geest, hoe groter beest" is een waarheid, uitgevonden door kleine beesten voor kleine beesten', zegt Du Perron terecht; 'het is de troost, die de kleine beesten zich en elkaar geven, omdat zij: le niet groot konden zondigen, 2e niet groot gezondigd hebbende, de superioriteit wensen te genieten van hun onthouding.' Het groot zondigen verstrekt, met andere woorden, geen vrijbrief voor het zondigen, maar wel voor de grootheid; niemand zal door stevig zondigen een groot man worden, evenmin als een klein dichtertje door veel drinken een Verlaine wordt; maar een groot man is van zijn zonden niet los te maken. Het 'fussoen' moge dat bejammeren, het is nu eenmaal zot en het geldt voor Goethe zowel als voor Dostojewsky en Multatuli; wil men hen om hun zonden verdoemen, dan zal men de absolute deugdzaamheid moeten aanbevelen, maar daarmee óók de absolute middelmatigheid. Ik kan mij voorstellen, dat een eerlijk man, fatsoenlijk maar niet 'fussoenlijk', die laatste oplossing wenst, ik zal er hem niet minder om achten. Maar men verschone ons nu eindelijk van die grote schrijvers, die zulke gemene mensen waren en die blijkbaar met evenveel gemak nette, d.w.z. 'fussoenlijke' mensen hadden kunnen zijn,, als zij met hun Zondagse buisje aan nooit ergens tegen aan waren gaan staan, om het met de onvolprezen Schoolmeester te zeggen.

Katholieke emancipatie

Dichters der Emancipatie. Een bloemlezing met inleiding door Anton van Duinkerken.

Met *Dichters der Emancipatie* is de driedelige *Bloemlezing uit de Katholieke Poëzie*, van de vroegste tijden tot op heden, onder redactie van Anton van Duinkerken, voltooid; het eerste deel omvatte de *Dichters der Middeleeuwen*, het tweede de *Dichters der Contra-Reformatie* (bekroond door de Mij der Ned. Letterkunde). Alles bijeen een kapitaal standaardwerk voor het katholieke volksdeel, maar ook niet zonder belang voor de rest der natie, aangezien het specifiek-katholieke op allerlei manieren verbonden is met het christelijke element in onze cultuur. In de middeleeuwen kan men de onderscheiding tussen katholiek en niet-katholiek zelfs niet eens maken, aangezien het begrip 'niet-katholiek' toen nog moest worden uitgevonden; zelfs de *Reinaert*, voor ons gevoel een macchiavellistisch dierenepos, is in zijn bepaaldheid door de tijd toch als katholiek te kwalificeren. De Hervorming brengt dan de 'breuk'; wat men onder de Contra-Reformatie verstaat is enerzijds een poging om die 'breuk' te herstellen, anderzijds een vorm van oppositie tegen het zich verzelfstandigend protestantisme, dat zich geëmancipeerd heeft van de algemene Kerk. Het karakter van de twee eerste delen dezer kapitale bloemlezing was dus vrij duidelijk; het eerste kon alles omvatten, wat de middeleeuwse poëzie in de lage landen opleverde, het tweede had een meer oppositionele structuur: in beide gevallen was de rol der katholiciteit betrekkelijk eenvoudig te omschrijven.

Met het derde deel is het niet zo eenvoudig. De katholieke emancipatie lijkt mij, althans in de poëzie, een enigszins vaag gebleven samenvatting van zeer uiteenlopende specimina van katholieke kunst. De inleiding, die Van Duinkerken ook voor dit laatste deel geschreven heeft, handelt dan ook over zoveel verschillends, dat men zich wel eens afvraagt of de titel eigen-

lijk geheel gerechtvaardigd is. Zo zegt de inleider zelf, dat hij veel aandacht geschonken heeft 'aan den vervaltijd, omdat deze den achtergrond van de emancipatie uitmaakt, maar ook, omdat de continuïteit van het katholieke dichterschap in alle eeuwen van de Nederlandsche historie moest worden belicht'. Voortreffelijk, maar verval wordt daarom nog geen emancipatie; de emancipatie is in het laatste deel van dit werk maar zeer betrekkelijk, zoals de inleider telkens moet toegeven. Hij neemt hier de Jansenisten of 'Jansenisanten' uit het begin der achttiende eeuw op, maar ook dichters, die zeer sterk door de Verlichting werden beïnvloed en wier religieus ideaal men veeleer als verlicht dan als katholiek (laat staan geëmancipeerd katholiek!) zou kunnen kwalificeren.

Maar deze methode ligt geheel in de lijn van onze ijverige apologeet, die als afstammeling van de scholastiek altijd uitgaat van een algemeen, alle verschillen overspannend begrip 'katholiek', waarbij hij dan tevens de illusie propageert, dat deze veralgemening van hem ook een historische realiteit zou zijn. Natuurlijk: men kan Jansenisten, Jezuieten, Brabantse volksdichters, 'verlichte' katholieken, Guido Gezelle, Alberdingk Thijm, Schaepman, de oude Frederik van Eeden en zelfs de jonge dichter Ed. Hoornik (die bij mijn weten zelf nooit als katholiek is opgetreden) onder dat algemene begrip 'katholicisme' vangen, omdat zij allen iets te maken hebben gehad met het kerkverband van Rome, hoe dan ook; maar men dringt dan automatisch de enorme verschillen tussen al deze persoonlijkheden ten gunste van één gezichtspunt op de achtergrond. Van Duinkerken maakt daar zelf ook geen geheim van; het is hem niet gelukt al die poëten in een gesloten front te organiseren en te presenteren, en hij erkent dat ook wel. Echter: op de zeer speciale katholieke manier, die men van hem gewoon is, door aller katholiciteit telkens weer te stellen, en er dan weer een en ander van terug te nemen, maar zonder ooit het veralgemenend begrip 'katholiek' los te laten. De Jansenisten waren niet tegen Rome, maar tegen 'de dompige benauwenis, waarin het Roomsche leven omstreeks 1700 in Holland geleefd werd'; hoe wel tegen Rome, waren zij toch niet tegen Rome. Prudens van Duyse en Albrecht Rodenbach

waren wel katholieke dichters, maar zij werden door de taalstrijd en de Vlaamse emancipatie 'belemmerd' om zo katholiek te zijn, als Van Duinkerken het liefst zou willen. Het werk van de katholieke Vlaamse dichteres Maria van Ackere 'kon ook door een ongeloovige geschreven zijn'; toch fungeert het ter meerdere ere der katholieke uitgebreidheid onder het oeuvre van de dichters der emancipatie, evengoed als dat van Gezelle. Enz. Men lean hieraan de conclusie verbinden, dat het begrip 'katholiek' van Van Duinkerken reikt van de mystiek tot aan de indifferentie; het is een *strategisch* begrip. Neemt men dat in aanmerking, dan komt men er ook tamelijk wel mee uit. Het houdt trouwens ook in, dat er van tijd tot tijd ernstige of gemoedelijke disciplinaire straffen worden uitgedeeld, zoals b.v. aan Tollens, die in zijn jonge jaren tot de katholieke kerk heeft behoord, en aan de tafelrijnelaars onder de negentiende-eeuwse Haarlemse clerus, wier werk als 'verachtelijk van leegheid en trots alles aantrekkelijk om de familiariteit' (sic!) wordt gekenschetst. Men krijgt slechts een juiste indruk van dit alles overspannende katholiciteitsbegrip als men het ziet als een middel om de weerbarstigste uitersten voor het nageslacht, onder erkenning van hun weerbarstigheden, *toch* 'in groepsverband' bijeen te houden.

De emancipatie blijkt dan ook van secundair belang; inleiding en bloemlezing lopen wel op deze emancipatie (Thijm, Schaepman e.a.) uit, maar een veel algemener soort katholiciteit is de ware bindstof, die deze meer dan vierhonderd bladzijden samenhoudt. Eigenaardig is zelfs, dat Van Duinkerken als inleider het best is, als hij over de katholieken handelt, die volgens zijn mening niet tot de superieure vertegenwoordigers van het genus behoren; hij is dan niet genoodzaakt om in vervoering te geraken, want temperamenten als dat van Van Duinkerken zijn veel beter te genieten als zij kalm-gemoedelijk zijn dan als zij zwelgen in heerlijkheden. Ik merkte dat ook al op naar aanleiding van het eerste deel *Dichters der Middeleeuwen*; maar het verschil tussen gemoedelijkheid en vervoering is in dit deel nog veel sterker. Als Van Duinkerken zich in geestdrift laat gaan, staat hij eenvoudig voor niets; de woorden bolderen dan over elkaar heen, zodat bij tijd en wijle

de zin ervan zelfs zoek raakt. Hij heeft een gemis aan geestdrift nodig om aanvaardbare karakteristieken te kunnen geven.

De bladzijden over de vervalperiode behoren derhalve tot de beste gedeelten van deze inleidende beschouwing. Die halve, kwart- en achtste-dichters heeft Van Duinkerken voldoende op een afstand om ze met humor te kunnen portretteren. Naarmate hij verder voortschrijdt, ontmoet hij echter meer persoonlijkheden, die hij gedeeltelijk of geheel de tol van zijn bewondering wil betalen. Het Bergen op Zoomse Kerstlied *De Dry Herderkens* brengt al een begin van enthousiaste ontboezeming; het is inderdaad een poëtisch stukje folklore, maar Van Duinkerken ontdekt er niet meer of minder in dan een 'duidelijk afdoende tekening van het volkskarakter': 'Hier staat, ten voeten uit, de landelijke Brabander, met zijn rondborstig geloof, zijn tot scepsis en onderzoek geneigd gezond verstand, zijn lichte aanvaarding van leven en wereld, zijn argeloze trots om het eigene en het zelfbeleefde. Geen wdord van berouw welt over zijn lippen, nog minder een kreet van ontzetting. Nuchter bekijkt en aanvaardt hij de feiten om naderhand daarover te vertellen, ietwat overdrijvend, in de herberg.' Vermoedelijk ziet Van Duinkerken zichzelf zo ongeveer, maar men moet detective zijn om deze psychologie in het naïeve en bekoorlijke volksliedje terug te vinden! 'Er schuilt iets Keltisch in en iets kinderachtigs tegelijkertijd. Alle goed en kwaad, dat men omtrent den West-Brabander weet te vertellen, is er uit af te lezen', voegt hij er nog aan toe; hetgeen ons gereede aanleiding kan geven tot een bespiegeling over de verhouding tussen Keltisch en kinderachtig. In de moderne tijd verliest Van Duinkerken meer de afstand tot zijn figuren, naarmate hij er intiemer bij betrokken is en gevoelsmanifestaties de plaats innemen van critiek. Van de oude Thijm staat hij nog ver genoeg om een goede karakteristiek van deze 'emancipator' te kunnen geven; hij karakteriseert hem niet ten onrechte, lijkt mij, als een 'geremd mysticus', en een belemmerd dichter. Bij Schaepman echter, op wie hij natuurlijk veel aanmerkingen maakt, krijgen wij toch te horen, dat hij was 'een man van machtige impulsen, die verder zag dan zijn omgeving en die *dwars door alles heen*, met een

barok gebaar, naar het onzienlijke wees. Zijn vaak bombastische retoriek werd grootendeels ongenietbaar, maar zijn geest dwingt *daar doorheen* nog eerbied af. Hij *schouwt het grootsche* en heeft er deel aan. Fijnheid is hem gewoonlijk vreemd. Hij is altijd iets te kolossaal. Maar hij is nooit middelmatig.'

Zulk een portret is een typisch voorbeeld van Van Duinkerken's 'geven en nemen', ten einde iemand, die hij als strategisch katholiek voor geen geld zou willen prijsgeven, door enige luide (door mij gecursiveerde) bezweringsformules van zijn retoriek te redden.

Dit nietszeggende, maar alles reddende 'door alles heen' ontmoeten wij later weer in een vergelijking tussen Karel van de Woestijne en Rubens, welke laatste volgens Van Duinkerken een schilderij van Socrates heeft gemaakt, waarop de ogen '*door alles heen* hun eigen laatste smart' zien. Ook Rubens' zelfportret schijnt zo iets te doen: 'Er is geen angst in den opslag der oogen, maar een bijna fatalistisch doorzicht. Het (het doorzicht? M.t.B.) ziet door de redeneering der anderen heen. Het ziet door *alles heen* en *achter alles* ziet het zijn eigen onvervulbaarheid.' In zulke passages heeft Van Duinkerken de contrôle over zijn pen verloren, hij nadert de klinkende zinledigheid. 'De Hollander', meent hij, 'weigert gaarne, in Rubens eenige zielkunde te ontwaren. Hij ziet alleen menschen vleesch, en houdt daar niet van.' Maar men kan dat de Hollander haast niet euvel duiden; als men heeft waargenomen, welke soort 'zielkunde' Van Duinkerken uit Rubens weet te puren. Eveneens uit Van de Woestijne trouwens, wiens 'openbaringszekerheid' ook al '*door alle zintuiglijke waarneming heen*' 'laait en schroeit';. Het kan niet gloeiender en schroeiender, het is inderdaad: door alles heen.

Aangezien Van Duinkerken van nature geenszins een mystieke geest is (zoals b.v. Teixeira de Pascoaes, de in beelden zwelgende Portugees), maar een strateeg der Nederlandse letterkunde, die er wel aan doet het hoofd koel te houden, komt deze neiging tot delireren zijn inleiding niet ten goede. Opwinding is iets anders dan geestdrift; het temperament van Van Duinkerken neigt tot opwinding, anders gezegd: tot het

pathetische, tot de vergetelheid-in-overdrijving, waar zakelijkheid geboden zou zijn. Vooral op de bladzijden, waar hij de katholieke dichters van de laatste jaren behandelt, ontstaat daardoor een onzekerheid, die zich als rhetoriek maskeert; in plaats van scherp omlijnde, concrete portretten vindt men hier tegelijk vage en gezwollen divagaties, zoals die over Gerard Bruning, die van 'bijna onnatuurlijke luciditeit' wordt beschuldigd (wat betekent hier en op andere plaatsen dit 'bijna' toch? M.t.B.) en over diens broer Henri Bruning, die 'in het algemeen de noodige spontane hartelijkheid (mist) om rechtstreeks voeling met het maatschappelijk leven tekrijgen'. Van Duinkerken bezit van deze spontane hartelijkheid dan zeker een zo groot quantum te veel als Bruning te weinig; maar men zou hier juist een scherpe onderscheiding hebben verwacht tussen het 'horizontale' katholicisme van hem zelf en het 'verticale' der beide Brunings in plaats van hartelijkheidspropaganda!

De bloemlezing is zeer de moeite waard en brengt de lezer met velerlei onbekends in aanraking; maar het eindoordeel over Van Duinkerken's essayistisch proza kan geenszins over de hele linie gunstig zijn. Hij blijft wat hij is en altijd was: een strateeg van onze katholieke letteren, die zich op zijn aangenaamst laat kennen als hij zich houdt aan onderwerpen, die hij nuchter en gemoedelijk kan behandelen. Het blijkt meer en meer, dat hij als stylist het naast verwant is aan Dirk Coster, zodra hij 'zich vergeet' en de verleidelijke sirenenzang der woorden niet kan weerstaan; had hij niet die brede gemoedelijkheid, die gemakkelijke humor, die vlotte 'reservatio mentalis', men zou zijn karakteristieken soms waarlijk niet van die van Coster kunnen onderscheiden. Evenals deze met zijn *Nieuwe Geluiden* is Van Duinkerken met zijn *Dichters der Emancipatie* nuttig werkzaam in het belang der litteraire strategie; wij zullen dat niet nalaten te waarderen, maar het mag ons niet doof maken voor de rhetorische ontloadingen, die er geregeld mee gepaard gaan.

De legitieme idee

J. HUIZINGA: *Patriotisme en Nationalisme in de Europeesche Geschiedenis tot het einde der 19e eeuw*

Patriotisme en nationalisme spelen tegenwoordig in Europa zulk een belangrijke rol en zij hebben zulk een vanzelfsprekend gezicht, dat men zich nauwelijks meer kan voorstellen, dat zij in de Westerse cultuur geenszins legitieme begrippen zijn; hun 'Ahnengalerie' is bedenkelijk beperkt en er moeten onder die 'Ahnens' nog heel wat bastaards zijn ook. Anders gezegd: het 'vaderland' en de 'natie' hebben meer te maken met het *instinctleven* der Europese volken dan met hun culturele rechtvaardiging, zoals die door het Christendom op dit werelddeel werd overgedragen; misschien is het voor een belangrijk deel uit die omstandigheid te verklaren, dat patriotisme en nationalisme zo dikwijls als uitsluitend politieke begrippen worden behandeld, hoewel zij samenhangen met de ganse culturele ontwikkeling. De politiek maakt zich thans meester van illegitieme begrippen, omdat zij daarmee het best kan werken; het Christendom met zijn oriëntering op het 'Jenseits' kan de tegenwoordige politicus in bepaalde gevallen wel een leuze leveren, maar het is moeilijk om de aardse politiek, die een politiek is van de dagelijkse praktijk, door iets anders te laten richten dan door aardse belangen.

Maar met dat al is onze cultuur een christelijke cultuur; d.w.z. haar begrippen, ook haar politieke begrippen, zijn ontstaan in de sfeer van de christelijke kerk, en daarin heeft, men vergete dat niet, het begrip 'vaderland' in de eerste plaats de betekenis van het 'hemelse vaderland', dat *alle* Christenen, van welke nationaliteit ook, gemeen is. In de staatsleer van Augustinus (*De Civitate Dei*), waarop de begripsvorming der christelijke politiek is gefundeerd, duidt het begrip 'Ecclesia' zowel de kerk als de staat aan; de scheiding tussen die twee begrippen, die voor ons doorgaans tegenstellingen zijn, heeft zich pas veel later, en dan nog zeer geleidelijk en 'officieus', voltrok-

ken. De Christen is een burger van de Ecclesia Dei, de Staat Gods; hij heeft daarin zijn Christenplicht te vervullen, God te dienen en de Boze te bestrijden, met zijn mede-Christenen, en of dat Fransen, Engelsen of Duitsers zijn is van geen enkel principiële belang. Men kan dus uit de oorsprong van onze culturele en politieke begrippen afleiden, dat patriotisme en nationalisme bastaardbegrippen zijn, ontstaan uit de praktische verhoudingen, maar aanvankelijk geenszins gelegitimeerd door de christelijke staatsleer. De christelijke staatsleer kent een organisatie der mensen op aarde als voorbereiding voor de hemelse zaligheid; in die Staat Gods zijn twee autoriteiten, de wereldlijke en de geestelijke, in de Middeleeuwen vertegenwoordigd door keizer en paus. Deze twee autoriteiten kunnen 'concurrenten' zijn (en zij waren dat, zoals algemeen bekend is, eeuwen lang), maar aan hun *beider* morele legitimiteit kan door geen enkele Christen getwijfeld worden, omdat zij *beiden* hun waardigheid baseren op Christus, de Priester-Koning, die zij op deze onvolmaakte aarde vertegenwoordigen. Voor een Staat, los van de Kerk, voor een nationalisme, dat zich baseert op de superioriteit van een bepaald volk of een bepaald ras, is in de christelijke wereld geen plaats.

Deze wereld werd echter aan het Christendom niet als een blanco stuk papier overgedragen; zij had haar stammen, haar heidense tradities, kortom al die onregelmatigheden, waarmee in de theorie over een universele Godsstaat, hoe fraai ook, nu eenmaal geen rekening wordt gehouden. Vandaar, dat men in de Christelijke wereld, sinds Augustinus' staatsleer daarvoor 'massgebend' werd, altijd een spanning kan constateren tussen christelijke theorie en de politieke realiteit, die zich nu eenmaal niet laat modelleren volgens een bepaald recept. Des te merkwaardiger is het, dat de leer van Augustinus, die toch het product is van een bepaald en begrensd tijdvak (de vervaltijd van het Romeinse Rijk), de maatstaven heeft kunnen leveren voor vele eeuwen Europese staatkundige ontwikkeling! 'Het Christelijke Westen', zegt Huizinga in het hier te bespreken boekje, 'gaat zijn staatkundigen wasdom tegemoet op een dubbelen grondslag: een ideale eisch van universeel christelijk wereldbestuur, en een gegeven werkelijkheid van nog wankelende

machtscomplexen, barbaarsch van aard, Romeinsch van traditie.' De ideale eis, moeten wij daarbij constateren, heeft ook daar de begrippen des mensen bepaald, waar de gegeven werkelijkheid er niet (of met kunst en vliegwerk) onder te vangen was; terwijl de christelijke eenheid van de Godsstaat meer en meer een illusie wordt, blijft de overtuiging, dat deze eenheid de legitieme organisatie van het christelijke Europa behoort te zijn, van kracht; men ziet het later aan de utopieën van allerlei soort, men ziet het ook aan het socialisme, met zijn onpsychologische, maar eens bijzonder suggestieve boodschap, 'dat de arbeiders geen vaderland hebben'. Geen vaderland? En iedere arbeider is toch Nederlander, Fransman of iets anders? Inderdaad, maar deze onderscheidingen zijn door de christelijke cultuur nooit ten volle als wettig erkend; en zo kon het schijnbaar zo materialistische socialisme van Marx gemakkelijk teruggrijpen op de nooit door het nationalisme verdrongen christelijke universaliteit: het 'kinderen van één Vader' is in strijd met de nationalistische zelfverheffing van het ene volk ten koste van het andere.

Het Christendom is sedert Augustinus, in tegenstelling tot de nationalismen in verschillende landen, gebaseerd geweest op de heerschappij van een geestelijk principe, ook als het zich van het geweld bediende. Niet geweld en geest zijn tegenstellingen, zoals de pacifisten ons willen suggereren, maar *het geweld in dienst van de geest en het geweld om het geweld* (het l'art pour l'art van het geweld); de Keizer, die met het *zwaard* de Godsstaat verdedigt, is gelijkwaardig aan de paus, die met het *woord* de geestelijke belangen behartigt. Het Christendom heeft ook van ouds pogingen gedaan om zijn theorie van de Godsstaat te verzoenen met de praktijk der dagelijkse behoeften; zo was Augustinus een voorstander van een organisatie der wereld in kleine staten ('regna parva'), aangezien hij in het imperialisme van de grote staat een begunstiging zag van de slechte instincten der mensen; en het is de vermaarde paus Gregorius VII geweest, die getracht heeft deze *federatieve* idee in de praktijk te verwezenlijken, door Europa in niet al te grote staatkundige eenheden, onder leiding van Rome, een christelijke politieke vorm te geven. Een

uiterst curieus experiment, waarvan men in de geschiedenisboekjes op lagere en middelbare scholen veel te weinig te horen krijgt, omdat de botsing tussen paus en keizer (die zijn imperiale belangen verdedigde, maar op *dezelfde* christelijke grondslag!) altijd sterk op de voorgrond wordt gesteld, met Canossa als romantisch knaleffect.

Men heeft er zich ten onrechte aan gewend deze politieke ondernemingen uit het verleden als hersenschimmen te beschouwen, omdat zij mislukt zijn; want voor de tijdgenoot waren zij opperste realiteit, en van patriotische of nationalistische bewustwording is in deze periode nog geen sprake, ook al begonnen er nationale statencomplexen te bestaan, met eigen belangen, die de idee van een christelijke federatie, geleid door de paus, in de weg stonden. Een verenigd Europa zou uit een geestelijk principe kunnen zijn geboren, als de samenwerking tussen de geestelijke autoriteit en de wereldlijke (die het geweld in dienst van de geest had moeten leveren) niet onmogelijk ware gemaakt door allerlei particuliere geschillen. Niemand kan achteraf zeggen, hoever men van een ontwikkeling in die richting verwijderd is geweest, want de geschiedenis geeft geen gelegenheid tot 'nakaarten' over wat er gebeurd had kunnen zijn als de neus van Cleopatra etc.

Niet om over het verleden te jeremiëren breng ik dus deze dingen naar voren, maar om er (zulks naar aanleiding van het betoog van prof. Huizinga) extra de nadruk op te leggen, dat de federatie-gedachte niet een wilde utopie, maar de *eigenlijke legitieme Europese idee* is, terwijl het nationalisme in Europa geen idee heeft, want uit reactie op het universalisme is geboren. 'Het schijnt niet te veel gezegd', aldus Huizinga, 'dat een bewust politiek nationalisme zich in het middeleeuwsche Westen het eerst vertoont als *tegenstand* (ik cursiveer, M.t.B.) tegen de Duitse keizerpolitiek der Hohenstaufen.' De aanvankelijk universele wereldlijke macht in de Godsstaat begint men dan te beschouwen als vertegenwoordigster van het 'Deutschum'; 'quis Teutonicos constituit iudices nationum', wie heeft de Duitsers tot rechters over de volkeren gesteld? vraagt een tijdgenoot (van de Hohenstaufen, bedoel ik). Zonim de pauselijke federatiegedachte als de keizerlijke idee

van het Heilige Roomse Rijk hebben weerstand kunnen bieden aan de tegenstellingen tussen de volksgroeperingen; de nationalismen komen op, nemen vaste vorm aan, krijgen suggestieve namen, emanciperen zich, en nemen het geweld, dat de idee der christelijke universaliteit had moeten dienen, in hun dienst. Dat wil zeggen: *ook het geweld emancipeert zich*, in het nationalisme is de ontwikkeling van geweld in dienst van de geest tot het geweld om het geweld reeds gegeven, omdat het nationalisme in het kader der christelijke cultuur een bastaardidee is; het kan zich op niets anders beroepen dan op de instincten en de omstandigheden, waaruit het ontstond. Als men de christelijke idee buitensluit, dan staat tussen twee geweldbeoefenende naties voortaan hoogstens nog de pure 'onthouding van geweld', de *neutraliteit*, die dus eveneens krachtens haar oorsprong een bastaardidee is, want in de christelijke Godsstaat zou neutraliteit gelijk staan met lauwheid jegens het goede, heimelijke steun aan het boze principe, indifferentisme jegens de hoogste belangen van de mens: zijn zaligheid. Het pure geweld verwekt de pure neutraliteit, die zich echter in laatste instantie ook door niets dan puur geweld kan handhaven; men heeft in deze dagen genoeg stof tot nadenken over deze zonderlinge situatie. ...

Het boekje van Huizinga, dat ontstaan is uit een drietal lezingen vanwege het Leidse Universiteitsfonds, is een van de vele elegante kleine geschriften van de hoogleraar, waarin deze bij uitstek de kunst blijkt te verstaan om een globale samenvatting van een onderwerp te geven zonder in popularisatie van de slechte soort te vervallen. Het is zuiver historisch, en ook dat is een voordeel, want als profeet is Huizinga nooit op zijn sterkst; men zou de paradox kunnen wagen, dat hij het best profeteert, als hij historie schrijft (men vergelijk dit *Patriotisme en Nationalisme* maar met zijn slappe brochure over *Neutraliteit en Vrijheid, Waarheid en Beschaving*). Reeds in de elegante groepering der feiten weet Huizinga hier zijn standpunt duidelijk te maken. Hij laat zien, hoe de begrippen 'patria' en 'natio' zich in de middeleeuwen aftekenen tegen de achtergrond der christelijke universaliteit en hoe het nationalisme langzaam aan die universaliteit gaat

knagen, geholpen door de instincten en de praktijk; hoe sedert de Renaissance de verhoudingen zich wijzigen, hoe de invloed van de Oudheid zich laat gelden, als patriotisme en nationalisme terrein gaan veroveren, hoe de Franse revolutie een merkwaardige confusie brengt van universele mensenliefde en gewapend patriotisme, hoe de negentiende eeuw met haar liberalisme, imperialisme en socialisme toch door de realiteit van patriotisme en nationalisme wordt bepaald, méér dan vele tijdgenoten meenden; hoe, tenslotte, patriotisme en nationalisme te herleiden zijn tot genegenheid en twist, het positieve en het negatieve domein. (Liever nog denkt men aan de Griekse *wedstrijd*: het patriotisme is de 'goede Eris', het nationalisme de 'boze Eris', maar zij zijn toch van één stam!) Men kan met de schrijver zo nu en dan zeker belangrijk van mening verschillen, maar men zal opnieuw moeten erkennen, dat Huizinga de kunst der intelligente samenvatting van een uitgebreide stof meesterlijk verstaat.

Men zal nog iets ontdekken: n.l., dat Huizinga met zijn sympathieën aan de kant staat van de 'Kleinstaaterei'; hij voelt er voor het woord 'Grosstaaterei' tot een scheldwoord te maken en meent, 'dat elk woord ter verdediging van den kleinen Staat op zijn pas is'. 'Wie geneigd zou zijn, voetstoots aan te nemen, dat de groote staat de voorkeur verdient boven den kleinen, wordt dupe van een waandenkbeeld, dat Francis Bacon, had hij geleefd, een plaats had kunnen geven onder zijn *idola fori*, de afgodsbeelden van het openbare leven, d.w.z. de voorstellingen, die een zuiver oordeel in den weg staan.' Huizinga denkt in dit opzicht dus 'augustinisch'; hij ziet in de grote staten een gevaarlijke verleiding, die van de hoogmoed door de macht: het nationalisme, de zwarte schaduw van het patriotisme. Op de vraag, hoe men de kleine staten in deze tijd zou moeten organiseren, opdat zij aan het geweld van het nationalisme weerstand zouden kunnen bieden, gaat Huizinga hier niet in; zijn onderwerp wordt begrensd door het einde der 19de eeuw; maar het lijkt mij duidelijk genoeg, dat in Huizinga de idee der christelijke, Europese universaliteit het meest productief wordt, als zij zich op de historie inspireert.

De visionnair

H. MARSMAN: *Tempel en Kruis*

Al meermalen is het verband geconstateerd, dat er bestaat tussen *lyriek en jeugd*; en het is met name de poëzie van Marsman, die tot deze vergelijking vaak aanleiding heeft gegeven, zo vaak zelfs, dat de dichter er zich aan ergerde en zijn doodbidders de deur wilde wijzen. Dat hij daardoor gezegd verband ongedaan zou maken, is echter niet te veronderstellen, en onwillekeurig moet men, hoezeer men er ook het land aan heeft zichzelf te herhalen, telkens weer op het jeugd-élan wijzen, als men nieuwe gedichten van Marsman onder ogen krijgt. Zijn vers is minder onstuimig en impulsief geworden, hij heeft zich verbreed, maar hij heeft zich niet psychologisch verdiept; hij is in zekere zin na het verloop van zijn roerige leidersperiode een *ander* geworden, omdat hij zich altijd voor critiek open stelde en begrip toonde voor wat zijn commentatoren over zijn werk in het midden brachten, maar hij is in nog sterker mate *dezelfde* gebleven: dezelfde 'ongeneeslijke' lyricus en visionnair, dezelfde onstuimige, levend in het, 'luchtige' element, zoals Vestdijk het eens een weinig occult uitdrukte, vuur spuwend en vlammen werpend, heen en weer geslingerd tussen de zwarte depressie en de witte extase. Alle nuances, die daartussen zijn, alle kronkelwegen en sluippaadjes der psychologie zijn Marsman onbekend gebleven; en zodoende is hij een afstammeling van zijn eigen jeugd, een vereenzaamde ziener geworden, wiens visionnaire begaafdheid geenszins is verminderd. Hij zocht in de Franse provincie het isolement, dat Roland Holst enige decennien vroeger vond in het Noord-Hollandse Bergen; de dichterlijke houding van Marsman doet denken aan die van Roland Holst, en men zou gemakkelijk een parallel kunnen trekken tussen de cyclus *Een Winter aan Zee* van de laatste en de nieuwe cyclus *Tempel en Kruis* van de voormalige hetman van het vitalisme. Toch zijn

de verschillen minstens even belangrijk; merkwaardig genoeg ontdekken wij in Marsmans visioenen een ondergrond van didactiek, die nog verradt, hoe hij vroeger ideeën wilde verkondigen, al gingen die niet in vervulling. Veel bewuster dan Holst, bij wie het profetische, waarschuwendende woord slechts een uitvloeisel is van zijn dualistische mythologie, slaat hij de apocalyptische toon aan van de man, die de Europese cultuur in haar crisisstadium ziet kreunen in weeën (geboorte? dood?); en wanneer hij in de laatste strophe van *Tempel en Kruis* het beeld van de Zee oproept, dan klinkt de paedagogische toon wel heel sterk door de visionnaire heen:

*Wie schrijft, schrijv' in den geest van deze zee
of schrijve niet; hier ligt het maansteenrif
dat stand houdt als de vloed ons overvalt
en de cultuur gelijk Atlantis zinkt, ...*

*zoolang de europeesche wereld leeft
en, bloedend, droomt den roekeloozen droom
waarin het kruishout als een wijnstok rankt,
ruischt hiér de bron, zweeft boven déze zee
het lichten van den creatieven geest.*

In dat 'lichten van den creatieven geest' over de Europese zee (de Middellandse Zee) hoort men nog een nagalm van het veel misbruikte woord 'creatief', waarmee eens de vitalist Marsman de poëzie verheerlijkte. In wezen is hij die poëzie van zijn jeugd trouw gebleven, al heeft hij de *hobbies* van die jeugd afgezworen; en een groot gedicht als *Tempel en Kruis*, dat bestaat uit 51 doorgenummerde gedichten en op het eerste gezicht even de indruk zou kunnen maken van een episch organisme, blijkt bij nadere beschouwing toch weer uiteen te vallen in een aantal lyrische episoden, waarvan het onderling verband vrij duister blijft. Ik wees enige weken geleden eens op het betrekkelijke verschil tussen epiek en lyriek in onze cultuur, die een *lees*-cultuur is; maar bij Marsman overweegt het lyrische element zozeer, dat men het verhalende element in deze cyclus gerust kan beschouwen als een hulpmiddel of een

voorwendsel; zodra het visioen, waarop een aantal strophen drijft, is uitgeput, wendt Marsman de steven in een andere richting. Hij is geen sprookspreker, maar een bard; de continuïteit van de echte epiek is hem volkomen vreemd, nu, in 1940, mèèr vreemd zelfs dan toen hij jaren geleden het grote gedicht *Breeroo* schreef. In zijn visioenen leeft hij echter op volle kracht.

Het zou mij niet verwonderen, als Marsman behalve de suggestie van *Een Winter aan Zee*, de sterke invloed had ondergaan van de Portugese schrijver Teixeira de Pascoaes, wiens *Paulus* en *Hiëronymus* hij in samenwerking met de Duitser Thelen niet voor niets zo voortreffelijk heeft vertaald. De lyrische onuitputtelijkheid en de visionnaire exuberantie van deze merkwaardige geest moesten hem, dunkt mij, evenzeer aantrekken als diens synthese van heidense en christelijke inspiratie. Een heidens veelgodendom, dat dwars door de mystiek van het Kruis heen leeft, omdat de Europese cultuur slechts in deze tweevoudigheid tot bewustzijn komt van haar eigen volheid, heeft voor iemand als Pascoaes niets ongerijmds; het kruishout, dat als een wijnstok rankt, de confrontatie van Christus en Dionysos, is ook het 'Leitmotiv' van Marsmans laatste gedicht, al blijft deze ontmoeting door het overheersen van de visionnaire inspiratie tamelijk onduidelijk. De visionnaire lyriek heeft de eigenschap, dat zij telkens alles op één kaart zet; zij wil door de bezwerende kracht van het visioen overtuigen, zij dringt de logische ontwikkeling op de achtergrond. Bij Marsman heeft dat tengevolge, dat men de architectuur van zijn cyclus moeilijk kan overzien, hoewel uit het doornummeren van de afzonderlijke gedichten toch blijkt, dat hij aan hun onderling verband betekenis hecht. Ook in dit opzicht doet zijn poëzie, mutatis mutandis, aan het proza van Pascoaes denken, want de continuïteit van het verhaal is bij de Portugees evenmin iets anders dan een onvermijdelijke opeenvolging van lyrische momenten.

Een analyse te geven van *Tempel en Kruis* onder de gezichtshoek der logische, subs. psychologische continuïteit, lijkt mij dan ook vrijwel onmogelijk, en bovendien zinloos; het mythologietje, dat men uit Marsmans profetenmantel zou

kunnen kloppen, zou vermoedelijk ook niet zo heel bijzonder zijn. Onze analyse moet veeleer uitgaan van het *toonverschil* tussen de vijf afdelingen, waarin de 51 gedichten zijn gerangschikt: 'De Dierenriem', 'De Boot van Dionysos', 'De Wanhoop', 'De onvoltooide Tempel' en 'De Zee'. Die afdelingen zijn kennelijk visionnaire groeperingen, en zij hebben ieder een eigen visionnair karakter; als het ene motief is uitgeput en de spanning is afgereageerd, volgt een ander motief, met een ander rhythmisch verloop van strophen, waarin de dichter zich opnieuw uitput. Men lette, om een voorbeeld te geven, maar op het curieuze toonverschil tussen 'De Dierenriem', het eerste 'visioen', waarin het verhalend element sterker naar voren komt (Marsman schijnt ons de geschiedenis van een man te willen vertellen, die voor kort naar zijn geboorteland terugkeerde), en 'De Boot van Dionysos', die daarop volgt: een plotselinge omslag in het zuiver visionnaire, die de refererende toon spoorloos doet verdwijnen; extatische zwelling, waarop de depressieve korte strophen van 'De Wanhoop' weer een soort reactie schijnen te betekenen, met als inzet de typisch Marsmanniaanse 'hunkering naar een groot, hartstochtlijk en heilig bestaan'.

*...en diep in zijn hart vrat de spijt
in het heden geboren te zijn
met dit lauw en laaghartig gebroed
dat den droom verkwanselt voor goed,
en het toornen tegen een tijd
zonder adel en zonder gloed.*

In de afdeling 'De Onvoltooide Tempel' keert het motief van I dan weer terug, maar ook de motieven van II en III spelen nu mee; en in 'De Zee' wordt dan de didactische conclusie getrokken, waarvan ik hierboven al gewaagde.

Monotoon is deze lyriek dus allerminst; integendeel, Marsman bewijst hier de echtheid van zijn dichterlijke inspiratie door een zeldzame beweeglijkheid van zijn stropheen metrum. Er is, ongetwijfeld, een zekere mate van retorische grootspraak in *Tempel en Kruis* te ontdekken:

*- De hemel is leeg,
de oneindigheid bloedt,
in het nachtelijk gewelf
niets dan sintels en roet,*

*en de transen gescheurd
van den brandenden schreeuw
en de sneeuw weer besmeurd
met het bloed dezer eeuw. ...*

Maar deze soort retoriek hangt ten nauwste samen met het visionnaire karakter van Marsmans poëzie in het algemeen; zij is er even moeilijk van los te maken, als men een visioen van zijn kleur en vorm zou kunnen isoleren. Dit werk is on-psychologisch, anti-psychologisch, en als zodanig grenst het aan de grootspraak, waar het soms ook in overgaat, als de extatische toon de depressieve afwisselt. Met dat al komt daar ook de profeet en didacticus Marsman het duidelijkst om de hoek kijken; ik voel verreweg het meest voor de toon van 'De Dierenriem', waarin deze grootspraak wordt onderdrukt ten bate van een 'intiemer' geluid. Iemand, die zo exclusief dichter is als Marsman, heeft ook de neiging om uit zijn poëzie een moraal te distilleren, die zich dan natuurlijk tegen het 'lauw en laaghartig gebroed' van deze tijd richt en nog steeds op de jeugd-illusie teert, dat de middeleeuwen beter waren, met hun 'kruistochten en kathedralen'. Van dit romantische heimwee heeft Marsman zich nooit geheel kunnen bevrijden; hij heeft het nodig als een springplank om in zijn visioenen onder te duiken. Evengoed als Roland Holst leeft hij als dichter door het geloof aan een 'tweede wereld'; alleen wijkt deze bij Holst verder terug in mythische nevelen, zodat hij ook minder behoefte heeft er zich didactisch op te beroepen. Zowel Holst als Marsman echter zijn dichters, die men met metaphysica en al neemt zoals zij zijn, in de wetenschap, dat zij niet de visionnaire taalkracht zouden hebben, waarvan hun poëzie getuigt, als zij niet óók hun begeleidende mythologie hadden, hun Elysium, hun paradijs, hun tweede wereld, waardoor zij hun bestaan als visionnairs in deze maatschappij kunnen rechtvaardigen.

Humanist en zwerver

DR M. VAN CREVEL: *Adrianus Petit Coclico*. Leben und Beziehungen eines nach Deutschland emigrierten Josquin-Schülers

Sommige schrijvers slagen erin grote mannen zo te behandelen, dat zij het voorkomen krijgen van overbodige wezens, drijvend op een menigte anecdoten en een reputatie. Anderen gelukt het echter, figuren van geenszins kolossaal formaat zo te portretteren, dat een geheel tijdvak achter hen begint te herleven en de op zichzelf vrij onbelangrijke gestalte daardoor plotseling menselijke betekenis krijgt. Niets is op zichzelf belangrijk of onbelangrijk: de wijze van interpreteren is alles. Als de biograaf in staat is om zijn personage leven in te blazen, hoe dan ook, kan een tweederangs mens uit het verleden interessanter zijn dan een heros van Emil Ludwig.

Een figuur van de eerste rang was stellig niet de musicus Adrianus Petit Coclico, aan wie dr M. van Crevel een monographie heeft gewijd, waarop ik hier de aandacht wil vestigen. Ware deze monographie uitsluitend de levensbeschrijving van het dwergachtige mannetje met een ellenlange baard, dat men er in vindt afgebeeld, er zou waarschijnlijk geen aanleiding zijn het boek op deze plaats te behandelen; want het mannetje zelf is een theoreticus en componist, die een problem vormt voor de musicologen, maar de leek in het vak niet bijzonder zou behoeven te boeien. Echter: het werk van Van Crevel is veel meer geworden; in de figuur van de vagebonderende Coclico, die van de ene Duitse stad naar de andere zwerft om tenslotte in Kopenhagen spoorloos van het toneel te verdwijnen, heeft hij het leven getekend van een zwervende humanist uit de zestiende eeuw, en het is dit leven, dat ons meer boeit dan enige toevallige data. Deze Coclico was een Vlaming, die om zijn geloof uit zijn vaderland werd verdreven en zijn heil zocht in het Duitsland van Luther; een enigszins twijfelachtige figuur, zoals meer humanisten uit een tijd, waarop het woord humanisme nog niet kan worden toegepast à la

manière de Just Havelaar; een muzikant en avonturier, een leugenaar of een fantast, een ongeluksvogel, een bigamist en een vorstendienaar; hij was een leerling van de beroemde componist Josquin des Prez. Op zijn naam staat een muziek-theoretisch werk, *Compendium Musices*, en een bundel motetten, met de geheimzinnige titel *Musica Reservata*. Adrianus Petit Coclico is, zoals Van Crevel aantoon, in tegenstelling tot Luther, en zijn omgeving een van de eerste woordvoerders geweest van het renaissancistisch muziek-ideaal, dat aangeduid wordt door dit nog altijd mysterieuze begrip 'musica reservata' en dat grof gezegd neerkomt op de *dienstbaarheid van de muziek aan het woord*; een ideaal, waarvan de schrijver in een scherpzinnige uiteenzetting over de bekende studie *Renaissance en Realisme* van prof. Huizinga ook de aanwezigheid aantoon in Thomas Morus' *Utopia*. Dr Van Crevel noemt Coclico een 'metoor'; en inderdaad, men weet niets over zijn jeugd en leerjaren (hij moet pl.m. 1500 geboren zijn), terwijl hij, na opgedoken te zijn in de humanistenwereld en daarin veel pech te hebben gehad, ook weer ondergaat, zonder dat men over zijn dood iets bepaalds te weten heeft kunnen komen. De schaarsheid van de beschikbare gegevens heeft Van Crevel echter niet ontmoedigd, maar hem er juist toe gedreven, dit personage, dat bovendien door de legenden der elkaar napratende Duitse historici nog onherkenbaarder geworden was, in zijn tijd en omgeving te situeren, zodat hij zichtbaar wordt als een exponent van die eeuw, en vooral van het bestaan, dat zulk een zwervend musicus leidde. Als een detective heeft de schrijver van deze monographie zijn baardig mysterie nagespeurd, maar hij heeft zich met speuren alleen niet tevredengesteld: na de man in zijn tijd te hebben geplaatst, heeft hij ook zijn culturele achtergrond verhelderd. In hoeverre is het individu in de collectiviteit vertegenwoordigd en hoe kan men de schaarste aan individuele gegevens vergoeden door een scherpzinnige interpretatie van de collectieve achtergrond? Deze vraag heeft de auteur blijkbaar steeds bezig gehouden; het antwoord geeft hij door het individu Coclico als representant van zijn wereld te demonstreren en een romantisch zwerversbestaan te laten spiegelen in de maat-

schappelijke omstandigheden, waarvan het één facet is geweest.

Men versta mij wel: dit boek is geen 'vie romanceé', maar een dissertatie, een wetenschappelijk werk dus. Maar juist, omdat de schrijver niet naar litterair effect streeft, boeit zijn geschrift door authenticiteit; het humanistenleven van Coclico wordt met nuchter élan uit de bronnen gereconstrueerd, losgewikkeld uit de legende en in verband gebracht met de geestelijke stromingen der eeuw. Niet slechts het muziekleven heeft Van Crevel in zijn beschouwingen betrokken, hoewel hij musicoloog is; ook de muziek is hier onderdeel van het milieu, zij heeft tot achtergrond de theologische geschillen en de sociale verhouding tussen de vorst, die men als werkgever der humanisten, en de humanist zelf, die men als de werknemer kan zien. Wat was zulk een vagebonderend musicus, sociaal gesproken? Niet al te veel zaaks, veel minder zaaks nog dan een hedendaagse intellectueel; hij moet voortdurend bedelen en hij wordt bedield, hij is een werkman met de werklieden en vaak ook een bedelaar met de bedelaars. Men heft soms wel eens de indruk, dat de Europese cultuur door het bedelen om steun bij vorsten groot geworden is; men behoeft in deze herhaalde verzoeken om daalders niets ontorends te ontdekken, het is eenvoudig de oudste broodwinning der kunstenaars en intellectuelen. Ook daarom is het leven van een Coclico, die ook enigszins een mauvais sujet was, zo interessant; het hangt aan elkaar van afhankelijkheden, het is, zoals alle vormen van bestaan, die met de bovenlaag der cultuur samenvallen, economisch uiterst zwak gefundeerd. Natuurlijk waren er heel wat fortuinlijker broeders dan deze Coclico, die een pechvogel was; maar dat is toch een quaestie van graad. De emigrant uit de lage landen bij de zee was een onwortelde, en volgens Van Crevel is hij er ook nooit in geslaagd in den vreemde wortel te schieten; dat neemt niet weg, dat de afhankelijkheidsverhouding van de kunstenaar in die dagen (en eeuwen later nog) de *normale* verhouding was, en dat het emigrant-zijn de situatie slechts toespitste.

De emigratie voert Coclico naar Wittenberg, de Lutherstad, waar hij in 1545 opduikt; hij kwam daar in relatie met Me-

lanchthon. Wat was de positie van deze musicus in Wittenberg, welke positie had Wittenberg zelf in het cultuur- en muziekleven van die jaren? Dit probleem heeft Van Crevel met bijzondere scherpzinnigheid en waarlijk boeiend opgelost; zijn methode - het interpreteren van de persoonlijkheid door de collectiviteit, om op die manier de collectiviteit weer concrete te laten zien in het ene mensenleven - heeft vooral in de bladzijden, die op dit onderwerp betrekking hebben, uitstekende resultaten afgeworpen. Om te beginnen analyseert de schrijver de dominerende persoonlijkheid van dit wereldje, doctor Martinus Luther, waarmee Coclico overigens nief in onmiddellijk contact schijnt te zijn geweest. De oude Luther was een stevige tyran, op zijn manier ook een paus, die geen tegenspraak kon dulden. Hij was het tegendeel van een moderne geest, zoals Van Crevel nadrukkelijk betoogt; dat men hem later als zodanig heeft afgeschilderd, omdat hij nu eenmaal de stoot had gegeven tot het ontstaan van een godsdienstige beweging, de Hervorming, bewijst alleen maar, dat reformatoren lang niet altijd de consequenties kunnen overzien van de bewegingen, die zij ontketen. Luther was afkerig van het nieuwe, en hij is dat steeds geweest, al maakt hij op zijn oude dag meer speciaal de indruk van een reactionnair, die het élan van zijn jeugd wil neutraliseren. Hij was, zoals Van Crevel met tal van voorbeelden aantoont, in de eerste plaats overtuigd, dat de Jongste Dag op handen was en dat het dus zaak was, de wereld op die gebeurtenis voor te bereiden. Daarom was Luther een vijand der humanistische geestesgesteldheid, die hij bij tijd en wijle voorstelde als een product van de duivel. 'Wo immer das Luthertum herrscht, da sind die Wissenschaften zugrunde gegangen', schreef Erasmus eens in een brief, en de lotgevallen van de 'moderne' componist Coclico leveren van deze zin de treffende illustratie, want hij kon in dit milieu geen vaste voet krijgen. Ook in zijn opvattingen over de muziek was Luther conservatief; Wittenberg is onder zijn 'regiem' ook als muziekstad sterk in aanzien gedaald, het werd in twintig jaar van een internationaal centrum een geïsoleerde provincieplaats, omdat de theologische despotie geen vernieuwing duldde. Het is bijzonder interessant,

dat de onderzoeken van dr Van Crevel het algemene beeld van Luthers anti-humanistische geesteshouding ondubbelzinnig bevestigen; niet in het onvrije, aan de alleenheerschappij der theologie onderworpen Wittenberg, maar in het vrije Neurenberg kon destijds een 'moderne' geest een klankbodem vinden.

Deze vijandigheid jegens de cultuur, waarvan de 'moderne' muziek slechts een der facetten is, heeft men later in Luther willen wegidealiseren, maar ten onrechte. Het formaat van Luther is het formaat van de man, die de wereld wil schoonbezemen voor de Jongste Dag en het progressieve, op de aardse ontwikkeling gerichte karakter van alle culturele activiteit is met zulk een bezemprocédé lijnrecht in strijd. De detectivegeleerde Van Crevel laat ons dan verder ook zien, dat de musicus Coclico niet alleen in de muziek 'modern' (en dus de antipode van Luthers muziektheorie) was, maar ook in zijn religieuze opvattingen. Van deze strijd tussen de richtingen, die het gevolg was van de Hervorming, krijgt men hier een levendig beeld! Coclico voelde sympathie voor de 'Sacramentirer', de aanhangers van een spiritualistische uitlegging van het Heilige Avondmaal, wier verdedigers men hoofdzakelijk vond in de Nederlanden en in Zwitserland. Alweer: over de inzichten van het individu Coclico kan men alleen tot klaarheid komen als men zich van te voren op de hoogte heeft gesteld van het belang dier theologische strijdvragen voor de toenmalige mensen. Zij belegden enorme geestelijke kapitalen in tegengestelde ideeën over de transsubstantiatie, die voor ons zuivere curiositeiten zijn geworden; maar de hartstocht, waarmee de tegenstanders elkaar te lijf gingen, en de onverdraagzaamheid, waarmee zij elkaar verketterden, bewijzen wel, wat er hun aan gelegen was hun opvatting door te zetten. Luther heeft als gewoonlijk tegen de 'Sacramentirer' gedonderd, dat het een aard had; maar ook de vorsten mengden zich in dit Avondmaalsgeschil, en zo speelt de theologie telkens door in de politiek. Het lot van de vagebonderende muzikant Coclico wordt zowel door deze controverse als door zijn pogingen om van een onzedelijke vrouw te scheiden in hoge mate bepaald; juist door zulke details wordt dit humanistenbestaan, vóór

het boek van Van Crevel niets anders dan een verzameling anecdoten zonder fond, niet alleen representatief, maar ook tragisch... als men voor de kleur van deze dingen oog heft tenminste. Men kan zich hier realiseren, wat een afwijkende mening over het brood en de wijn in die dagen betekende, en dat een ongelukkig huwelijk nog een heel andere strop was dan tegenwoordig.

Behalve als een boeiende biographie en een waardevolle bijdrage tot de kennis van het muziekleven der zestiende eeuw (deze kant van het boek moet ik als niet-vakman natuurlijk onbesproken laten) trekt deze studie ook de aandacht om haar *methode*. Het boek is n.l., zonder dat op dit feit overigens meer dan de hoffelijkheid toelaat de nadruk wordt gelegd, een scherpe polemiek tegen de napraterij der historici en musicologen, hoofdzakelijk van de Duitse. Men vindt van deze napraterij sterke staaltjes aangehaald, die dan ook verklaren, waarom het nodig was dit interessante humanistenleven opnieuw uit de bronnen te construeren. In een hoofdstuk 'Schicksale einer Biographie', waarin een overzicht wordt gegeven van vorige publicaties over de baardman Coclico, krijgt men een bepaald zeer amusant overzicht van de wijze, waarop de geleerden op hun voorgangers vertrouwen, die weer op hun voorgangers vertrouwden, die weer etc. etc., zodat vergissingen en verschrijvingen van het ene werk naar het andere overdansen, zonder dat iemand op het idee komt een en ander te gaan verifiëren. In 1678 wordt Coclico b.v. per abuis door iemand als *Coclicus* vermeld; en deze schrijfwijze, hoewel beslist foutief, is door napraterij en andere gemakzucht gehandhaafd gebleven, tot dr Van Crevel de juiste schrijfwijze herstelde; en dat nog wel, terwijl men in sommige gevallen de oorspronkelijke naam onder ogen kreeg en alleen door 'systeemdwang' *Coclicus* bleef schrijven! Zulke voorbeelden lijken onbelangrijk, maar zij zijn psychologisch materiaal, dat veel verraaft uit de keuken der geleerde wereld!

Een zeer geraffineerde analyse van zulk een geval op grote schaal geeft de geboren detective Van Crevel in zijn beschouwingen over het begrip *musica reservata*: een term, die het eerst voorkomt in de geschriften van Coclico, o.a. als titel van

een zijner werken, maar waarvan hij geen definitie heeft gegeven. Men weet tot op de huidige dag niet wat 'musica reservata' precies is, maar daarom is er blijkbaar des te meer over getheoretiseerd. Het 'reservata'-probleem behoort tot de pikante problemen der musicologie, en het is oo pikant voor niet-musicologen, omdat het, zoals uit de analyse van Van Crevel blijkt, hoofdzakelijk, zo niet geheel, een probleem van napraterij en dus van *woorden* geworden is. Aangezien men niet wist, wat 'musica reservata' was, heeft men zich aan hypothesen gewaagd; deze hypothesen worden dan weer door navolgende geleerden als halve en hele zekerheden overgenomen, er wordt op voortgeborduurd, en op dit borduursel borduren anderen dan weer voort... totdat er een probleem ontstaat, dat met het oorspronkelijke probleem niets meer gemeen heeft dan het woord! Discussies over zulk een vraagstuk hangen dus geheel in de lucht, maar de deelnemers merken dat niet, omdat zij menen over 'reële' controversen te debatteren. Zo zet zich de scholastiek in onze tijd voort, en als een onderzoeker het waagt tot de bronnen terug te gaan, d.w.z. de hele weg terug te wandelen, dan kan hij constateren (zoals Van Crevel hier constateert), dat men gerust weer van voren af aan kan beginnen. Het ware te wensen, dat zulke onderzoeken, ook op ander gebied, meer van deze hoek uit werden ondernomen; een groot deel van onze wetenschap zou *schijnwetenschap* blijken te zijn, ontstaan door het spookachtig voorttellen van termen in een ledige ruimte. Aan dit 'spelelement in de cultuur' heeft Van Crevel bijzondere aandacht gewijd, en waar hij het ontdekte onder het masker van zwaarwichtige ernst heeft hij het onbarmhartig als spel gediagnosticeerd.

Naast Walschap

FRANS DELBEKE: *Tusschen Twee Werelden*

In Walschaps geruchtmakende brochure *Vaarwel Dan* vindt men op verschillende plaatsen een vriend, Frans Delbeke, genoemd, met wie hij blijkbaar nauwe betrekkingen heeft onderhouden. Zij schreven beiden katholieke tendensstukken, 'die wij nu beiden verloochenen, zonder er ons voor te schamen, dat wij voor onze waarheid zijn uitgekomen, hetgeen wij trouwens nog doen, ieder afzonderlijk, in romans'. Nu kende men de romans van Walschap zeer goed, maar Delbeke was een naam, meer niet. Was hij een tweede Walschap? Werd de grote Vlaamse romancier geflankeerd door een nog onbekende, van wie men evenveel te wachten had als van Walschap zelf?

Een tip van de sluier is nu opgelicht doordat de roman *Tusschen Twee Werelden* van Frans Delbeke in druk is verschenen; en wij weten nu ook meteen, dat hij, ofschoon bevriend met Walschap en beziggehouden door dezelfde problematiek van geloof en ongeloof, tot een geheel ander schrijverstype behoort. Er wordt trouwens niet ieder jaar een Walschap geboren; het formaat van deze auteur wordt werkelijk niet zo gemakkelijk geëvenaard. Zijn theoretisch afscheid van het katholicisme in de brochure *Vaarwel Dan* was eigenlijk al lang voorbereid door een praktisch afscheid, onder woorden gebracht met de strengste objectiviteit in *Sibylle*. Dat maakt die brochure, waar Anton van Duinkerken zich met een van zijn Jantjes van Leiden heeft trachten af te maken, juist zo interessant; zij zou op zichzelf volstrekt niet zo belangwekkend zijn, maar zij is een doorbraak in de subjectief-theoretische sfeer van een ontwikkelingsproces, dat in de objectieve sfeer van de roman zijn beslag al had gekregen.

Wie over *Vaarwel Dan* oordeelt, heeft voortdurend *Sibylle* als 'bewijsmateriaal' bij de hand; dàar ligt het document, de

brochure is slechts een getuigenis van de man, die zich eigenlijk niet langer permitteren kon om de documentatie ook op zijn persoonlijk leven te betrekken. Walschap heeft met Dostojewsky gemeen, dat hij zich het duidelijkst uitspreekt in zijn romanfiguren, en dat zijn theoretische rechtvaardiging hem op een terrein brengt, waar hij zich noodgedwongen tot één lijn moet beperken; daarom kon hij zijn katholieke tendensstukken en zijn romanwerk ook lang gescheiden houden... ongeveer zoals Dostojewsky, Stawrogin, Kiriloff en Iwan Karamasoff scheppend, zich tegelijk kon blijven verbeelden, dat hij bezig was Europa de missie van het Slavische Rusland te prediken. Maar men leest Dostojewsky's politieke theorie tegenwoordig in de eerste plaats, omdat men er prijs op stelt óók te weten, hoe de schepper van Stawrogin, Kiriloff en Iwan Karamasoff over die dingen dacht, en niemand denkt er meer aan op zijn *Dagboek van een Schrijver* de voornaamste nadruk te laten vallen. Zo gaat het ook met *Sibylle* en *Vaarwel Dan*; Walschaps theorie blijft iets secundairs, primair blijven zijn romans, waarin hij zich verdeelt over zijn personages, die in hun onderlinge tegenstrijdigheid reeds duidelijk genoeg zeggen waar hun schrijver staat.

Frans Delbeke is een totaal ander geval. Hij komt inderdaad uit dezelfde wereld als Walschap, maar zijn verhouding tot het katholieke probleem laat zich geenszins met die van zijn vriend gelijkstellen. In zijn roman *Tusschen Twee Werelden* is iemand aan het woord, die zich met zijn volle subjectieve partijdigheid wil geven, die veel minder subtiel reageert en ook veel minder talent heeft. Het fijne spel van *Sibylle*, dat de lezer dwingt kleur te bekennen, juist omdat de schrijver voortdurend achter de schermen blijft en zelfs de laatste keuze van zijn heldin verstopt achter het mysterieuze woord 'martelares', is Delbeke geheel onbekend; hij stort zich met zijn sympathieke, maar allerm minst geniaal geadministreerde veelheid van persoonlijke herinneringen op het katholieke leven, dat voor de hoofdpersoon van zijn boek, zekere Walter, onhoudbaar blijkt te zijn, omdat het geloof zich niet laat verenigen met de zinnelijkheid. Eerste verschil tussen Walschap en Delbeke: bij Delbeke wordt vrijwel het gehele probleem

herleid tot dat van de onderdrukte seksualiteit, die bij Walschap ook een belangrijk punt is, maar toch geen central punt. Sibylle komt tot de twijfel door intellectuele zelfanalyse, Walter door het conflict tussen zijn passie voor het Engelse meisje Molly O'Neill en de plichtenleer opgelegd door de katholieke moraal; het intellectuele conflict is daarbij zuiver en alleen *gevolg* van het emotionele conflict. Molly is de dochter van een vrijgevochten vrouw, die een boek over 'sexual physiology' heeft geschreven en zij is zelf ook vrijgevochten in vergelijking met de conventioneel katholiek opgevoede Walter, die vol is van schuldgevoelens en daardoor in zijn liefde telkens gehandicapt wordt.

Dit emotionele conflict staat in het middelpunt van de roman, en hoewel Delbeke's held Walter veel redeneert over de geloofsproblematiek en zelfs hele bomen opzet met zijn vriend Fred, type van de compromissens, die de leer en een cynisch leventje gemakkelijk weet te combineren, krijgt men toch geen ogenblik de indruk, dat dit boek serieus bestaan zou buiten het seksuele probleem om. De zinnelijkheid, gelimiteerd door de moraal, die de man in een onmogelijke positie brengt tegenover het leven, is de inzet van Delbeke's roman en daardoor komt die roman op een veel lager niveau te staan dan *Sibylle*, dat werkelijk een boek is over het geloof, over de subtiliteiten van het denken, dat in dienst van het geloof wordt gesteld en zich van deze dienstbaarheid tracht te ontslaan.

Hieruit volgt een tweede verschil: Delbeke schreef dit boek, waarin hij zo duidelijk zichzelf inzet, terwijl hij klaarblijkelijk nog tot over zijn oren in het probleem stak, terwijl Walschap, in schijn volkomen objectief en verscholen achter zijn discussiërende figuren, reeds in *Sibylle* het probleem volkomen had overwonnen. *Tussen Twee Werelden* is, zo wil het mij voorkomen, zonder veel zelfcritiek geschreven, hier en daar heet van de naald; het boek zou er geen schade bij hebben geleden, als er een derde uit geschraapt was. Bij Walschap heft vrijwel elke zin zijn waarde; Delbeke daarentegen schrijft voor de vuist weg, zich herhalend, vaak banaal-overvloedig Vlaams, zonder stylistisch raffinement. Wil dat zeggen, dat *Tussen Twee Werelden* waardeloos is? Geenszins; er staan zeer op-

merkelijke stukken in dit boek, het heeft dikwijls een bijzonder sympathieke humor, en vooral: de schrijver is een eerlijk man, die zich niet met halve argumenten en zoete broodjes tevreden wenst te stellen.

Het is hem minstens evenzeer als Walschap ernst met de grote schoonmaak, die hij onder zijn katholieke begrippen wil houden en reeds daarom is *Tussen Twee Werelden* volstrekt waard om gelezen te worden. Er is b.v. in het personage Molly iets heel aardigs, en ook in Walters vriend Fred, de cynicus, de 'tussenmens', waarmee de held zijn krachten meet. Eigenlijk zijn alle personages in de kern aardig getekend; werden zij niet overstroomd door de copia verborum van hun schepper Frans Delbeke, die in dit opzicht tenminste nog een echte Vlaming is, zij hadden samen een romangezelschap kunnen opleveren van de zeer honorabele soort (zij het dan ook nooit van de *Sibylle*-'klasse').

Het is vooral de erotiek, die Delbeke's stijl belaaft. Ook in dit opzicht had hij zich beter aan Walschap kunnen spiegelen dan aan Vlamingen als Zielens, Demedts of Matthijs, die aandezelfde euvelen sukkelen als hij. Het opschrijven van erotische details is een van de collectieve kenmerken van een romanstijl, die een eeuw later misschien even verouderd zal aandoen als ons het procédé van *Hermingard van de Eikenterpen* of *Het Huis Lauernesse*. Delbeke, hoewel geen onthuller van details à la *Bed en Wereld*, bespaart ons toch maar weinig omhelzingen en wat daaraan vastzit; hoeveel vaart en lijn zou zijn werk hebben gekregen, als hij er toe had kunnen besluiten juist deze passages ongenadig met het rode potlood aan te vallen!

Ik zeg dat niet uit preutsheid; Delbeke zou bij preutsheid niets hebben gewonnen en veel verloren; maar de banaliteiten en de herhalingen, waartoe deze eeuwige beschrijvingen van reeds duizendmaal ongeveer zo beschreven feiten onherroepelijk leiden, doen aan als overbodige toevoegingen, die ieder goed verstaander ongezegd begrijpt. Hoeveel verzwijgt Walschap niet, en hoe veelzeggend is dit verzwijgen in vergelijking met de overvloed van mededelingen bij Delbeke!

De strijd tussen Walter en Mary, de met schuldgevoelens be-

laste jonge man en de vrijgevochten jonge vrouw, symboliseert voor Delbeke natuurlijk het geloofsconflict. Hij had dat echter voor zijn lezers met meer raffinement moeten waarmaken, en dat zou ten dele al bereikt zijn, als hij niet zelf zo tot over zijn oren nog in het probleem was blijven steken. Men beluistere b.v. de redeneringen van een dostojewskiaans aandoend personage, dat Walter op één van zijn dooltochten tussen geloof en ongeloof in een bordeel ontmoet, een zekere Grekov. Met de slordig levende cynicus Fred had deze man een van de sleutelfiguren van de roman kunnen worden, maar hij heeft het niet verder gebracht dan tot een zeer theoretisch bestaan in dienst van het Mysterie:

‘Tegenover het huiveringwekkende Mysterie’, zegt Grekov, ‘stelt het geloof het belachelijke raadsel. Jij gelooft, Walter, kinderachtig en menschonwaardig, niet omdàt of hoewèl het ongerijmd is, je gelooft het ongerijmd, het profaneerende, het onredelijke dat tegen God is. En dat afschuwelijk en ridicuul, onredelijk geruststellende van een kerkgenootschap, waarin je het evenwicht van den berustenden levenden dood katholiekelijk hebt bereikt, verkies je gemakshalve boven de redelijkheid der jagende onrust in en naar God, boven het strijden in, naar, met het Mysterie dat de grondslag van het geluk op aarde is.’ Enz. Enz.

Er is in de wijze waarop Delbeke zulk een figuur stelt, ongetwijfeld iets goeds, maar aan de ‘afwerking’ en het doordenken ontbreekt altijd het een en ander. Hij komt niet tot klaarheid over de terminologie, waarachter men onmiddellijk de persoon zou moeten raden, die deze terminologie gebruikt; daarom doen deze theoretische gedeelten aan als redeneer-‘Einlagen’ in een overigens realistische roman van een liefde tussen twee verschillend geaarde mensen; zij versmelten er maar zelden mee, zij zijn er in ieder geval geen organisch deel van.

Ik hoop, dat ik in de voorgaande regels het verschil tussen de romans van Walschap en Delbeke duidelijk heb geformuleerd. *Tusschen Twee Werelden*, dit lijvige, ongelijke, wat rommelige, zeer sympathieke en zeker niet onbelangrijke boek heb ik door deze vergelijking, die uiteraard in het nadeel van Del-

beke moest uitvallen, niet willen depreciëren; men zou het een tendensroman kunnen noemen, waarin de tendens zeker de moeite waard is. Maar tegenover deze tendens zal een Anton van Duinkerken (ik laat in het midden met hoeveel succes) met de nodige welsprekendheid een andere tendens kunnen stellen, terwijl hij er tegenover *Sibylle* alleen maar eerbiedig het zwijgen toe zou moeten doen, als hij gevoel voor kwaliteit had. *Sibylle* is geen tendensroman, maar de onbarmhartige zelfvernietiging van een wereld, die aan haar eigen zekerheden te gronde gaat; nogmaals, dat is het verschil.

Een man van smaak

F.V. TOUSSAINT VAN BOELAERE: *De Doode die zich niet verhing Vertellen*. Verhalen van R. BRULEZ, M. MATTHYS, F. DE , W. PUTMAN, M. ROELANTS en L. ZIELDENS

De psychologie van de zelfmoordenaar is geen gemakkelijk object voor een auteur, die een artistiek geweten heeft. Hij zal er zich op een zeker moment rekenschap van moeten geven, dat hij voor een raadsel staat, waartegen zelfs de levendigste verbeeldingskracht het moet afleggen: het moment, waarin de wil tot voortbestaan de nederlaag lijdt tegen de wil tot vergaan. Dat moment moet van zulk een beslissende betekenis zijn, dat alles wat er aan voorafgaat (en wat krachtens de gave der fantasie voor de auteur tot op zekere hoogte 'invoelbaar' moet kunnen zijn): de melancholie, de maatschappelijke ontredde, de schande etc. etc., vergeleken daarbij in het niet verdwijnt. Iedereen kan bij zichzelf constateren, hoe sterk de drang tot voortbestaan is. De Griek achtte het ellendigste leven op aarde verkieselijk boven het 'bestaan' der schimmen; en in de zelfmoordenaar moet, op het ogenblik dat de doorslag geeft, de schim een hogere waarde krijgen dan dat ellendige leven op aarde. Of anders gezegd: de schim is dan voor hem geen schim meer. De wellust van het Niets moet zich van hem hebben meester gemaakt; en juist dit is het 'oninvoelbare' moment. De schrijver, die er desondanks iets van weet te suggereren, moet zelf aan de afgrond hebben gestaan, anders blijft zijn fantasie van de zelfmoord pure (misschien slechte, misschien goede) literatuur.

Er is een andere mogelijkheid om de zelfmoord te beschrijven: de methode van de buitenkant. Men kan het proces als toeschouwer gadeslaan en door nauwkeurige waarneming van de gedragingen der zelfmoordenaars of van hen, die er moeite voor doen het te worden, trachten het 'geval' zelfmoord te construeren. Maar de meeste schrijvers hebben de eerbij zich in hun personages te willen verplaatsen, en dus, op papier, zelf de fatale grens te overschrijden. Zij maken dan ge-

bruik van vage analogie-gevoelens, die zij zelf gehad hebben en die inderdaad tot de grensgebieden van de zelfmoord kunnen behoren; zij zijn dan ook soms bij machte die grensgebieden aanvaardbaar te maken, maar . . . op het moment van de grensoverschrijding faalt onherroepelijk hun talent. De lezer beseft plotseling (misschien banale, maar toch waardevolle ervaring!), dat de auteur dit verhaal alleen kon opschrijven, omdat hij zelf nooit zelfmoord gepleegd heeft! dat hij, integendeel, zich een andere satisfactie schonk, n.l. die van een boek te schrijven!

Hoe enorm is de afstand van het boek *over de zelfmoord* naar de zelfmoord als daad, als niet meer ongedaan te maken overgave aan het Niets! Ik wil hier nog niet eens denken aan de 'philosophische' zelfmoord, die (als hij werkelijk bestaat) een walging van het mens-zijn en een consequent doorvoeren van het theoretisch pessimisme veronderstelt, waaraan de stoutmoedigste fantasie niet toekomt; ik houd mij in dit verband alleen aan de 'pathologische' zelfmoord, die uit een toestand van fysieke of psychische demoralisatie voortkomt. Wat 'weet' men daarvan? Wat 'weet' zelfs de psychiater, die het 'geval' behandelt? Wat 'weet' de schrijver, die zich aan bepaalde ervaringsfeiten vastklampt, en juist datgene, wat hem zelf ontgaat en moet ontgaan, omdat hij leven wil, toevoegt?

Men vergeet overigens die vraag te stellen, wanneer men Dostojewsky leest; want Dostojewsky was, door zijn epilepsie, verwant aan de ziekte in het bestaan en de omkeerbaarheid van alle 'gezonde' normen der conventionele mensheid; maar men denkt er geen ogenblik aan dat te vergeten, wanneer een schrijver van verdienste als F.V. Toussaint van Boelaere het 'geval' van de zelfmoordenaar tot thema van een novelle kiest. Toussaint van Boelaere is in de Vlaamse letterkundige wereld, die veel van banketten en toespraken houdt, een groot man; hij is verder een prozaïst, die weet wat schrijven is, en die werkelijk cultuur heeft; maar het wil er bij mij niet in, dat hij zelf ooit aan de grensoverschrijding gedacht heeft als een *werkelijkheid*, die een volslagen omkeer der gangbare waarden tot voorwaarde heft. Ik stel dit voorop,

omdat ik in *De Dooide die zich niet verhing* qualiteiten genoeg kan ontdekken, die het mij gemakkelijk maken de auteur Toussaint van Boelaere met ere te vermelden. Hij is een man van fijne smaak, hetgeen vooral blijkt uit de distinctie, waarmee hij weet te verzwijgen, wat een schrijver van minder betekenis met veel misbaar naar voren zou brengen. Hij is bovendien genoeg psycholoog om de zelfmoordenaar Mauriskens (die tenslotte de voorgenomen zelfmoord niet uitvoert, maar drie dagen later in een vijver verdrinken wordt gevonden) in zijn voorbeschikte zieligheid aanvaardbaar te maken. Maar dit alles is nog niet voldoende om de psychologie van de zelfmoordenaar aanvaardbaar te maken. Men kan in Toussaint van Boelaere's novelle het gehele verloop van zaken aannemelijk achten: Mauriskens minderwaardigheidsgevoelens, veroorzaakt door zijn waterhoofd, Mauriskens ontmoeting met de vrouw Emerence (het is een van de beste gedeelten van het verhaal, waarin de schrijver over die ontmoeting handelt), Mauriskens falen als maatschappelijk wezen en diens gevolge zijn losraken van het maatschappelijk bestel. Men kan verder in deze novelle de zuiverheid van het beschrijvende proza bewonderen en met grote voldoening het ontbreken van valse effecten en dikke uitvoerigheid signaleren. Wat dan overblijft, is toch, ondanks alles, een licht gevoel van teleurstelling, omdat men in de zelfmoordplannen van Mauriskens eigenlijk geen seconde geloofd heeft.

Het litteraire talent van Toussaint van Boelaere speelt hier met een inzet, die het niet vermag te verantwoorden; deze man van smaak blijft op het beslissende ogenblik een stylist, die volstaan moet met litteraire *verzekeringen*, waar alleen een meesterhand de *zekerheid* zou hebben kunnen suggereren. Men oordele b.v. over dit fragment; de zelfmoordenaar geeft zijn plan op:

‘Mauriskens buigt over, den grond; geen enkel leedgevoel in hem, geen wrok werkt in zijn hart na, alleen de diepe rust die nakend is en die hem reeds tot zachte overgave heeft gestemd - en hij grijpt naar de opgehoopte blâren, die eerst krissen, maar dan verder vochtig-malsch zijn onder zijn hand. Hij grisselt ze met de vingers saëm tot een vasten tas. Maar plots

merkt hij die vuiligheid, plat geel, daar tusschen 't droge geblaêrte, van iemand die, misschien was 't zelfs gisteren, hier op deze plek vóór hem heeft vertoefd. Een onzinnige walg stijgt plots uit de diepte van zijn wezen op, en grijpt hem als met zenuwige hand vast. Mauriken recht dan ook zijn lichaam, van over den blaêrenhoop; zijn handen leeg; zijn hoofd komt hoog-op in de frissche lucht. Juist onder den gereeden strop. Even dubt hij - of is 't dat hij dubde? Zijn gemoed is bitter, zijn gedachten spelemeien; hij gnuift, hij grinnikt, hij schiet tenslotte in een onbedaarlijken lach. "Ik - juist boven dát!" . . .'

Men merke op, hoe hier, op het kritieke moment van de 'beking', Toussaint van Boelaere zijn lezer tracht te overtuigen met bezwerende omschrijvingen van Maurikens gedub, bitterheid, gnuiven, grinniken etc. (de abstracte nietszeggendheid van dat 'als met zenuwige hand' moge als voorbeeld gelden!), terwijl de werkelijke *plastiek* van dit moment alleen mogelijk zou zijn door een ontzettende eenvoud, een meesterlijke soberheid. Het is juist deze eenvoud en soberheid, die de overigens zo knappe en inderdaad aristocratische prozaïst Toussaint van Boelaere ontbreken. Hij droeg *De Doode die zich niet verhing* op aan Arthur van Schendel; welnu, Van Schendel zou in staat geweest zijn (gesteld hij had het onderwerp eenmaal aangedurfd) om deze tragedie te realiseren, zoals hij *Een Hollandsch Drama* liet eindigen met een brand van enkele woorden en *De Rijke Man* besloot met een accord van regendroppels op de straat. Zowel Toussaint van Boelaere als Van Schendel onderscheiden zich door een zekere voornaamheid en distinctie van veel andere schrijvers; maar in wezen bestaat er nauwelijks verband tussen hun werk. Toussaint blijft een beschrijver, een zeer verfijnd litterator, die zich met belangstelling over een 'geval' heenbuigt. Van Schendel heeft zich sedert zijn *Drogon* geleidelijk ontwikkeld tot een auteur van gans ander formaat, dank zij een onuitputtelijke schatkamer van ervaringen, die hem de grootst mogelijke soberheid als vorm voor de grootst mogelijke 'inhoud' toestaat. Men zou dan ook niet aan een vergelijking denken, ware het niet, dat Toussaints opdracht daartoe aanleiding

gaf. Immers: in haar soort is deze novelle een zeer geslaagd specimen van voorname beschrijvingskunst, waaraan men zeer ten onrechte bijzondere stylistische qualiteiten zou ontzeggen. Is Toussaint van aanleg impressionist, hij is dat niet op de overdadige en zinneloze manier der woordenmaniakken.

Ik noemde al de episode in *Mauriskens* bestaan, die beheerst wordt door zijn samenleven met Emerence. Die confrontatie van twee mensen heeft Toussaint van Boelaere zeer knap gesuggereerd, en met geen woord te veel; zijn stijl wint steeds, naarmate hij zich met minder woorden tevreden stelt.

Aangezien alles een quaestie van verhouding is, kan men Toussaint van Boelaere zowel met Van Schendel als met de jongere generatie van Vlaamse novellisten vergelijken, die in het verzamelwerk *Vertellen* aan bod komt; en in die relatie wordt Toussaint plotseling een zeer superieur schrijver, aan wiens stijlmiddelen die 'jongeren' (afgezien van Maurice Roelants) niet kunnen tippen. En het zijn waarlijk niet mindere goden, die in deze bundel vertegenwoordigd zijn, maar de representatieve geesten dezer prozaïsten-generatie: Raymond Brulez, Marcel Matthys, F. de Pillecijn, W. Putman, Lode Zielens en de reeds genoemde Roelants. Het gemiddelde nu van deze collectie is bitter teleurstellend. Er heeft zich in Vlaanderen een soort vlot neo-realisme ontwikkeld, dat dreigt te ontaarden (en deels al ontaard is) in een goedkope vertelmaar-raak-woede, waaraan iedere subtiliteit vreemd is. Is het succes te gemakkelijk? Heeft de invloed van Elsschot verkeerde gevolgen? In ieder geval wordt de bloemlezing in quaestie gekenmerkt door een soort groezelige tussentoon, variërend overigens tussen humor en drama; geen van de opgenomen verhalen springt uit het geheel naar voren, alles is wel een beetje aardig en toch net niet goed. Zo is vooral het eerste van de twee verhalen van Raymond Brulez ('Een Mei') beneden het niveau van deze auteur, die aan een faciel cynisme en al te vlotte magazinestijl zijn betere qualiteiten schijnt te willen offeren. Zo is Marcel Matthys in drie bijdragen een zeer verslapte en vergroofde leerling van Elsschot, die met een gemak schrijft, dat bepaald hinderlijk aandoet. De Pillecijn is een

zwak romanticus met mystieke neigingen, die in het verhaal 'De Aanwezigheid' niet boven een zekere twijfelachtige sfeer uit weet te komen, al is hij een van de sympathiekste leden van het gezelschap. Willem Putman vertelt een chantagehistorie, die op het leuke af is; Lode Zielens heeft geen gegelukkig ogenblik. Alleen de twee verhalen van Maurice Roelants ('Een Episode' en 'Het Negerbeeld') zijn belangrijk beter dan de rest, maar ook van deze schrijver kennen wij werk van meer betekenis. Evenementen zijn althans ook zijn bijdragen niet.

Men legge naast dit haastige verzamelwerk, waaraan ook nog ieder spoor van inleiding, inhoud of verdere motivering ontbreekt, het boekje van Toussaint van Boelaere! Hij treedt in het licht als een meester, zij het dan ook als een aestheet, en dat alleen al door zijn toewijding aan het 'werkstuk'! De typographisch zorgvuldig verzorgde uitgave in de reeks Ursa Minor accentueert die eigenschap zeer terecht. In Vlaanderen is de reactie op dit aesthetisme blijkbaar voorlopig slechts de vergroving; tot nader order kan men dus de aestheet hier gerust als voorbeeld stellen, want in grofheid, vlotheid en sentimentaliteit zal men zeker niet het tegenwicht vinden, dat hem overbodig zal maken.

Deze kroniek van 12 September 1937 is door een vergissing niet afgedrukt op haar chronologische plaats in deel VI.

Verantwoording

De taak van de redactie-commissie was vierledig:

I *keuze van de stof*, II *samenstelling van deze uit gave*; III *verzorging van de tekst*, IV *annotatie*.

I *Keuze van de stof.*

Uiteraard moest in het *Verzameld Werk* allereerst alles een plaats vinden wat de auteur zelf in boekvorm had gepubliceerd, met uitzondering van *Mephistophelisch*, een bundeltje korte stukken, die hij uit de tekst van een aantal artikelen had gelicht. Omdat deze artikelen reeds in het *Verzameld Werk* zijn opgenomen, zou een herdruk van het bundeltje daarin als een doublure aandoen.

Men kan er aan twijfelen of de schrijver, indien hij zelf zijn *Verzameld Werk* zou hebben verzorgd, daarin de dissertatie *Kaiser Otto III*, *Afscheid van Domineesland*, *Man tegen Man*, *Cinema Militans* en *De Absolute Film* in ongewijzigde vorm zou hebben opgenomen. Ter Braak had het voornemen *Kaiser Otto III*, dat ten dele het materiaal bevat waaruit zijn latere inzichten zich hebben ontwikkeld, indien het ooit tot een herdruk daarvan zou komen, in het Nederlands en zonder specialistische noten te herschrijven. Uit de twee essaybundels zou hij bij herdruk vermoedelijk het een en ander hebben geschrapt, en de veronderstelling is gewettigd, dat hij de beide boekjes over de filmkunst in hun geheel zou hebben weggelaten. De ongewijzigde opneming van de drie eerstgenoemde geschriften behoeft geen nadere toelichting. Dat Ter Braak de filmboekjes waarschijnlijk zou hebben verloochend, kon voor ons geen voldoende motief zijn om ze als bestanddeel van zijn *Verzameld Werk*, dat nu immers in zijn geheel 'historie' is geworden, te supprimeren. Bovendien is ons gebleken dat ook voor deze kant van zijn werkzaamheid in bepaalde kringen nog steeds grote belangstelling bestaat.

De essay-bundel *In Gesprek met de Onzen* (1946), waarvan titel en samenstelling door de auteur waren ontworpen, maar waarvan hij de afzonderlijke opstellen niet meer heeft bewerkt en samengevoegd naar de methode die hij bij *In Gesprek met de Vorigen* had gevolgd, is niet als afzonderlijk geheel opgenomen. De artikelen van die bundel, evenals die van de in 1944 en '45 verschenen boekjes *Reinaert op Reis* en *Waardigheid en Macht*, zijn trouwens onverkort daar te vinden, waar zij volgens de hieronder (sub II) uiteengezette beginselen omtrent de samenstelling van de uitgave thuishoren.

In de tweede plaats moest een keuze worden gedaan uit de vele bijdragen in tijdschriften en bundels, en uit de grote massa artikelen en boekbesprekingen van journalistieke aard. De commissie heeft daarbij een ander standpunt ingenomen ten opzichte van werk, dat de schrijver bij eigen bundeling van opstellen opzettelijk achterwege heeft gelaten, dan ten aanzien van stukken, die door hemzelf niet meer met het oog op publicatie in boekvorm zijn beoordeeld.

In overeenstemming met zijn bedoelingen namen wij daarom in deze uitgave geen enkele van de vele opstellen op die van zijn hand in het Amsterdams Studenten Weekblad *Propria Cures* zijn verschenen, hoezeer dit nog meer dan ander hier niet herdrukt werk van belang zou zijn voor ieder, die een studie van de figuur van de schrijver zou willen ondernemen. Een zelfde gedragslijn volgden wij als regel ten aanzien van bijdragen in bundels, tijdschriften en de *Nieuwe Rotterdamse Courant*, daterend van vóór de samenstelling van *Het Tweede Gezicht* (Mei 1935), voorzover deze bijdragen niet door Ter Braak zelf in *Afscheid van Domineesland*, *Man tegen Man* of *Het Tweede Gezicht* werden herdrukt.

Op deze regel maakten wij de volgende uitzonderingen:

1. 'Een Keizer van de Staat Gods', gepubliceerd in 1929 in *De Stem*, leek ons ter verheldering van *Kaiser Otto III*, waarvan het artikel een résumé geeft, bij de herdruk van het proefschrift eveneens op zijn plaats (I, p. 613).

2. De 'Inleiding' in het eerste nummer van het tijdschrift *Forum* (IV, p. 267), de uit die tijdschrift afkomstige polemiek met Marsman ('Repliek van de nuchtere Dionysos' (IV, p.

317) en de Thea Poortman-mystificatie (IV, p. 324), stukken, die intussen litterair-historisch van belang zijn geworden, mochten o.i. in dit werk niet ontbreken.

3. Ook de politiek getinte notities 'Das Unbewusste Europa' en 'In de Gribbele-Grabbele' (Forum 1934; IV, p. 551 en 559) hebben door de ontwikkeling der dingen na 1935 een accent gekregen dat opneming in het 'Critisch Journaal' naar onze mening rechtvaardigde.

4. Tot deze uitzonderingen behoort ook een inleiding in een programma van een studententoneelvoorstelling van *Ubu-Roi* (1933). Omdat dit thema al eerder sporen in Ter Braaks werk had achtergelaten, wilden wij deze notitie niet verloren laten gaan (IV, p. 546).

5. Met twee fragmenten, die waarschijnlijk in 1934 zijn geschreven en die als niet voortgezette openingshoofdstukken van een ongeschreven boek zijn te beschouwen (zie IV, p. 821-830), evenals met de korte stukken 'Het Dankbare Nageslacht' (1930; IV, p. 545) en 'Demonstratie' (1933; IV, p. 549), die om ons onbekende redenen nooit waren gepubliceerd, meenden wij op dezelfde wijze te moeten handelen als met het werk dat dateert van na Mei 1935.

6. Dit geldt eveneens voor alles wat de auteur in zijn functie als redacteur van *Het Vaderland* tussen October 1933 en Mei '35 in dat dagblad heeft geschreven. Omdat dit werk bij de samenstelling van *Het Tweede Gezicht* buiten beschouwing is gebleven, behandelden wij het op dezelfde voet als het ongebundelde werk van na Mei 1935.

Van de artikelen in *Het Vaderland* brachten wij in de eerste plaats alle Zondagskronieken hier bijeen (men zie de motivering: V, p. 660) met uitzondering van de stukken die zijn gebruikt voor *Het Tweede gezicht*, *In Gesprek met de Vorigen* en *De Duivelskunstenaar*. (In de bibliographie kan men de data van de hier ontbrekende kronieken, waaruit deze boeken zijn ontstaan, terugvinden.) Uit al het overige materiaal, t.w. de publicaties in *Het Vaderland* van October '33 tot Mei '40 (voorzover geen Zondagskronieken) en alle verspreide opstellen in andere periodieken of bundels, daterend van na Mei '35, deden wij een kleine keuze op grond van de hoedanigheid van

het geschrevene, het belang van het onderwerp en de betekenis van het artikel in het geheel van het oeuvre.

Ter Braak had de gewoonte om aan de belangrijkste toneelstukken, waarvan hij voor zijn courant de opvoering moest recenseren, vooraf beschouwingen te wijden, die hetzij tevoren afzonderlijk werden gepubliceerd, hetzij als beginstuk van zijn critiek op de voorstelling verschenen. Uit deze vóórbeschouwingen en zijn aan schrijver en stuk gewijde recensiepassages deden wij een keuze die men, gerangschikt naar de auteurs, onder de titel 'Beschouwingen van de Toneelcriticus' in deel IV kan vinden. Essays uit andere bron, die op het schrijven over toneel en het toneelspelen betrekking hebben, openen en sluiten deze beschouwingen.

II Samenstelling van deze uitgave.

Ter verkrijging van een zinvolle rangschikking van de tekst in zeven delen, die ook ieder zoveel mogelijk een afgerond geheel moesten vormen, leek een automatische chronologie, indien al mogelijk, ongewenst. Meer dan de helft van het *Verzameld Werk* moest uit niet te voren in boekvorm gepubliceerde artikelen worden samengesteld. Het door elkaar plaatsen van boeken en artikelen, zoals het chronologisch beginsel zou vereisen, leek ons even verwerpelijk als de andere inbreuken op een logisch en aesthetisch bevredigende rangschikking, die een slaafse onderwerping aan de tijdsorde zou teweegbrengen.

Schijnbaar in strijd met de innerlijke systematiek van het werk is de samenstelling van deel II, waarin wij gaarne zouden hebben volstaan met het bijeenbrengen van het z.g. creatieve werk, d.w.z. de beide romans en het toneelstuk. Op praktische gronden bleek het echter onwenselijk een deel van slechts 430 pagina's te voegen in een dundruk-uitgave waarvan de andere delen 650 of meer pagina's zouden bevatten. Daarom was het onvermijdelijk, dit 'fictie'-deel aan te vullen met essayistisch werk. Als zodanig kwamen de beide enigszins op zichzelf staande boekjes over filmkunst, tezamen met de herziening van het daar ingenomen aesthetische standpunt *Démasqué der Schoonheid*, o.i. het meest in aanmerking. Het slechts 25 bladzijden beslaande romanfragment *Het Plagiaat* kon hier

geen uitkomst brengen, en leek ons trouwens beter op zijn plaats onder het 'Nagelaten Werk' in deel IV.

Deel II valt dus, zoals ook door de interlinie in de Inhoud is aangegeven, uiteen in twee delen, die om buiten-redactionele redenen in één band zijn ondergebracht.

De opzet van de indeling is als volgt:

In deel I vindt men de in boekvorm gepubliceerde essays van 1925-'31 met het bij *Kaiser Otto III* behorende, niet eerder in boekvorm gepubliceerde artikel 'Een Keizer van de Staat Gods', maar met uitzondering van de tot deze periode behorende filmboekjes. De noten bij *Kaiser Otto III* werden ter verhoging van de leesbaarheid, achterin geplaatst.

Deel II bevat de 'fictie' (romans en toneelstuk) met de filmboekjes en de correctie op de aesthetische inzichten. Het enige niet eerder in boekvorm gepubliceerde stuk in dit deel is het interview met de wapenfabrikant Paul Koster, dat geschreven werd voor *Het Vaderland* en dat aansluit bij *De Pantserkrant*.

De eerder in boekvorm verschenen essays uit de periode 1931-'39, die Ter Braaks centrale problematiek betreffen (nihilisme-christendom-intellectuelenhiërarchie-democratie-nieuwe elite), zijn bijeengebracht in deel III.

Deel IV is evenals deel II uit twee ongelijksoortige gedeelten samengesteld. Het eerste gedeelte besluit het door Ter Braak in boekvorm gepubliceerde werk met de meer litterair getinte opstellen uit de jaren 1933-'40 nl. een bundel essays *In Gesprek met de Vorigen* en de monographieën over Multatuli en Vestdijk. Van p. 265 van deel IV tot en met deel VII vindt men onze keuze uit de niet door de schrijver in boekvorm gepubliceerde opstellen. Wij verdeelden deze in 'Verspreide Artikelen', 'Critisch Journaal', 'Beschouwingen van de Toneelcriticus' en 'Nagelaten Werk', afdelingen die in het tweede gedeelte van deel IV zijn geplaatst, en 'Kronieken', d.w.z. de Zondagsartikelen uit *Het Vaderland*, die de delen V (1933-'35), VI (1935-'38) en VII (1938-'40) vullen.

Onder 'Verspreide Artikelen' brachten wij langere of gedegener beschouwingen, zowel uit *Het Vaderland* als uit andere bronnen bijeen, vaak in karakter niet of weinig verschil-

lend van de Zondagsartikelen. De meeste 'Kronieken' uit het maandblad *Groot-Nederland* zijn hier tevens ondergebracht.

In de rubriek 'Critisch Journaal' verenigden wij de kortere, vluchtige stukken, die gekenmerkt worden door een satirische inslag of door de causerende toon van reisbeschrijving of reportage, en die eveneens afkomstig zijn uit verschillende bronnen. Om het actuele karakter van dit journaal te accentueren, plaatsten wij de data telkens in de tekst aan het hoofd van ieder stuk in plaats van in de Inhoud, zoals wij met de 'Verspreide Artikelen' en de 'Kronieken' deden.

Onder het hoofd 'Beschouwingen van de Toneelcriticus' brachten wij de stukken die op het toneel betrekking hebben, en waarvan het merendeel ontleend is aan de toneelrecensies die Ter Braak beroepshalve voor *Het Vaderland* schreef.

Enige fragmenten en het *Journaal 1939* vormen het 'Nagelaten Werk'. Voltooide artikelen daarentegen, die de schrijver niet publiceerde, vindt men gerangschikt naar de datum, onder 'Verspreide Artikelen' ('Open Brief van een Leek aan een Theoloog' en 'De Pruisische Revolutie') en in het 'Critisch Journaal' ('Het Dankbare Nageslacht', 'Demonstratie' en 'Helmut Salden').

III Verzorging van de tekst.

Van de in boekvorm door de auteur verzorgde tekst werd de laatste druk gevolgd. Evidente zetfouten werden gecorrigeerd. In de aan tijdschriften en couranten ontleende teksten werden behalve zetfouten ook kennelijke vergissingen verbeterd, die vaak door de haastigheid van het werk veroorzaakt waren.

In de fragmenten, die Ter Braak uit gepubliceerde artikelen voor *Mephistophelisch* heeft omgewerkt, vonden wij soms tekstverbeteringen die wij in de artikelen zelf overnamen, soms wijzigingen, vereist door de plaatsing in een ander kader. In het laatste geval verkozen wij de oorspronkelijke tekst. Zo bleken fragmenten van artikelen, daterend uit 1934 en '35, te sterk veranderd om gewijzigd in de oorspronkelijke stukken te worden overgenomen. Anderzijds konden de wijzigingen in artikelen uit 1936 en '37 in het algemeen beschouwd

worden als verbeteringen die wij overnamen, omdat zij de formulering van de overeenkomstige passages in de herdrukte opstellen ten goede kwamen.

Onbelangrijke tekstwijzigingen zijn soms aangebracht bij het weglaten van slotfragmenten van 'Kronieken', zoals in deel V, p. 660 toegelicht; bij het aaneenvoegen van bij elkaar behorende, maar in de courant afzonderlijk gepubliceerde artikelen, bij verwijzingen die in het bijzonder voor de dagbladlezer bestemd waren, en die aan de eisen van het *Verzameld Werk* moesten worden aangepast. In de toneelbeschouwingen zijn de critische opmerkingen, die in het bijzonder op voorstelling, regie en spel der acteurs betrekking hebben, weggelaten, al is ter wille van de levendigheid een enkele inleidende zin ter verbinding van de beschouwing en de critiek gehandhaafd.

De gehele tekst is in de thans gangbare spelling overgebracht, hetgeen o.i. in overeenstemming is met het standpunt van de schrijver ten opzichte van de schrijfwijze van onze taal (zie IV, p. 289).

IV Annotatie.

Waar dit noodzakelijk leek, plaatsten wij noten ter verklaring of ter verantwoording. Deze werden ter onderscheiding van de noten van de auteur cursief gedrukt. In het 'Aanhangsel' van deel IV vindt men afgedrukt: het door H. Marsman geschreven stuk, waarop 'Repliek van de Nuchtere Dionysos' het antwoord is (IV, p. 317) en prof, dr G. van der Leeuw's bespreking van *Van Oude en Nieuwe Christenen*, waarop de 'Open Brief van een Leek aan een Theoloog' reageert (IV, p. 386).

Voor de toestemming van rechthebbenden om het in het Aanhangsel gepubliceerde, evenals overige van andere hand in het *Verzameld Werk* voorkomende passages af te drukken, zijn wij hun veel dank verschuldigd.

Ten slotte: dit *Verzameld Werk* is geen 'volledig werk'. Wij redigeerden het ten behoeve van de 'common reader', niet voor de onderzoeker die een speciale studie van Menno ter Braak zou willen maken. Voor alles wat hier ontbreekt verwijzen wij naar het Gemeente-Archief van Den Haag,

waar, behalve de bestaande manuscripten, ook het elders gepubliceerde, hier niet herdrukte materiaal in knipselboeken, afschriften enz. zo volledig mogelijk voorhanden is.

October 1951

Commissie tot Redactie van het Verzameld Werk

Biographische aantekening

Biographische aantekening

Menno ter Braak werd geboren 26 Jan. 1902 te Eibergen, en was de oudste van vijf kinderen in een doktersgezin. Hij bezocht de lagere school te Eibergen en Winterswijk en daarna het gymnasium, te Tiel, waar hij woonde ten huize van zijn oom, de arts dr J.G. ter Braak.

In het jaar 1921 ging hij studeren aan de Universiteit te Amsterdam in de faculteit der Letteren en Wijsbegeerte, hoofdvak Geschiedenis. Gedurende zijn studententijd was hij redacteur van het studentenblad *Propria Cures*, medewerker aan *De Vrije Bladen* en richtte hij in samenwerking met anderen de Filmliga op. In 1928 promoveerde hij, na een kort studieverblijf te Berlijn, cum laude op een proefschrift *Kaiser Otto III, Ideal und Praxis im frühen Mittelalter*.

Hij werd leraar te Amsterdam, later te Zaltbommel en Rotterdam, waar hij de vakken Nederlands en Geschiedenis doceerde. In 1932 richtte hij met Du Perron en Roelants het tijdschrift *Forum* op, waarvan hij tot de opheffing in 1935 redacteur bleef. Eind 1933 verwisselde hij het leraarsberoep met dat van journalist. Niet alleen trok het schrijven voor een dagblad hem aan, maar het bood hem een betere tijdsindeling en liet ruimte voor eigen werk. Hij werd benoemd tot redacteur Letteren en Kunst aan *Het Vaderland*, als opvolger van Henri Borel, een functie, die hij tot zijn dood in Mei 1940 bleef vervullen. Nadat Hitler in Duitsland aan de macht was gekomen, nam hij in woord en geschrift actief en in toenemende mate deel aan de bestrijding van het nationaalsocialisme en trad hij toe tot het 'Comité van Waakzaamheid van anti-nationaalsocialistische intellectuelen', waarin hij een leidinggevende plaats innam.

Bij de bezetting van Den Haag door de Duitsers gaf hij er de voorkeur aan zijn eigen dood te kiezen boven een hem door de bezetters opgelegde gewelddadige dood, die hem als fel bestrijder van het nationaalsocialisme en door zijn persoonlijke aanleg, vrij zeker te wachten stond.

*1

Handschrift van een pagina uit 'Van Oude en Nieuwe Christenen.'

Bibliographie

Bibliographie

Ter Braak was redacteur van het Amsterdams Studenten Weekblad 'Propria Cures' van 2 Febr. 1924 tot 24 Oct. 1925. Hij schreef, behalve onder eigen naam of initialen, in dit blad (ook voor en na zijn redacteurschap) onder de pseudoniemen Scissor, (K)urt (B)rennema, Murena, M.L., Priktol, Baron zur Wüste en P.C.R. In onze bibliographie werden deze bijdragen niet opgenomen, omdat de schrijver dit bij een vroegere gelegenheid niet wenste.

Om de chronologische bibliographie overzichtelijker te maken werden weggelaten: het kleinere journalistieke routinewerk, korte boekbesprekingen, de filmbesprekingen uit de Vaderland-periode (met uitzondering van 'The Green Pastures', dat in het 'Critisch Journaal' werd geplaatst), alle toneelrecensies (ook die welke in deel IV zijn opgenomen), minder belangrijke interviews, en gelegenheidsartikelen, die vaak niet ondertekend waren. Voor de meer belangrijke toneelcritieken zie men de Inhoud van deel IV, onder 'Beschouwingen van de Toneelcriticus'.

De artikelen, die in deze bibliographie niet zijn vermeld in de reeks die begint op pag. 606, zijn te vinden in de knipselboeken in het Gemeente-Archief van Den Haag.

De artikelen, die in het 'Verzameld Werk' een plaats vonden, werden van een ster voorzien.

Boeken

- KAISER OTTO III, *Ideal und Praxis im frühen Mittelalter* (J. Clausen, Amsterdam, 1928) [Proefschrift]
- CINEMA MILITANS (De Gemeenschap, Utrecht, 1929)
- HET CARNAVAL DER BURGERS, een Gelijkenis in Gelijkenissen (Van Loghum Slaterus, Arnhem 1930; 2e druk: Nijgh en Van Ditmar, Rotterdam, 1934)
- DE ABSOLUTE FILM (W.L. en J. Brusse, Rotterdam, 1931)
- AFSCHEID VAN DOMINEESLAND (A.A.M. Stols, Brussel, 1931)
- MAN TEGEN MAN (A.A.M. Stols, Brussel, 1931)
- HAMPTON COURT (Nijgh en Van Ditmar, Rotterdam, 1931)
- DÉMASQUÉ DER SCHOONHEID, met een voorrede van E. du Perron (Nijgh en Van Ditmar, Rotterdam, 1932)
- DR DUMAY VERLIEST... (Nijgh en Van Ditmar, Rotterdam, 1933)
- POLITICUS ZONDER PARTIJ (Nijgh en Van Ditmar, Rotterdam, 1934)
- HET TWEDE GEZICHT, met een bibliographie door G.H. 's-Gravesande en een portrethoutsneede door J. Buckland Wright (L.J.C. Boucher, 's-Gravenhage, 1935)
- DE PANTSERKRANT, een tragicomedie van wapens, schrijfmachines en idealen, gevolgd door een Brief aan een Vijandin van het Tooneel (Nijgh en Van Ditmar, Rotterdam, 1935)
- VAN OUDE EN NIEUWE CHRISTENEN (Nijgh en Van Ditmar, Rotterdam, 1937; 2e druk: idem, 1946)
- DOUWES DEKKER EN MULTATULI (De Vrije Bladen, H.P. Leopolds Uitg.-Mij, Den Haag, 1937)
- HET NATIONAALSOCIALISME ALS RANCUNELEER (Reeks Waakzaamheid, brochures uitgegeven door het Comité van Waakzaamheid van anti-nationaalsocialistische intellectuelen. Van Gorcum en Comp., Assen, 1937)
- HET CHRISTENDOM, twee getuigenissen in polemischen vorm: Menno ter Braak's Van Oude en Nieuwe Christenen door Anton van Duinkerken en Anton van Duinkerken's Verscheurde Christenheid door Menno ter Braak (De Vrije Bladen, H.P. Leopolds Uitg.-Mij, Den Haag, 1937; 2e druk met een voorwoord van den uitgever en een 'Ter Herdenking' van Anton v. Duinkerken: A.A.M. Stols, 's-Gravenhage, 1945)
- DE AUGUSTIJNER MONNIK EN ZIJN TROUWE DUIVEL (De Vrije Bladen, H.P. Leopolds Uitg.-Mij, Den Haag, 1938; 2e druk; A.A.M. Stols, 's-Gravenhage, 1945)
- MEPHISTOPHELISCH (Ursa Minor, A.A.M. Stols, Maastricht, 1938)

IN GESPREK MET DE VORIGEN (Nijgh en Van Ditmar, Rotterdam, 1938; 2e druk: idem, 1946)

DE NIEUWE ELITE (De Vrije Bladen, H.P. Leopolds Uitg.-Mij, Den Haag, 1939; 2e druk: A.A.M. Stols, 's-Gravenhage, 1945)

DE DUIVELSKUNSTENAAR. Een studie over S. Vestdijk (Astra Nigrareeks, Den Haag, 1943 [clandestien]; 2e druk: L.J. Veens Uitg.-Mij, Amsterdam, 1945)

REINAERT OP REIS, Essays, met een inleiding en een portrettekening (Het Zwarte Schaaap, Amsterdam, 1944 [clandestien]; 2e vermeerderde druk tevens met de vermelding, dat de inleiding van Adriaan Morriën en de tekening van Emile Brumsteede zijn) (A.A. Balkema, Amsterdam, 1946)

JOURNAAL 1939 (De Bezige Bij, Amsterdam, 1945)

WAARDIGHEID EN MACHT, Politiek-Cultureele Kroniek met een Nawoord van A.t.Br.-F. (De Bezige Bij, Amsterdam, 1945)

IN GESPREK MET DE ONZEN, met een woord vooraf van A.t.B.-F. (Nijgh en Van Ditmar, Rotterdam, 1946)

SANS FAMILLE Drie Brieven over een hedendaagsch vraagstuk door Jan Greshoff, Menno ter Braak en E. du Perron (De Bezige Bij, Amsterdam, 1947)

BRIEFWISSELING TER BRAAK-DU PERRON (De Vrije Bladen, G.A. van Oorschot, Amsterdam, 1949)

Uitgegeven, vertaalde en ingeleide boeken

VINCENT HAMAN, roman door W.A. Paap, met een inleiding van Menno ter Braak (Em. Querido's Uitg.-Mij, Amsterdam, 1936)

MULTATULI EN ZIJN ZOON, brieven van Multatuli aan J. van der Hoeven, uitgegeven en ingeleid door Menno ter Braak (Van Holkema en Warendorf, Amsterdam, 1937)

HET BEEN, door Willem Elsschot, met een inleiding van Menno ter Braak (P.N. van Kampen en Zoon, Amsterdam, 1938)

DE NIHILISTISCHE REVOLUTIE, Schijn en Werkelijkheid in het Derde Rijk door Hermann Rauschning, bewerkt en ingeleid* door Menno ter Braak (H.P. Leopolds Uitg.- Mij, 's-Gravenhage, 1939)

HITLERS EIGEN WOORDEN, Politieke Gesprekken met Hitler over zijn werkelijke Bedoelingen door Hermann Rauschning, vertaald door Menno ter Braak en Max Nord, met een inleiding* van Menno ter Braak (H.P. Leopolds Uitg.-Mij, 's-Gravenhage, 1940)

Bijdragen in bundels enz.

ERTS 1926 (S.L. van.Looy, Amsterdam, 1926): De Handelsreiziger; De Reporter en het Asphalt, met portret.

ERTS 1927 (S.L. van Looy, Amsterdam, 1927): Het verliefde Heidendom* (Louis Couperus, Korte Arabesken), met portrettekening door Jo Spier
 ANTI-SCHUND (De Gemeenschap, Utrecht, z.j. [1928]): Stand en Bevoegdheid van Is. Querido's Litteratuurcritiek*
 KULTUUR EN WETENSCHAP IN HET NIEUWE RUSLAND, artikelen door Nederlanders. (N.V.H. van Staal, Rotterdam, z.j. [1929]): De Russische Film als Cultuursymbool
 ERTS 1929 (A.J.G. Strenght, Amsterdam, 1929): Pudowkin dicht...*
 Analyse-in-woorden van een 'filmpoëem', met portret
 ERTS 1930 (A.J.G. Strenght, Amsterdam, 1930): Het Essay als litteraire Vorm
 BALANS, algemeen Jaarboek der Nederlandsche Kunsten 1930-31. (N.V. Drukk. en Uitg. Leiter-Nypels, Maastricht, 1931): Realiteit. Fragment uit een Monographie 'De Absolute Film'*
 Programma eerste opvoering Ubu Roi door Utrechtsch Studenten Corps (21 Maart 1933): Ubu Roi. - Inleiding*
 KRISTAL 1935. Letterkundige Productie 1935 (N.V. De Spieghel, Amsterdam - N.V. Het Kompas, Antwerpen, 1935): Albumblad voor S. Marco*
 SCHRIJVERS GETUIGEN TEGEN OORLOG EN MILITARISME (Uitgegeven voor de Jongeren Vredesactie door W.L. en J. Brusse, Rotterdam, 1e en 2e druk 1936): Phraseur, Imbeciel of Wapenhandelaar?
 LEVEN EN WERKEN, Rotterdamsche Volksuniversiteit (Maart 1937): Hedendaagsch Proza in Nederland
 HET SALAMANDERBOEK (Em. Querido's Uitg. Mij, Amsterdam, 1938): W.A. Paap
 Tentoonstelling van de werken van J. Slauerhoff (Magazijn De Bijenkorf, Den Haag, 1940): J. Slauerhoff
 ANTI-SEMITISME EN JODENDOM, Een Bundel Studies over een actueel Vraagstuk onder Redactie van H.J. Pos. (Van Loghum Slaterus, Arnhem, 1939): De Joodsche Geest en de Litteratuur*
 DE BLAASBALG (verkiezingskrant) Anti-semitisme in rok [voorjaar 1939]

Tijdschriften

De Vrije Bladen

Jaargang II 1925

Afl. Over Herman de Man

4

5 J.W. de Boer: *Ras. Het Nachttij der Runia's*

6 De film als dramatisch verschijnsel

10 H. van Loon: *In de verstrooiing*

11 Over Adwaita*

12 Over Adwaita* (slot)

Jaargang III 1926

Afl. Anti-thesen

- 2
- 3 Benno J. Stokvis: *Wrange vruchten*; Herman Teirlinck: *De wonderlijke Mei*
- 5 Het groote ledige
- 6 H. Marsman: *Penthesilea*
- 7, 8 Cinema militans*
- en
- 9
- 10, De psychologische pastorale; A.M. de Jong: *Merijntje Gijzen's Jeugd*
- 11 (*Flierefluiter's Oponthoud*)
- en
- 12
- J. Mathijs Acket: *Jacques Perk*
- Margot Vos: *Vlammende Verten*

Jaargang IV 1927

Afl. Het opium der vormen*

- 1
- 2 Alcohol, water en aesthetiek
- 3 'Das Grabmal des Unbekannten Soldaten'
- 4 H. Marsman: *De Anatomische Les**
- 6 Het schoone masker*; Het touwkluwen in de war (Repliek)
- 7 Het schoone masker II*; Terug naar de werkelijkheid (Repliek)
- 8 De haat des positieven en des negatieven*
- 10 Het geval Smeding

Jaargang V 1928

Afl. Carry van Bruggen: *Eva**

- 1
- 3 Waarom ik 'Amerika' afwijs*
- 7 Johan van Vorden: *Alex' Vrouwen**
- 11 De wegen*

Jaargang VI 1929

Afl. Twee methoden*

- 4
- 5 Een Nederlandsch filmdebuut
- 10 Mien Proost: *Het Middelbaar Onderwijs en andere gedichten*
- 12 J. van Oudshoorn: *Pinksteren*

Jaargang VII 1930

Afl. Wij Carnavalgangers I*

- 1
- 2 Wij Carnavalgangers II*; Emmy van Lokhorst: *Vrouwen*
- 3 Wij Carnavalgangers III*
- 4 De moderne ketterjager*
- 6 Aanklacht en heimwee*
- 7 Just Havelaar en zijn tegenstanders*

- 8 Het onvolkomen huwelijk*
- en
- 9
- 10 Waarom ketters?*

Jaargang VIII 1931

Afl. Prisma of dogma?*

1

5 Eline's gezicht*; Zoo lang er hoop is*

6 Eline's gezicht*

De Stem

Jaargang VII 1927

Afl. Ondergang*. Over persoonlijkheid en Woord

3

Afl. Ondergang (slot)*

4

5 Antwoord op de enquête 'Waarheen gaan wij?'

7 De film 'De Moeder'.* Een cinematographische mijlpaal

en

8

Jaargang VIII 1928

Afl. 'Verdediging van de Middeleeuwen'*

7

en

8

Jaargang IX 1929

Afl. Een Keizer van den Staat Gods*

2

Jaargang X 1930

Afl. Het Carnaval der Geloovigen*

2

7 Huizinga voor den Afgrond*

en

8

Jaargang XI 1931

Afl. Alie van Wijhe-Smeding, Provincialisme en Rhethoriek. Radiorede, uitgesproken

1 voor de AVRO op 23 Nov. 1930

4 Signalen*. Eerste hoofdstuk van een in het najaar te verschijnen roman
'Hampton Court'

5 Terug naar de Provincie*. Tweede hoofdstuk van 'Hampton Court'

6 Gerekt afscheid*. Derde hoofdstuk van 'Hampton Court'

I 10

Jaargang 1927

Afl. Pantserkruiser Potemkin; Geheimnisse einer Seele*

1

2 Metropolis*

3 Russische filmcultuur*

4 Iwan de verschrikkelijke*

5 Grondslagen der filmaesthetiek*

6 Grondslagen der filmaesthetiek (slot)*

7 Jazz*

11 Cavalcanti*

12 De zin van rytme en vorm in de film*

Jaargang 1928

Afl. L. Moholy-Nagy: *Malerei, Fotografie, Film*

13

16 La Coquille et le Clergyman

Jaargang 1929

Afl. Chapeau de paille d' Italie

19

20 L. Fawcett: *Die Welt des Films*

21 Tien dagen, die de wereld deden wankelen

en

22

Filmliga

Jaargang I 1927/28

Afl. De aesthetiek van het filmprogramma

1

2 Asta Nielsen en het scenario; De dans om het gouden kalf (Filmaesthetiek)

3 Het contrast in 'Jazz'; Onze tweede matinée (formeel, materieel); Is de film een gemeenschapskunst?

4 Wat is democratische filmcultuur?; Opruiming in U.S.A.; Jazz... van Cecil B. de Mille; Nosferatio van dr F.W. Murnau

- Afl. 'Grass', story of a nation on the march; Man Ray: Emak Bakia; 'De Telegraaf' 5 en de Liga; Henrik Galén: De student van Praag
 6 Victor Fleming: The way of all flesh (Vader)
 7 Viking Eggeling†: Diagonale (1918), Hans Richter: Filmstudiën, J.C. Mol: Uit het rijk der kristallen, Max Reichmann: Die Perücke (in samenwerking met H.S.); Is de film een gemeenschapskunst?; Pabst: Die Liebe der Jeanne Ney; Paul Valéry en de film; Het zonnige Zuiden
 8 Invitation en voyage; De schaduw van het verleden
 9 Robert Wiene: Raskolnikov; Onze achtste matinée; Paul Czinner: Liebe; Dmitri Buchowetzki: Haar koninkrijk; 'Die Liebe der Jeanne Ney' en Ilja Ehrenburg
 10 De films van J.C. Mol; Jacques Feyder: Crainquebille; Een jaarverslag; Fritz Lang: Spione
 11 Onze tiende matinee; A.F. Dupont: Variété; Paul Leni: De Chineesche Papagaai; Onze wipneusjes en waasoogjes
 12 De Filmliga, de 'Tijd', en het Kommenisme; Die Amsterdamerin Lil Dagover bei Tuschinsky

Jaargang II 1928/29

- Afl. Greta Garbo als Anna Karenina; Jacques Feyder, Thérèse Raquin; Wings 1 (Vlammende Vleugels)
 2 Germaine Dulac: La folie des vaillants; Jacques Feyder: Visages d'enfants; Harold Lloyd: Speedy; Socrates en de Keuringscommissie; 'Sprekende cijfers'
 3 Ons tweede programma
 4 René Clair en zijri werk; Wsewolod Pudowkin; Bed, Sofa, Liga, Moraal; Film te Parijs
 5 Het 'geval' Poedowkin; A.E. Dupont: Moulin Rouge; Joe May: Heimkehr; De geheime koerier; Joseph von Sternberg: Het laatste commando; Thomas Mann en de film
 6 J. Raismann: Gevangenis; Man Ray: Etoile de mer; 'Branding' als mislukking en als resultaat; Ijsbreker Krassin; Victor Sjöström: The divine Woman
 7 Walter Ruttmann: Berlin, die Symphonie einer Grosstadt; Abel Gance: Napoleon; Ons zesde programma; Abel Gance: Napoleon
 8 Eugen Deslav: La marche des machines; Jean Dréville: Indiscrétions cinégraphiques; Willem Bon: Stad; De stand van zaken; Joe May: Asphalt; Een openbaring?
 9 Broadway Melody; Show Boat; The singing Fool; De centrale commissie voor en filmkeuring verbiedt Raismann's 'Gevangenis'
 10

Jaargang III 1929/31

- Afl. De Nieuwe Rotterdammer, de Nederlandsche bioskoopbond en de Filmliga;
 1 Theatralia; Jeanne d'Arc, Heien, Jardin du Luxembourg; Kantteekening

- Afl. Het gevaar der filmkunst en de heer Van Staveren; Josef von Sternberg: De
 2 dokken van New-York; Film-Photos wie noch nie; Een meening over Jeanne
 d'Arc
 3 Twee apostelen; A.E. Dupont: Atlantic
 en
 4
 5 Filmprogramma's in 'De Uitkijk'; Alraune, De Katholieke filmgids, of: Waar halen
 wij onze normen vandaan?
 6 De censuur te Delft; Walter Ruttmann: Melodie der Welt; F. Ozep: Het levende
 lijk; Paul Czinner: Die Strasse der Verlorenen Seelen
 7 De nederlaag van Ch. Dekeukeleire; Carl Froelich: Die Nacht gehört uns
 8 Indrukken uit het Noorden; Alexander Room: Menschenarsenaal; Love Parade
 (Maurice Chevalier); Ich glaube nie mehr an eine Frau (Richard Tauber); Erich
 von Stroheim: Wedding March
 9 Epiloog; Het vierde Ligajaar, jaarverslag van den aftredenden secretaris der
 en Nederlandsche Filmliga over 1930-1931.
 10

Jaargang IV 1931/32

- Afl. Het phaenomeen Tuschinski. (Een jubileum-artikel)
 1
 2 Fritz Lang: 'M'
 3 De cliché-fabriek (Ilja Ehrenburg, Die Traumfabrik)
 4 Pil Jutzi: Berlin-Alexanderplatz; De gelukkige René Clair
 5 R. Siodmak: Stürme der Leidenschaft; George Hill: Min and Bill
 6 Naar een Concertgebouw voor de filmkunst?* (Ten afscheid)

Jaargang VI 1932

- Afl. Clair-Obscur, Een aantekening over René Clair
 1
 2 Oleg Woinoff: Sinfonie der Jahreszeiten
 5 Bij het graf van den cineaste

Critisch Bulletin

Jaargang I 1930

- Afl. Jakob Wassermann: *Cristoph Columbus, der Don Quichote des Ozeans*
 1
 2 R. van Genderen Stort: *Hinne Rode**
 6 Dr H. Gerversman: *Walther Rathenau*, de tragedie van den tijd
 7 Die Frau von Morgen
 en
 8
 9 William Bolitho: *Twelve against the Gods*, The Story of Adventure
 10 J. van Oudshoorn: *In memoriam*
 11 *The Critique of Humanism*, a symposium, edited by C. Hartley Grattan

Jaargang II 1931

Afl. Ilja Ehrenburg: *Das Leben der Autos*

1

2 Johan van Vorden: *Maja**

3 Ilja Ehrenburg: *13 Pfeifen*

5 P.H. Ritter Jr: *De Apologie van den misdadiger*

Jaargang III 1932

Afl. Historische bladzijden Amerikaansche critiek

2

Jaargang VI 1935

Afl. Menno ter Braak: *Politicus zonder partij** (onder het pseudoniem Thea

3 Poortman)

Forum

Jaargang I 1932

Afl. Ter inleiding*, in samenwerking met E. du Perron en Maurice Roelants;

1 Démasqué der schoonheid* Het luchtkasteel van de Ligt uit de lucht bezien.

2 Démasqué der schoonheid* Een nieuwe Rembrandt en een nieuwe Coen

3 Démasqué der schoonheid* Two impossible men* Maler sehen dich an...;
Desertie bij de Gideonsbende; Zgn.*4 Démasqué der schoonheid* Moralisten als Donquichotes*
Eckermann-herdenking*

5 Démasqué der schoonheid* 'All men are snobs about something'*

6 De gymnastiek der opdrachten; De arbeider in den Taaltuin*

7 Een studie in schaduw* Vooroordeel tegen Schweitzer* 'O! Mamaatjen enz.'

8 Welk vakje?*

9 Eckermann's Gespräche mit Eckermann* Het links gerichte collectief

10 Rembrandtvereering in rok*

11 Het schrijverspalet* Braaf, goedaardig en weerloos* De aesthetiek der
kleermakers*

12 In memoriam Carry van Brugge* Salverda contra Multatuli

Jaargang II 1933

Afl. Dr Dumay verliest...* Chaos.

1

2 Dr Dumay verliest...* Sancta simplicitas* De tyranny verdrijven?

3 Dr Dumay verliest...* De oud-helden

4 Dr Dumay verliest...*

5 Hitler, Ebenbild des Herrn* Nietzsche over Hitler; Dr Dumay verliest...*

6 Dr Dumay verliest...* (slot); Boeken en burgers* Weer eens bij de schilders*

7 Prijs voor het bloemlezen; Het naspel van Dubrovnic

8 Psychologie van de caricatuur*

10 Jakob Wassermann en 'Die Sammlung'* Paapsche sympathieën* Het mysterie
van Leidschendam*

12 Een schrijver na zijn dertigste jaar* Heldenvereering*

Jaargang III 1934

Afl. Ter inleiding bij den nieuwen jaargang (in samenwerking met de overige

1 redacteurs)

Afl. Pirandello in praktijk; Renaissance van het fatsoen* Kleiner Mann, was nun?

2

3 'Das unbewusste Europa'* 'Das unbewusste Europa' (slot-commentaar); 'I'm no angel' - but we'll see you again!*

4 Einstein* De Brueghels* Corruptie*

5 Tactiek

6 Cliché van den verleider (onder het pseudoniem A.P.); De ganzen en het Capitool; Horst Wichmann*

8 André Gide en de Jordaan*

9 In de gribbele-grabbele*

10 De jubilaris Lodewijk van Deyssel* Ons speelgoed*

11 De nieuwe mensch*

12 Gesprek over den zin des levens

Jaargang IV 1935

Afl. De humor van Jo Spier*

1

2 Repliek van den nuchteren Dionysos* (H. Marsman als moralist der poëzie)

4 Thea ter Braak-Poortman*

5 Het Instinct der Intellectueelen;* Commentaar bij Lieven Nijland Redivivus*

7 Discours sur la Liberté (Rede gehouden op het Congres van schrijvers te Parijs op 22 Juni 1935)

8 De Kaarten en het Spel*

9 Aesthetisch-Historisch*

10 Jaap Beckmann

12 A Farewell to Arms*

Den Gulden Winckel

Jaargang XXV 1926

Afl. Opmerkingen over het hedendaagsche essay

3

De Gemeenschap

Jaargang XII 1926

Afl. La Vérité Inutile

5

Kringschouw

Jaargang VII 1929

Afl. Filmhistorie en filmverbeelding

1

7 Het zien van films

Studenten (Kopenhagen)

Jaargang I 1930

Afl. Hollandsk filmkunst; Nyskabelser (in het Duitsch geschreven)

31

De Schakelaar

Jaargang V 1930 (Couperusnummer)

Afl. Couperus de leesbare

20

De Gids

Jaargang XCVI 1932

Afl. Dionysos en Pentheus* (H.W. Brann, Nietzsche und die Frauen)

2

Onze Schoolspiegel

Jaargang X 1933

Afl. Afscheid van den Schoolspiegel

3

Groot Nederland

Jaargang XXXII 1934

Afl. Nietzsche contra Freud*

1

2 Nietzsche contra Freud*

Jaargang XXXIV 1936

Afl. Sans Famille*

5

6 Gesprek over de Rangorde der Intellectueelen, vierde Gesprek uit een Boek in Dialogen

8 Henri Bruning: *Subjectieve Normen*; J.W. Schotman: *Naar Open Water*, Dr O. Noordenbos en Truus van Leeuwen, woord vooraf door prof. J. Huizinga: *Erasmus in den Spiegel van zijn Brieven*. Een keuze uit de brieven van Erasmus; G.H. Streurman: *Goethe, de Universeele Mensch*

10 Karel van de Woestijne: *Over Schrijvers en Boeken*, tweede bundel; Garnt Stuiveling: *Erasmus*. Spel van het humanisme in zes taferelen

11 Stemmen over Slauerhoff (Fragmenten uit 'Het Vaderland'); Urbain van de Voorde: *Het Pact van Faustus*

12 Diderot, Dilettant, en Luppel, Schoolmeester* Dr J. Brouwer: *De Spaansche Burgeroorlog**

Jaargang XXXV 1937

Afl. André Gide's Naïveteit

1

3 Van Oude en Nieuwe Menschen*, tweede hoofdstuk van 'Van Oude en Nieuwe Christenen'; Dr P.J. Bouman: *Jaurès, Wilson, Rathenau*

4 Albert Verwey's Testament

7 Willem Elsschot en de Idee*

8 Multatuli en zijn Zoon, Inleiding tot de Brieven aan J.v.d. Hoeven

Jaargang XXXVI 1938

Afl. Nietzsche de Dubbelzinnige, F. Podach: *Friedrich Nietzsche und Lou Salomé**
2

Jaargang XXXVII 1939

Afl. Henri Bruning en het 'Geloof'

1

2 'Boven het Lagere verheven'*

3 Het slechte Geweten van den Dichter*

4 Het Huwelijk tegen de Passie*

- 5 Van der Goes-Van Deyssel-Burckhardt*
- 7 De Roman en zijn Ceremoniemeester
- 8 In Memoriam Louis Davids*
- 9 Tooneelspelers: ten verfolge*
- 10 Uittreksels uit een geheim Dagboek*
- 11 De Kadt als Intellectueel Strateeg*
- 12 De 'Litteraire Tendens' van den Schilder*

Jaargang XXXVIII 1940

Afl. 'Gij zijt allen schuldig'*

2

3 Neutraliteit en Oorlogsonthouding*

4 Remember my Forgotten Man*

5 Uit het Land van Gulbrandsen*

Die Sammlung

Jaargang 1 1934

Afl. Geist und Freiheit*

8

De Sleutel

Jaargang I 1935

Afl. Student en Anti-Fascisme*

1

Kroniek van Hedendaagsche Kunst en Kultuur

Jaargang III 1938

Afl. Pieter Saenredam is geen Genie*

4

2 'Man rushes towards King at Cenotaph Service'*

Jaargang VII 1945

Afl. De Pruisische Revolutie*

1

Ce Vice Impunie, La Lecture

Jaargang I 1939

Afl. Het Essay, Jean Grenier: *Essaie sur l'Esprit d'Orthodoxie*

2

Bonniers Litterära Magasin

Jaargang VIII

Afl. De senaste årens Holländska litteratur

6

Week- en dagbladen

De Groene Amsterdammer

Jaargang 1926

10/4 Problemen eener Filmaesthetiek

15/5 Problemen eener Filmaesthetiek

Jaargang 1927

19/2 Berlijnsche Phaenomenen (Dans)

19/3 Berlijnsche Phaenomenen (Tooneel)

Jaargang 1930

28/6 Opbouwende Critiek

Jaargang 1934

24/3 Ingezonden stuk over Heinz Liepmann

Jaargang 1937

~~30~~10 Zes Nederlandsche Schrijvers en Dichters over Vondel*

4/12 Verkeerde Democratie

~~25~~12 Achter Maskers en Rook

Jaargang 1938

8/10 Het Verraad der Vlaggen*

De Nieuwe Pers

Jaargang 1933

Afl. De Film en haar Publiek (onder pseudoniem Palmström)

2

Das Neue Tagebuch

Jaargang II 1934

Afl. Emigranten-Literatur

52

Jaargang III 1935

Afl. Zum Thema Emigranten-Literatur, Antwort an Andermann und Marcuse

3

Propria Cures

Jaargang 1937

25/6 Romain Rolland: *Liluli*

Jaargang 1940

21/1 De Kunst van het schrijven

Het Hollandsch Weekblad

Jaargang 1937

~~16~~10 Spel en Ernst van den Tooneelcriticus*

Jaargang 1938

5/11 De Toekomst ligt in de Sterren*

Die Brandwag

Jaargang 1939

30/6 Nederlandse Kultuur 'ne Burgerlike Kultuur

11/8 Stryd oor Romein

13/10 Oorlog is 'ne Tyd van Rebarbarisering

Jaargang 1940

2/2 Oorsig van die Jongste Dietse Lettere

De Nieuwe Rotterdamsche Courant

Jaargang 1929

21/9 Filmreflexen (De filmcritiek in haar hedendaagsch stadium)

28/9 Filmreflexen (De sprekende film een openbaring)

5/10 Nederlandsche filmkunstenaars over hun werk

20/10 Filmkunst haar eigen theater

26/10 Filmreflexen (De elementen der filmkunst)

- 9/11 Filmreflexen (Regisseur en Cineast)
- ~~16~~11 De Moeder
- 7/12 Filmreflexen (De acteurs in de film)
- ~~14~~12 Filmreflexen (Film, Droom, Surréalisme)

Jaargang 1930

- 13/1 Eisenstein
- 15/2 Filmreflexen (Amerikanisme in de filmwereld)
- 22/2 Hans Richter in Rotterdam
- 22/3 Filmreflexen (Stijl, stijlen... en geen stijl)
- 29/4 Nederlandsche films te Kopenhagen
- 3/5 Filmreflexen (Het filmpubliek)
- 21/5 Kopenhagen (De democratische ville lumière aan de blauwe Sont)
- 31/5 Filmreflexen (Een jaar geluidsfilm)
- 2/8 Filmreflexen (Talki-epidemie te Londen)
- 13/9 Filmreflexen (Moreel van de teekenfilm)
- ~~26~~10 Filmreflexen (De film en haar inhoud)

Jaargang 1931

- 21/2 Filmreflexen (Film en emotionaliteit)
- 18/4 Nederlandsche film op dood spoor?
- 13/6 Filmreflexen (Een tweede seizoen geluidsfilm)

Jaargang 1932

- 10/4 Godfried Benn: *Facit der Perspectieven*
- 10/5 C.E.M. Joad: *Under the fifth Rib*
- 29/5 Willem C. de Hardt Hzn: *Wilt gij mijn wensch vervullen?*
- 15/6 F. MacEachran: *The destiny of Europe*
- 10/7 Annette Kolb: *Beschwerdebuch*
- 18/9 Anton van Duinkerken: *Katholiek Verzet*
- 21/9 Klaus Mann: *Kind dieser Zeit*
- ~~22~~10 Het standpunt van Emil Ludwig (interview)
- 10/11 *Onze Spiegel der Schoonheid*, Beschouwingen over 't schoone door Vrijzinnig Protestanten

Jaargang 1933

- 13/1 Rudolf Thiel: *Die Generation ohne Männer*
- 13/2 Cavalcanti in Nederland
- 11/3 Mirko Jelusich: *Ersatzkultur und Kulturersatz*
- 15/3 Geneviève Bianquis: *Nietzsche*
- 30/4 Mr H.L.A. Visser: *Nietzsche, de goede Europeaan*
- 13/5 J. Huizinga: *Holländische Kultur des siebzehnten Jahrhunderts*
- 31/5 E. du Perron: *Uren met Dirk Coster*
- 13/7 Alfred Döblin: *Unser Dasein*
- 10/8 Dr T. Goedewaagen: *Nietzsche*
- 25/8 Heinz Kindermann: *Des deutschen Dichters Sendung in der Gegenwart*
- 20/9 Oswald Spengler: *Jahre der Entscheidung*
- 7/10 Don Quichotte; De Steeg (Filmcritieken)

18/11 José Ortega y Gasset: *De Opstand der Horden*

22/11 Forum

30/11 Rudolf G. Binding: *Die Spiegelgespräche; Deutsche Jugend vor den Toten des Krieges; Grösse der Natur*

Jaargang 1934

7/1 De Forum-groep

Jaargang 1936

1/3 D. Gawronsky: *Friedrich Nietzsche und das dritte Reich*

4/5 De cultuurfilosoof Ortega y Gasset in ons land (interview)

Jaargang 1937

11/1 Gezelschap Saalborn-Parser

Het Vaderland

October 1933 tot Mei 1940

Men zie voor de Zondagskronieken uit deze periode de 'Inhoud' van de delen V, VI en VII. De hierin ontbrekende Kronieken, die opgenomen en verwerkt werden in 'Het Tweede Gezicht', 'In Gesprek met de Vorigen' en 'De Duivelskunstenaar' (deel III en IV), volgen hieronder.

Jaargang 1934

8/4 Ernst von Salomon

Ernst von Salomon: *Die Geächteten*

2/12 Realiteit der Jeugdliefde

S. Vestdijk: *Terug tot Ina Damman*

S. Vestdijk: *Vrouwendienst*

Jaargang 1935

17/3 Paradoxen

G.K. Chesterton: *De Heilige Thomas van Aquino*

19/5 Dogma en Muziek

Herman Gorter: *De Groote Dichters*

16/6 Dood en Angst

S. Vestdijk: *De Dood Betrapt*

J. Otten: *Angst, Dierbare Vijandin*

11/8 Leopolds Dichterschap

J.H. Leopold: *Verzamelde Verzen*

6/10 Wie was Rembrandt?

H.S. Ashton: *Rembrandt*, een historische roman

3/11 Haarlemsche Tragedie

Arthur van Schendel: *Een Hollandsch Drama*

17/11 Tusschen Twee Landen

S. Vestdijk: *Else Böhler, Duitsch Dienstmeisje*

24/11 's-Gravenhage 1900

Louis Couperus: *De Boeken der Kleine Zielen*

Jaargang 1936

23/2 Over Franz Kafka

Franz Kafka: *Gesammelte Schriften*

- 19/4 Lucht en Aarde
H. Marsman en S. Vestdijk: *Heden Ik, Morgen Gij*
- 31/5 Een Dubbelganger
Max B. Teipe en Johan van der Woude: *Dr Menno ter Braak, Reinaert uit Eibergen*
- 28/6 De Humanist
Erasmus in den Spiegel van zijn Brieven. Keuze uit de Brieven van Erasmus vertaald en ingeleid door Dr O. Noordenbos en Truus van Leeuwen
- 5/7 Universaliteit
Dr Alexis Carrel: *De Onbekende Mensch*. Ontaarding of Vernieuwing
- 4/10 Robespierre Minor
S. Vestdijk: *Meneer Vissers Hellevaart*
- 20/12 Zonder Tragiek
Julien Benda: *La Jeunesse d'un Clerc*

Jaargang 1937

- 7/2 Machiavelli
Vareiu Marcu: *Die Schule der Macht*
- 28/3 De paden van Hofwyck
- 13/6 Historische Eierdans
Jan Romein: *Het Onvoltooid Verleden*. Kultuurhistorische Studies
- 25/7 Over Franz Kafka
Franz Kafka: *Tagebücher und Briefe*. Gesammelte Schriften, Band II
- 5/9 Gide's Christendom
André Gide: *De Nieuwe Spijzen*, vertaald door Jef Last
- 10/10 Terug tot El Greco
S. Vestdijk: *Het Vijfde Zegel*
- 7/11 Job zonder Geloof
Arthur van Schendel: *De Grauwe Vogels*
- 20, Multatuli-Droogstoppel-Havelaar
- 21/11
J. Saks: *Eduard Douwes Dekker*
E. du Perron: *De Man van Lebak*
- 12/12 Logos en Mythos
Teixeira de Pascoaes: *Paulus, de Dichter Gods*. Uit het Portugeesch vertaald door A.V. Thelen en H. Marsman

Jaargang 1938

- 27/2 Oplichter-Kunstenaar-Comediant
Thomas Mann: *Bekentnisse des Hochstaplers Felix Krull*
- 29/5 De Clerc en de Tijd
Julien Benda: *Un Régulier dans le Siècle*
- 19/6 Vestdijks Tweeledigheid
S. Vestdijk: *Narcissus op Vrijersvoeten*
- 27/11 Pilatus-Maria-Caligula
S. Vestdijk: *De Nadagen van Pilatus*

Jaargang 1939

28/5 Duister en Helder

S. Vestdijk: *Lier en Lancet*

3/12 Het Kind als Kind

S. Vestdijk: *St Sebastiaan*

Andere artikelen uit Het Vaderland

Jaargang 1933

8/12 André Malraux; Bij den dood van Stefan George

Jaargang 1934

2/1 Jakob Wassermann †

13/1 Regie als Kunstvorm (interview Reinhardt)

22/1 Rationalisme en Mysticisme (Trotzki herdenkt Loenatsjarski)

8/2 Een gesprek met Georges Duhamel

13/2 e.v. De Duitse schrijver Heinz Liepmann in arrest; Belangstelling voor Gobineau (ook 20 Maart)

16/2 Hadewijch en de Mystiek, Dr Marie H. van der Zeyde: *Hadewijch* (3 Maart: Epiloog bij Hadewijch)

23/2 Mevr. Székely-Lulofs aan het woord

27/2 Lof van Felix Timmermans

3/3 Arthur van Schendel 60 jaar

13/3 Malaise op tooneelgebied

18/3 *Shakespeare's Sonnetten* vertaald door Albert Verwey; Clara Eggink: *Schaduw en Water*

29/3 Stefan George en Albert Verwey, Albert Verwey: *Mijn Verhouding tot Stefan George**

10, Homerus en Wij, Dr Aegidius W. Timmerman: *Ilias en Odyssee**

11/4

13/4 Duitse Cultuur en Duitse Emigratie

20/4 Heldenvereering*

4/5 Gesprek met Erika Mann

5/5 Willem Kloos en Tachtig

31/5 Buigings-n en 'Cultuurbezit'*

6/6 Dialoog om 'Die Pfeffermühle'

23/6 Roman en Tooneelbewerking (een brief van Dostojewsky over *Schuld en Boete*)

27/6 Maurits Wagenvoort 75 jaar

3/7 De Eeuwige Jeugd

5/7 Lion Feuchtwanger 50 jaar

13/7 De Dichter van 'Pan', J.C. Brandt Corstius: *Herman Gorter*

24/7 Het Oera Linda Boek, Arthur Hübner: *Herman Wirth und die Ura-Linda-Chronik*

19/8 Het Berner Oberland*

30/8 Meyerhold aan het woord

3/9 Dr Catharina Ypes: *Petrarca in de Nederlandsche Letterkunde*

6/9 e.v. De Objectieve Critiek* (polemie met dr Ritter)

21/9 Lodewijk van Deyssel 70 jaar*

- 27/9 Bij de Marionetten
 18/10 Friedrich Nietzsche 1844-1934*
 19/10 De spelling Marchant (polemie met prof. J. Huizinga)
 31/10 Duitse wetenschap naar Nederland (interview met Dr Rudolf Kayser)
 5/11 De Boekenbeurs in de Sinjorenstad
 6/11 Vertelkunst van Willem Elsschot, Willem Elsschot: *Tsjip; Een Ontgoocheling*
 11/11 Gesprek met Körmendi
 24/11 Augusta de Wit 70 jaar
 1/12 De romans van dr Ritter, P.H. Ritter: *Het Welkom Schandaal; Woeker*
 3/12 Fabricius' trilogie voltooid, Johan Fabricius: *De Dans om de Galg*
 8/12 Onderschatting en Overschatting (slotbeschouwing naar aanleiding van een enquête)
 10/12 De beroepseer van den criticus (beschouwing Anth. Donker)
 24/12 e.v. Gesprek met Prof. Campendonk

Jaargang 1935

- 8/1 Het Kitsch-Tijdvak, Norbert Elias: *Kitschstil und Kitschzeitalter*
 Schietschijven: Vertaal oefening (26 Jan.); Apostelkoppen* (30 Jan.); De ideale vitalist (5 Febr.); Pygmalion* (12 Febr.); Visversch-chaosch* (16 Febr.); Naturalisme (1 Maart); De heesche zanger (8 Maart); Allen zijn niet allen (13 Maart); De gelijkenis van de rijsttafel* (15 Maart); Honderden intelligente acteurs (17 Maart); Geeft 'n boek* (4 Apr.); Academie en genie (9 Apr.); Touwtrekken (24 April); Sigaar en karakter* (26 April); De leugenaar Bordewijk (30 April); Protocollen (7 Mei); Gelukwensch voor Verwey* (15 Mei); Marinetti blijft liever gezond! (22 Mei); De boeken der fijne zielen (24 Mei); 'Natuur' en 'Konst'* (31 Mei); Happy-end der objectiviteit* (8 Juni); De Van der Hoogt-prijs 1936* (14 Juni); Naast de critiek (28 Juni); Paradise regained (9 Juli); Anecdote met dubbel bodem (23 Juli); Dichter und Bauer* (12 Aug.); Zwijgen is goud (17 Sept.); Pescatore di perle* (1 Oct.); Het intiem tooneel (10 Oct.); Um wertung aller Werte (25 Oct.); Samen sterven (13 Nov.); Inleiding tot de logica (22 Nov.)
 23/2 Geluidsfilm en tooneel
 7/3 Oswald Spengler spreekt*
 11/3 Leonhard Frank in ons land (interview)
 15/3 Van Dalsum jubileert
 16/3 Thérèse Giehse (interview)
 3/4 Argentina over den dans (interview)
 11/4 Raden Mas Jodjana (interview)
 13/4 Ina Boudier-Bakker 60 jaar
 4/5 Max Havelaar*
 14/5 Verwey en zijn werk

- 21/5 Tweemaal Buziau
 22/5 Ethiek der wapenindustrie*
 27/5 Het Pen-congres te Barcelona
 1/6 F. Bordewijk: *De Laatste Eer*
 5/6 Thomas Mann 60 jaar
 13/6 Marsman niet prijshoudend
 18/6 Philosophische taal
 24, Schrijverscongres te Parijs*
 25/6
 2/7 Proza en critiek na 1880, W.L.M.E. van Leeuwen: *Naturalisme en Romantiek**
 29/7 Het geloof van Unamuno
 2/8 Psalmen en hun illustratie (prof. Obbink en Arthur Wragg)
 13/8 De verwarrende critiek
 14/8 Gesprek met Louis Davids
 5/9 De Titiaan-tentoonstelling*
 20/9 Een arts in China, A. Gervais: *Aesculaap in China*
 21/9 Tentoonstelling van Tachtig
 8/10 Leopold als vertaler (J. Hulster in 'De Gids')
 15/10 Fascistische poëzie, George Kettmann Jr: *De Jonge Leeuw*
 27/10 e.v. Jacoba van Beieren (debat over het plagiaat)
 30/10 Gesprek met Jooss
 8/11 Belangrijke herdrukken van Couperus
 18/11 *De Beul* van Pär Lagerkvist
 20/11 Lef Nikolajewitsj Tolstoi
 24/11 Der Zauberberg incognito, Jo van Ammers-Küller: *Prins Incognito**
 1/12 Schrijvers aan het woord, G.H. 's-Gravesande: *Sprekende Schrijvers*
 5, Herdruk en polemie (Huizinga)
 13/12
 7/12 Het schrijven van aphorismen, Reinier van Genderen Stort: *Sprokkelingen*
 16/12 Gelijkenis van het schaakspel*
 24/12 Film en kleur

Jaargang 1936

- 7/1 Oogst der Poëzie
 27/1 Dr Donkersloot contra prof. Brom
 3, Gerucht om Thomas Mann
 6/2
 14/3 Verrassing en wetenschap, Theodor Reik: *Der Überraschte Psychologe**
 26/3 e.v. 'Vincent Haman' herdrukt
 3/4 Het getal veertig*
 15/4 Nederlandsche tooneelspelers
 20/4 Frans Coenen 70 jaar
 6/5 Freud en zijn leerlingen, Theodor Reik: *Wir Freud-Schüler*
 1/5 Huet en Multatuli*
 4/5 e.v. Ortega y Gasset in ons land (interview)
 5/5 Freud en zijn invloed

- 9/5 Bij Spenglers dood*
- 12/5 Oswald Spenglers laatste werk
- 26/5 Litteraire chronique scandaleuse, Rolf Keuler: *De Onverzoenlijken*; Jos
Brusse-Van Hulzen: *Het Steenen Ventje*
- 27/5 Subjectief Fascisme, Henri Bruning: *Subjectieve Normen**
- 29/5 Nieuwe coplas, J.W.F. Werumeus Buning: *Voor 2 Stuiver Anjelieren**
- 15/6 G.K. Chesterton overleden
- 17/6 Greshoff als criticus, J. Greshoff: *Critische Vlugschriften*
- 18/6 Maxim Gorki †
- 24/6 Frans Coenen overleden
- 3/7 In troebel water, Johan W. Schotman: *Naar Open Water*
- 8/7 Erasmiana
- 27/7 Een studie over Goethe, G.H. Streurman: *Goethe, de Universeele Mensch*
- 12/8 A.J.D. van Oosten (dichter, novellist, romancier)
- 15/8 De verzonken Antonius*
- 18/8 Einstein en Mastenbroek
- 15/9 Indië en Europa (interview met E. du Perron)
- 6/10 J. Slauerhoff overleden; Het schoone boek, D.A.M. Binnendijk: *Onvoltooid
Verleden*; A. Roland Holst: *Voorteekens*
- 13/10 De paradoxale democratie (verbod 'Pfeffermühle')
- 17/10 Dichter en Mystificatie (M. Nijhoff)*
- 27/10 Nabije geschiedenis, Ludwig Renn: *Vor Grossen Wandlungen*; Ernst von
Salomon: *Nahe Geschichte*
- 18/11 Protestanten bloemlezen
- 28/11 De Duitse kunstcritiek verboden
- 6/12 De honderdjarige Gids
- 10/12 Pirandello overleden
- 19/12 J. van Oudshoorn zestig jaar

Jaargang 1937

- 2/1 Miguel de Unamuno overleden
- 18/1 De Openbaring van Johannes, *Apocalypsis*, met tekeningen van Hendrik
Wiegersma
- 22/1 Thomas Mann contra Bonn
- 30/1 De bekroonde roman, Jolan Földes: *De Straat van de Visschende Kat*
- 9/2 Gesprek met José Bergamin
- 18/2 Nieuwe publicatie over Multatuli's leven, Dr Julius Pée: *Multatuli en de Zijnen*
- 1/3 e.v. De zaak Urbain van de Voorde
- 3/3 e.v. Vertaling of verminking (Ribeiro-Brouwer)
- 9/3 De dood van Albert Verwey
- 16/3 Georg Hermann 'plaudert'
- 23/3 Jolan Földes (interview)
- 21/4 e.v. Multatuli en zijn zoon
- 1/5 Pro en contra de boekdrukkunst (verslag lezing)

- 7/5 The Green Pastures*
- 12/5 Hausse in historie
- 15/5 Het eetbare landschap, J.W.F. Werumeus Buning: *Ik zie, ik zie, wat Gij niet ziet**
- 23/5 Anticlericale moraal, Mr A. Roothaert: *Dr Vlimmen*
- 4/6 *De Goede Hoop* (Berichte aus dem Deutschen und Dietschen Kulturraum)
- 17/6 De prijzen der Maatschappij
- 25/6 Leeren lezen (nieuwe methode van H.J. Leppink)
- 6/7 Volkscultuur of stads cultuur? Erich Trunz: *Dichtung und Volkstum in den Niederlanden im 17 Jahrhundert*
- 18/8 Maat en Waarde*
- 25/9 Ortega als Erasmus*
- 29/9 Van de Kitschtafel, J.A.v.d. Made: *Tweehonderd Gulden voor Darja Wledinskaja; Max Kijzer: De Verborgene Dissonant*
- ~~26/10~~ School en literatuur
- 4/11 Van Indië naar Boedapest, M.H. Székely-Lulofs: *Het Laatste Bedrijf*
- ~~16/11~~ Vondel. Het dubbele gedenkjaar (Vondel-Multatuli)
- ~~27/11~~ Franz Kafka en Max Brod, Max Brod: *Franz Kafka, eine Biographie**
- 2/12 e.v. Zijn schoolvoorstellingen overbodig?

Jaargang 1938

- 11/1 De naturalisten, Dr J. de Graaf: *Le Réveil Littéraire en Hollande et le Naturalisme Français*
- 12/1 Franz Molnar 60 jaar
- 20/1 *Mattheus* (episch gedicht van Ed. Hoornik)
- 28/1 Arthur van Schendel candidaat voor den Nobelprijs
- 14/2 De koets en haar koetsier, Herman de Man: *De Koets*
- 16/2 Nationalsocialistische literatuurgeschiedenis (leerboek Verdenius)
- 3/3 Prof. Brugmans, de leermeester
- 5/3 Poëzie in de 'pauze', Henri Bruning: *Fuga*; Ed. Hoornik: *Dichterlijke Diagnose*
- 5/3 De Vlaamsche critiek, M. Roelants: *Bakkeleien met Jan Greshoff*
- 10/5 Pleidooi voor bruggenbouw, Alie van Wijhe-Smeding: *Bruggenbouwers*
- 21/5 A. Roland Holst vijftig jaar
- 24/5 Hooft als geschiedschrijver, Dr G.D.M. Cornelissen: *Hooft en Tacitus*
- 1/6 C.M. Schilt (40 jaar journalistiek)
- 10/6 Couperus' aanwezigheid*
- 15/6 Vestdijks bekroning (*Het Vijfde Zegel*)
- 14/7 Vondelherdenking 1937
- 6/7 Alie van Wijhe-Smeding overleden; Rilke en de barok, S. Vestdijk: *Rilke als Barokkunstenaar*

- 19/8 De 'duistere' Van Looy, *Tot het Lezen in Jacobus van Looy II* door zijn Vrouw
 20/8 Herontdekte naïveteit, Anthonie Donker: *Onvoltooide Symphonie*
 23/8 'Tim' tachtig jaar, Dr Aegidius W. Timmerman: *Tims Herinneringen*
 6/9 Lof der democratie, Thomas Mann: *Vom Zukünftigen Sieg der Demokratie**
 26/9 P. Wiedijk overleden (J. Saks)
 27/9 Jan Romein's verspringingstheorie
 21/10 Een triviale Piet Heyn, Willem de Geus: *Piet Heyn*
 24/10 Nico van Suchtelen 60 jaar
 28/10 Thet Oera Linda Bôk
 5/11 De Koninklijke Bibliotheek*
 8/11 Een nieuwe Edda-vertaling (prof. Jan de Vries)
 22/11 In memoriam Leo Sjestof
 2/12 Oefeningen of meesterstukjes, Adriaan v.d. Veen: *Oefeningen*
 15/12 De Jongeren over Greshoff

Jaargang 1939

- 3/1 Het jongeren-tijdschrift 'Werk'
 21/1 Perks laatste liefde, *Een Dichter Verliefd*. Brieven ingeleid door Dr G. Stuiveling
 28/1 Hubert Cornelisz. Poot
 30/1 Oostrecht in opspraak, Ru Basse: *Hoog aan den Wind*; W.B. Yeats overleden
 17/2 Tien zeventiende-eeuwers, Jan en Annie Romein: *Erflaters van onze Beschaving II*
 24/2 Herman Teirlinck 60 jaar
 25/2 Kok en dichter, J.W.F. Werumeus Buning: *100 Avonturen met een Pollepet**
 18/3 Honderd deelen Nederlandsche Literatuur
 22/3 Duitsche literatuur na 1933, Wendel von der Au: *Literatuur onder het Hakenkruis*
 5/4 De tachtigjarige Tachtiger, *Uit het Werk van Frank v.d. Goes*
 28/4 Duitsche en Europeesche toekomst, Erika Mann: *Zehn Millionen Kinder**
 23/5 Ernst Toller overleden
 1/7 Louis Davids overleden
 4/7 Thomas Mann in ons land
 12/7 Onze stomvervelende letteren (Albert Helman)
 29/7 Bohemien en drinker, Joseph Roth: *Die Legende vom Heiligen Trinker*
 30/7 Thomas Mann gehuldigd
 26/9 Bij den dood van Freud*
 21/10 Speenhoff, de zeventigjarige
 24/10 Versterving en gros, Reinier van Genderen Stort: *Rondom een Balling*

- 2/11 Twee kunsten naast elkaar, W.L.M.E. van Leeuwen: *Schrijvers en Schilders*
 2/11 André Gide zeventig jaar
 5/12 De neutralen en hun taak, J. Huizinga: *Neutraliteit en Vrijheid, Waarheid en Beschaving*
 14/12 e.v. Multatuli en zijn zoon, *De Waarheid over Multatuli en zijn Gezin* door de Schoondochter
 23/12 e.v. Dichter und Bauer (prof. dr F. Baur)
 26/12 De eeuwige Reinaert*
 30/12 Piet Paaltjens jr en sr, Eric van der Steen: *Paaltjens Sr*

Jaargang 1940

- 8/1 e.v. De Vondelleerstoel te Leiden
 6/2 Simon Gorter, de jonggestorvene
 17/2 P.C. Boutens 70 jaar*
 21/2 Jan Walch, vertaler van Racine (*Phaedra*)
 26/2 Juristisch en historisch denken, H.A. Gomperts: *Catastrophe der Scholastiek*
 29/2 Een nieuw tijdschrift 'Criterium'
 5/3 e.v. Zonderling geval van plagiaat
 16/3 Selma Lagerlöf overleden
 19/2 Afscheid van de Kerk, Gerard Walschap: *Vaarwel dan**
 23/3 J.K. Rensburg 70 jaar
 23/4 Van Aafjes tot Achterberg
 9/4 De onvertaalbare Saüdade
 26/4 De avonturen van het fornuis, J.W.F. Werumeus Buning: *Nieuwe Avonturen met een Pollepel**
 1/5 Literatuur over Nietzsche

Personenregister

AAGEN-MORO, TAÏ V: 204, 206, 209
 ABBING, JUSTINE = Carry van Bruggen V: 206 VI: 533
 ABBO V. FLEURY I: 595, 599
 ABEL, ALFRED II: 506
 ABRAHAM, psychiater II: 512
 ACHTERBERG, GERRIT VII: 236, 408, *501-506*
 ACKERE, MARIA VAN VII: 542
 ADALBERO V. REIMS I: 573, 578
 ADALBERT V. PRAG I: 413, 418, 419, 420, 468, 545-550, 553, 575, 588, 594-597, 604, 617, 624, 626
 ADALBOLD I: 589
 ADAMA VAN SCHELTEMA, C.S. II: 588 IV: 411, 619 V: *151-156* VI: 256, 324 VII: 48
 ADELHEID, KEIZERIN I: 412, 422, 442, 458, 459, 491, 533, 534, 567, 575, 576, 599, 601, 605, 615, 623
 ADICKES, E. III: 116
 ADLER, A. III: 77, 208, 245, 272, 512 IV: 251 V: *274-281*, 286, 547
 ADSON I: 571, 573
 ADWAITA = dèr Mouw, J.A. I: *220-243* IV: 190 V: 173, *346-353* VI: 630, 669 VII: 45, 267, 427
 AERNOUT, Auteur v.d. Reinaert IV: 510, 511
 AESCHYLUS IV: 66, 69, 791, 792
 AGATHON IV: 792
 ALAIN VII: 468
 ALARIK VII: 432
 ALBERDINGK THIJM, J.A.A. IV: 306, 307 VI: 12 VII: 541-543
 ALBERDINGK THIJM, KAREL J.L. = Lod. v. Deyssel IV: *304-310*
 ALBERS, HANS V: 87, 634
 ALBERT V. BRANDENBURG V: 16
 ALEMBERT, JEAN D' IV: 41 V: 411 VI: 563-565
 ALETRINO, A. VI: 221
 ALEXANDER, EDGAR VII: 87, *91*, *92*
 ALEXANDER FARNESE II: 52
 ALEXANDER VI, Paus I: 395
 ALEXANDER VII, Paus V: 602
 ALEXANDER I, Tsaar VII: 471
 ALEXANDER DE GROTE IV: 155, 193 V: 643
 ALEXIUS, St. I: 527, 592
 ALFIERI, VITT. V: 189
 ALJECHIN, A.A. IV: 610, 611, 642, 644
 ALPHEN, H.V. V: 455
 ALVA V: 103 VII: 409
 AMIEL, H.F. III: 478, 479 V: 121, VI: 42, 43 VII: 236
 AMMERS-KÜLLER, JO VAN I: 292 III: 413 IV: 571, 608, 610 V: 33, 34, 591, 592, 596, 639, 642 VI: 359
 ANASTASIUS, KEIZER I: 435, 480 III: 641
 ANDERSEN, H.C. V: 379, 461 VI: 45, 61 VII: 292
 ANDERSEN, SHERWOOD I: *244-254*
 ANDERSEN-NEXÖ IV: 585
 ANDERSON, MARIE IV: 186, 201 VII: 538
 ANDREAS-SALOMÉ, LOU III: 94, 466, 470 IV: 402-407

- ANEMA, S. VI: 191-197, 324
 ANGEL, ERNST III: 454, 455
 ANGELUS SILESII I: 230
 ANTHÈS, GEORGES D' VI: 269, 274
 ANTISTHENES VII: 188
 ANTONINI, GIAC. VI: 538
 ANTONIUS VAN BERGEN IV: 11
 ARAGON, LOUIS VI: 51
 ARC, JEANNE D' I: 390 III: 626 IV: 687 VI: 217, 609
 ARETINO, PIETRO IV: 602
 ARGENTINA, LA II: 634 VII: 319
 ARIBO V. MAINZ I: 590
 ARIOSTO, LUDOVICO III: 440
 ARISTOPHANES IV: 793 V: 392, 393
 ARISTOTELES I: 64, 351 III: 613, 615, 622 IV: 612, 748, 803 V: 628 VII: 52
 ARKEL, WILLEM V. V: 612, 613, 617, 621
 ARMINIUS V: 568
 ARNIM, ACHIM V. VII: 196
 ARNOLD V. BRESCIA I: 454
 ARNOLDUS DE S. EMMERAMMO I: 587
 ARNTZENIUS, L.M.G. I: 354 III: 448
 ARNULF V. MILAAN I: 495, 517, 617
 ARNULF V. ORLÉANS I: 428, 444, 446, 519, 520, 579, 622
 ARNULF V. REIMS I: 450
 ARTAUD, ANTONIN III: 74
 ARTEMJEW, WL. VI: 522
 ASSELBERGS, WILLEM = A. van Duinkerken IV: 255, 670
 ASTER, ERNST VON V: 424, 425
 ATTLEE, CLEMENT IV: 647, 648
 AUBIGNÉ, A. D' V: 189
 AUGUSTIN, ELISABETH V: 572, 576, 577 VI: 210, 214, 215
 AUGUSTINUS I: 373, 393, 394, 398, 428-433, 436, 439-441, 449, 465, 485, 514, 515, 542, 564, 601, 615, 616, 618, 624, 625 III: 268, 273, 274, 282-292, 298, 299, 301, 302, 305, 306, 311, 324-326, 330, 332, 345, 354, 365, 374, 482, 606, 627 IV: 18, 356, 387-389, 428, 429, 868 VII: 33, 35, 37, 546-548
 AUTAN LARA, CHARLES II: 479, 534

 BAADER IV: 289
 BACH, JOH. SEB. II: 631 III: 455, 461 IV: 67, 127 V: 504 VI: 300, 301
 BACKER, FRANS DE VI: 520
 BACON, F. IV: 624, 813 VI: 638 VII: 551
 BAEDEKER, K. I: 268 V: 586 VII: 64, 65
 BAGEMIHLE, G. I: 533, 569, 572, 574, 575, 594, 595, 601
 BAKELS, H. I: 167 II: 617
 BAKHUIZEN V.D. BRINK, R.C. VI: 45 VII: 284, 285
 BAKKER, BERT VII: 236
 BAKOENIN, MICH. III: 221, 297-299, 303, 307 V: 361-366 VI: 589
 BALBO, ITALO VI: 130
 BALZAC, HONORÉ DE III: 402 IV: 610 VI: 187
 BARBELLION VI: 42
 BARBUSSE, H. IV: 174, 584 VI: 51, 122

BAREND, S. VII: 219-225
BARENTSZ, W. IV: 284, 287
BARNSTEIN, LOET C. V: 479
BAROJA, PIO VI: 593-598
BARRÈS, M. III: 604 IV: 121, 129, 130, 136, 473 V: 247 VI: 221
BARSY, A.V. II: 554
BARTHÉLÉMY, E. DE I: 572, 601
BARTHO, J.L. V: 241
BARTSTRA, J.S. VII: 297, 298, 300
BASCHWITZ, KURT IV: 692
BÄSELER, GERDA I: 593, 601

BASILIOS, KEIZER I: 486, 488, 490-492
 BASILIOS, St. I: 550, 597
 BASKIRTSJEFF, M. V: 206
 BASSERMANN, A. IV: 736, 739
 BAUDELAIRE, CH. I: 353, 380, 384 II: 577 IV: 27, 516, 545, 610 V: 198, 478, 500
 BAUHAUS III: 518
 BAUM, VICKI III: 137 IV: 557 V: 599
 BAXMANN I: 581
 BAYLE, PIERRE IV: 791
 BEATRICE PORTINARI V: 124
 BEAUHARNAIS, JOSÉPHINE DE III: 451
 BEAUMONT, SIMON V. VII: 428
 BEECHER STOWE, HARRIET VI: 29, 31
 BEEN, JOH. IV: 420 V: 150 VI: 263, 309
 BEETHOVEN, L.V. I: 271 II: 633 III: 54 IV: 127, 691 VI: 71, 300, 304
 BEETS, N. III: 563 V: 34 VI: 45 VII: 133, 303, 344, 447, 509
 BEHREND, HANS II: 508
 BELCAMPO V: 459-464 VII: 62-67
 BENDA, JULIEN III: 224, 245, 248, 516, 644 IV: 39, 127-139, 444, 473-475, 477, 479, 583, 585 V: 190, 193, 194, 544, 605, 606 VI: 564 VII: 87
 BENEDICTUS, St. I: 550, 551, 588, 597, 601
 BENEDIKT I: 606
 BENJAMIN, RENÉ I: 170
 BENN, G. III: 35, 546
 BENOIT, JACQUES V: 45
 BENTZINGER, J. I: 567, 576, 577, 599, 601
 BENZO V. ALBA I: 608
 BERGAMIN, JOSÉ III: 397, 597, 602 IV: 396, 397 VI: 338
 BERGH, HERMAN V.D. VI: 669
 BERGH-LAURILLARD, S.J.V.D. IV: 512
 BERGH V. EYSINGA, G.A.V.D. IV: 389
 BERGH V. EYSINGA, H.W.PH.E.V.D. I: 167, 226
 BERGHEN, R. VI: 325, 328-330 440-445
 BERGSON, HENRI III: 460 IV: 136, 442, 749 VI: 370
 BERKELEY, G. III: 205, 460
 BERL, E. III: 68, 519-521
 BERLAGE, H.P. I: 310
 BERLICHINGEN, GÖTZ V. V: 187, 188
 BERLIOZ, H. VI: 303
 BERNANOS, GEORGES VII: 116
 BERNARD VAN CLAIRVAUX VI: 57, 659-664
 BERNET KEMPERS, K.PH. VI: 299-304
 BERNHEIM, ERNST I: 405, 408, 411, 417, 426, 428, 430, 431, 439, 440, 485, 486, 518, 565-572, 574, 579, 581, 583, 586, 590, 595, 599, 601 IV: 356
 BERNOUILLI, C.A. IV: 403
 BERNWARD V. HILDESHEIM I: 483, 582, 590, 599, 623
 BERNWARD V. WÜRZBURG I: 491
 BESANT, ANNIE III: 109
 BESSELAAR, G. VII: 57, 61
 BESSELAAR, H. VI: 249-255, 520, 557-561
 BEUKEN, W.H. VI: 112, 113, 117, 118

BEVERSLUIS, M. I: 354 V: 42, 45
BEYSLAG, WILLIBALD VII: 133
BIEBER, HUGO IV: 675, 676
BIELING, H.P. III: 543
BIELOWSKY I: 575
BIERENS DE HAAN, J.D. I: 289 III: 421 VI: 496, 599-604 VII: 302-307
BILDERDIJK, W. I: 189 III: 120

V: 223 VII: 299, 300
 BILDERS, A.G. VI: 44
 BILLY, ANDRÉ IV: 44 VI: 563
 BINNENDIJK, D.A.M. I: 348-355 V: 42-44 VI: 144, 197, 520 VII: 424, 464-469
 BIRNBAUM, URIEL IV: 479
 BISMARCK, O.E.L.V. III: 275, 342, 478, 531 IV: 155, 314, 535, 738 V: 48, 84, 260 VII: 91
 BJELKIN = A. Poesjkin VI: 274
 BLAKE, WILLIAM III: 198, 199 IV: 823
 BLAMAN, ANNA VII: 411
 BLANC, LOUIS III: 360
 BLANCKE, JOANNA C. IV: 431, 432, 435, 607 VII: 444, 456
 BLANKENSTEIN, M.V. V: 355
 BLES, DOP I: 348 V: 45 VI: 144
 BLOCH, H. I: 412, 471-474, 476, 478, 504, 505, 536, 541, 565, 579, 581, 586, 587, 593, 595, 601
 BLOCH, J.R. IV: 584 VI: 51
 BLOEM, J.C. I: 290, 321-323 III: 551 IV: 327, 328, 573 V: 250, 253, 346, 633 VI: 132, 331, 395-402, 491, 527, 616 VII: 273, 346, 438, 513
 BLOK, P.J. V: 613
 BLIJSTRA, R. VI: 245, 247, 248, 409-414, 520
 BOCCHERINI, LUIGI V: 352
 BÖCKLIN, A. IV: 274 V: 283
 BOEDDHA, GOTAMO I: 378 VI: 243, 248
 BOEKEN, H. III: 431, 435
 BOELE VAN HENS BROEK, P.A.M. VII: 448
 BOENIN, IWAN V: 113-118
 BOER, JO VII: 117-122, 513, 516-518
 BOERHAAVE, H. VII: 252, 299, 301
 BOGERMAN, JOHANNES I: 395
 BÖHME, JAKOB VII: 331
 BÖHMER, H. I: 418, 566, 572, 574, 576, 577, 582, 590, 601
 BOILEAU, N. VI: 463
 BOLESŁAW V. POLEN I: 498, 513, 514, 588, 589, 605, 617
 BOLITHO, WILLIAM I: 342
 BOLLAND, G.J.P.J. I: 165, 223, 224, 226, 367 III: 54, 393 IV: 147, 166, 273, 356, 389 V: 67, 347, 349, 529 VII: 235, 328
 BOM, WILLEM DE IV: 195
 BONAPARTE, zie ook Napoleon VI: 15, 120, 242
 BONDAM, A.W.L. V: 536
 BONDAM, VERA IV: 701, 702
 BONIFACIUS VII, paus I: 608
 BONIZO V. SUTRI I: 524, 525, 606, 607
 BONO, EMILIO DE VI: 29
 BONSELS, W. I: 307
 BOO, SIGRID IV: 686
 BOOVÉN, H.V. IV: 78, 79, 87 V: 61-64, 313
 BORDEWIJK, F. IV: 229, 341, 383 V: 417-423, 458 VI: 286-292, 521, 546-550, 669 VII: 68-73, 491
 BOREL, HENRI III: 138 IV: 411
 BORGIA, ALEXANDER I: 390, 394, 395 IV: 15, 17, 18

BORGIA, CESARE III: 531, 638 IV: 15-19
BORGIA, LUCREZIA IV: 609
BÖRNE, LUDWIG VII: 92
BORSELEN, FRANK V. V: 609, 617
BORSTLAP, C. VI: 178, 183, 306
BOSBOOM-TOUSSAINT, ANNA L.G. IV: 421 V: 594, 618 VII: 283
BOSCH, JEROEN III: 556 IV: 229, 507, 545, 546, 622-627 V: 10, 421, 422 VII:
18, 116
BOSSUET, J.B. III: 292, 307, 607
BOTHWELL, JAMES IV: 731
BOTTICELLI, S. IV: 594
BOTTOME, PHYLLIS V: 543-548
BOUBER, HERMAN IV: 767

BOUCHER V: 332 VI: 269
BOUDIER-BAKKER, INA I: 293 III: 414, 421, 500 IV: 234, 341, 420, 548 V: 33, 129, 206, 207, 446, 504, 592, 596, 609-624, 639, 642 VI: 98, 188, 496, 668 VII: 376, 382
BOUMAN, P.J. V: 471
BOUQUIN, ED IV: 302, 303
BOURBON, LOUIS DE VI: 164-166, 170
BOURGET, P. IV: 607
BOUSSET, W. I: 571, 595, 601
BOUTENS, P. III: 525 IV: 282, 514-519 V: 346, 592 VI: 142, 570-575, 668 VII: 45, 346, 398, 399, 501
BOUWMEESTER, LOUIS IV: 784, 785
BRAAK, MENNOTER II: 561-564, 641 III: 539, 574 IV: 162-169, 324-327, 329, 330, 386-390, 424-426, 428, 618, 670, 692, 695, 892-901 V: 66, 210, 211 VI: 401 VII: 221, 239, 241, 244-253, 256-259
BRABANDER, GERARD DEN IV: 876 VI: 668 VII: 123-127, 408
BRAGA, DOMINIQUE II: 460
BRANDES, GEORG I: 179 IV: 199
BRANDLIGT, WALTER V: 572, 577-578 VII: 51-55
BRANDT, GEERAERT V: 566 VI: 341
BRANDT CORSTIUS, J.C. VI: 477, 478
BRANN, H.W. III: 100, 465-474
BRASIDAS II: 239
BRAUN, OTTO VII: 42
BREDERODE, G., zie ook Breero VI: 101
BREEDVELD, WALTER VII: 171-174
BREEN, LEO V. V: 635
BREERO, zie ook Brederode IV: 574, 761 V: 301
BREHM, BRUNO V: 490-494 VII: 224
BREMMEER, H.P. IV: 23
BREMMEER, R. III: 542
BRÉMOND, H. V: 219
BRENTANO, CLEMENS VII: 196, 199
BREST VAN KEMPEN IV: 53
BRETON, J.A.A.L. I: 380-382
BRIAND, A. III: 395 VI: 361
BRIÈRE, DE LA V: 190
BRINK, JANTEN III: 431, 439 IV: 78 VI: 215
BROD, MAX IV: 101, 104, 108, 398-401, 480, 584 V: 357, 390-394
BROM, GERARD IV: 597, 729 V: 564-571 VI: 186, 343 VII: 249
BROOK, CLIVE III: 446
BROUWER, J. IV: 377-375, 392 V: 20, 484, 557, 558, 562 VI: 53-59, 311, 317, 452, 457 VII: 389
BRUCKNER, FERDINAND VII: 358
BRUEGHEL, P. I: 325 II: 416, 555, 556 V: 175 VI: 654
BRUGGEN, CARRY VAN I: 292-298, 323 III: 41, 42, 537, 538 IV: 291, 471 V: 206, 207, 439, 596 VI: 532-535
BRUGGEN, JOCHEM VAN VII: 369, 372
BRUGMANS, H. VI: 563-569
BRUIN, H. DE V: 45, 224 VII: 236, 237
BRULEZ, R. VI: 521 VII: 570, 574

BRUMMEL, L. IV: 658-662

BRUNCLAIR, VICTOR VI: 521

BRUNING, GERARD I: 208, 361, 379-386, 387 III 533, 597, 598 IV: 27-29, 372,
373 VI: 113, 136 VII: 545

BRUNING, HENRI I: 270 IV: 372-375, 424-430, 691

- VI: 132, 664 VII: 9, 110-116, 151, 213-218, 495-500, 545
 BRÜNNER, CONSTANTIN IV: 479 VII: 235
 BRUNO V. QUERFURT, zie Querfurt
 BRUNSCHVICQ, L. V: 190
 BRUNT, N. VI: 198
 BRUSSE, M.J. VI: 447
 BUBER MARTIN VII: 470, 475
 BUBNOW I: 581, 585
 BÜCHNER, GEORG. I: 194, 290
 BÜCHNER, LUDWIG III: 75, 115 V: 425
 BUCKINX, G VI: 521
 BUCKLAND WRIGHT, J. VI: 129
 BÜDINGER, M. I: 572, 601
 BUFF, CHARLOTTE VII: 525, 529, 530
 BUFFON, G.L.L. COMTEDE VI: 325
 BÜHLER, J. I: 565, 601
 BUITENRUST-HETTEMA IV: 513
 BUNYAN, JOHN V: 229
 BURCHARDUS I: 598, 599
 BURCKHARDT, J. III: 655 IV: 426, 457-462, 525-527, 530, 738, 878 VI: 480, 625, 626 VII: 130-133, 298
 BURGERSDIJK, L.A.J. VI: 338
 BUSKEN HUET, C. IV: 55, 181-184, 196, 308, 332, 362-366 VI: 8 VII: 15, 16, 165, 180, 255, 385
 BUTLER, SAMUEL VII: 472
 BUTZBACH, J. V: 189
 BUYSSE, C. VI: 441
 BUYTENDIJK, F.J.J. III: 114, 115, 124, 129, 144
 BIJNS, ANNA V: 594 VI: 262
 BYRON, G.G. I: 221 III: 186 VI: 270, 271
- CACHIN, MARCEL IV: 174
 CAESAR, C. JULIUS III: 34, 321 IV: 238 VI: 14
 CAGLIOSTRO A. = Joseph Balsamo V: 286-288
 CAILLOIS, ROGER VII: 47
 CAJETANUS = Jacobus de Vio I: 388, 390, 399 III: 620
 CALDERON, PEDRO VI: 338 VII: 217
 CALIGULA IV: 237-241
 CALVIJN, JOHANNES I: 271, 375, 395 III: 269, 279, 603, 605 IV: 14, 97 VI: 115, 389-393, 661
 CAMPEN, J. VAN IV: 22
 CAMPEN, M.H. VAN I: 316
 CAMPERT, JAN R.TH. III: 546-548 V: 403, 408, 409 VI: 256, 257, 262, 521
 CANTACUZENE, JEAN V: 190
 CANTRÉ, J. I: 350 V: 111 VI: 215
 CAPELLEN, JOAN DERK V.D. VII: 299, 301
 CAPET, HUGO I: 490, 503, 580, 582, 583, 603
 CAPET, ROBERT I: 490
 CAPRA, FRANK VI: 428-433
 CARLYLE, THOMAS II: 561 III: 18, 165, 550, 613 IV: 285, 286
 CARREL, ALEXIS III: 239 IV: 112-119 VI: 468

CARSCH, HELLMUTH V: 332 333, 335
CARUSO, ENRICO II: 14
CASANOVA, GIOV. JAC. I: 61, 327, 342 III: 34, 491, 510 V: 189 VI: 233 VII: 164
CASIMIR, R. = R. Kazemier III: 389, 427, 428, 564 Kazemier IV: 670 V: 271,
418
CASSIANI, JOH. I: 601
CASTELEIN, M. DE I: 351
CATHARINA II, DE GROTE IV: 40 V: 62, 598 VI: 565, 568
CATS, JACOB I: 163
CAUER, P. IV: 276
CAVALCANTI, ALBERTO II: 469-

477, 517-520, 548
 CAVOUR, C.B. III: 342
 CÉLINE, F. IV: 229 V: 396, 399-400 VII: 190, 416
 CELLIERS, J.F.E. VII: 369, 372
 CELLINI, BENVENUTO V: 189
 CENDRARS, BLAISE II: 493 III: 186
 CERVANTES, SAAVEDRA, M. DE II: 642 III: 249, 251 IV: 140, 510, 805 V: 496, 498, 501 VI: 122, 428-433
 CÉZANNE, PAUL IV: 233 VI: 455, 456
 CHAMBERLAIN, H.S. III: 145, 222, 335, 337, 480, 487 IV: 528 V: 283, 627
 CHAMBERLAIN, NEVILLE IV: 423, 647, 652-656, 670, 674, 855, 863
 CHAMFORT III: 89, 212, 470 IV: 407 VI: 240, 416, 419 VII: 317
 CHAPELLE, PHILIPPE LA IV: 713, 785
 CHAPLIN, CH. I: 290 II: 442, 443, 447, 458, 482, 635, 636
 CHAPPUIS, H.TH. VI: 155
 CHARIVARIUS = Nolst Trenité, G. III: 525 V: 45, 72
 CHASALLE, FR IV: 547 VI: 348, 523
 CHATEAUBRIAND, F.R. DE VII: 198, 286
 CHAVES, BRANCO VI: 311
 CHÉNIER, ANDRÉ VII: 198
 CHESTERTON, G.K. III: 197, 205, 209, 457-464 V: 470
 CHEVALIER, MAURICE IV: 144
 CHODERLOS DE LA CLOS, PIERRE III: 63
 CHOMETTE II: 543
 CHOPIN, FR. II: 635 III: 173
 CHRISTINA V. ZWEDEN V: 597-602
 CHURCHILL, WINSTON IV: 677
 CIANO, GALEAZZO IV: 670
 CICERO, M. TULLIUS VI: 193, 195
 CISNERI, E. I: 564, 601
 CITROËN, ANDRÉ III: 533 V: 139
 CLAES, ERNEST V: 106, 110, 111
 CLAIR, RENÉ II: 550 III: 448
 CLAUDEL, PAUL I: 380
 CLAUDIUS CIVILIS IV: 634
 CLEEF, v. IV: 659
 CLEMENCEAU, G.B. I: 170, 172
 CLEMENTIUS, St. I: 554
 CLEON II: 239
 CLEOPATRA VII: 549
 CLERCQ, RENÉ DE VII: 220
 CLERCQ, WILLEM DE V: 42, 43, 45
 CLINGE DOORENBOS III: 448
 COBHAM, ELEONORE V: 612
 COCHERET, CH.A. VI: 370, 375, 376
 COCK, J.E. DE VI: 605
 COCLICO, ADRIANUS PETIT VII: 557-562
 COCTEAU, JEAN I: 361, 362-370, II: 492, 618 IV: 619 V: 121, 122
 COEN, JAN PIETERSZ IV: 24, 288, 422
 COENEN, FRANS V: 209, 210 VI: 377-382 VII: 468
 COENRAADS, ED. V: 200, 236

COHEN, ALEXANDER VI: 357-363
COHEN, L. ALI V: 45
COHEN, HERMANN V: 557
COLENBRANDER, H.T. I: 332 III: 538, 539 V: 618
COLLEM, A.V. VII: 50
COLLEONI, B. III: 323
COLMJON, G. V: 65, 66, 67
COLUMBUS, CHRISTOPH. III: 622 VI: 128
COLIJN, H. IV: 591
COMMYNES, PHILIPPE DE VII: 205
COMTE, AUG. IV: 407

CONRAD, JOSEPH VI: 310
 CONSCIENCE, H. V: 72
 CONSTANS, KEIZER I: 445
 CONSTANT, B. III: 652, 664
 CONSTANTINUS VII, Porphyrogenetus I: 490, 529, 531
 CONSTANTIJN DE GROTE I: 475, 502, 505-510, 530, 531, 586, 591, 617 III: 270, 274 IV: 531 VII: 286
 CONSTANTIJN VIII I: 517
 COOLEN, ANTOON IV: 570 V: 34, 68, 106-111, 445, 446-451, 572, 635 VI: 275-280, 284, 330, 423, 426, 507-509, 519 VII: 117, 118, 172, 516
 COOLIDGE, CALVIN I: 270, 271
 COOPER, GARY VI: 428
 COORNHERT, DIRK VZN V: 102 VII: 395-400
 COPERNICUS, NICLAS III: 33, 624
 COPPOLA, F. V: 190
 CORBIÈRE, JEAN A.R.E. VII: 225
 CORDAY, CHARLOTTE IV: 687
 CORELLI, ARCHANGELO IV: 722
 CORNEILLE, P. IV: 802
 CORNELIUS, HANS III: 402
 CORNELLY, MARC IV: 629
 COSMAS PRAGENSIS I: 536
 COSTA, IS. DA V: 223 VI: 193, 204 VII: 437
 COSTER CH. DE IV: 510
 COSTER, DIRK I: 312, 320, 348-353, 355, 384 II: 563, 591, 599, 613 III: 386, 534, 535 IV: 517 V: 40-44, 71, 172, 175, 224, 452-458 VI: 117, 140, 143, 144, 240, 416, 495, 667 VII: 61, 105, 158, 177, 178, 235, 315-320, 450, 469, 545
 COUDENHOVE KALERGI, R.N. III: 387, 529 IV: 269 V: 191, 260
 COUPERUS, LOUIS M.A. I: 279-281, 308 IV: 78-87, 207, 229, 241, 341, 648-651, 858 V: 61-64, 313, 539-542, 595, 639, 642, 643 VI: 100, 106, 153, 155, 187, 239, 385, 386, 448, 535, 669 VII: 201, 382, 384, 401
 COURIER, P.L. II: 561
 COURTHS-MAHLER, HEDWIG II: 496 IV: 297, 298, 301, 302 V: 130, 233, 236, 237, 402, 477, 478, 538 VI: 154, 172
 CRANACH, L. III: 613 V: 16
 CREMER, J.J. V: 108, 110, 142, 472 VI: 426 VII: 118
 CRESCENTIUS I: 449, 466, 493, 494, 498, 553, 554, 563, 574, 585, 598, 599, 615, 624, 625
 CREVEL, M.V. VII: 557-563
 CROESUS VI: 16, 464
 CROMWELL, OLIVIER VII: 280
 CRONE, C.C.S. VII: 226, 230-231, 411
 CRONHEIM, PAUL V: 282
 CRUZE, JAMES II: 515, 516
 CURTIUS, E.R. V: 87-89

 DAELS, FRANS VII: 224
 DAENDELS, H.W. VII: 299
 DAGOVER, LIL III: 448, 454
 DAISSNE, JOHAN VII: 409
 DALADIER, E. VII: 26, 27, 29

DALMEIJER I: 39
DALSUM, ALBERT V. IV: 728, 739, 763, 765
DAM, C.F.A.V. VI: 593-595
DAM, J.V. IV: 509, 513
DANTE I: 319, 332, 338 III: 440 IV: 66, 68, 69, 137, 275, 775 V: 564 VI: 76, 456,
590 VII: 144, 306, 501
DANTON, G.J. IV: 187
DARNLEY, H. IV: 731
DARWIN, E. III: 144, 147, 226, 329, 354 IV: 43, 45, 118, 748, 749 V: 226, 550
VI: 392, 566
DAUDET, ALPH. VI: 44
DAUDET, LÉON VI: 359, 360

DAUM, P.A. = Maurits IV: 860 VI: 153, 184-190, 215, 357 VII: 173
 DAVIDS, LOUIS IV: 807-811, 812
 DEBROT, COLA V: 579-584
 DEBUSSY, CLAUDE II: 469
 DECORTE, BERT VI: 521
 DEFRESNE, A. IV: 816
 DEKEN, AAGJE VI: 42 VII: 309
 DEKKER, MAURITS IV: 234 V: 262-265, 445-448, 637 VI: 98-103, 670 VII: 357-362
 DEKKING, H. II: 437
 DEKOBRA, M. V: 243
 DELBEKE, FRANS IV: 520, 521 VII: 564-569
 DELLUC, L. II: 446, 456
 DELTEIL, LUC I: 300, 342
 DEMEDTS, A. VI: 325, 326, 330, 521 VII: 567
 DENIFLE, H.S. III: 613, 626
 DESCARTES, R. III: 114 IV: 416 VI: 390
 DESLAW, EUG. II: 541, 553
 DESNOS, R. II: 552
 DETERDING, H. VI: 180
 DEUSSEN, PAUL III: 100
 DEUTSCH, G. IV: 736
 DEYSSEL, L.V. I: 311, 316, 320, 384 III: 164, 405, 415, 431-438, 560-564 IV: 291, 302, 304-310, 340, 457-462, 860 V: 26, 214, 315 VI: 12, 13, 217, 221, 357, 359, 613 VII: 51, 235, 267, 316
 DIAZ, PORFIRIO II: 338 VI: 15
 DICKENS, CH. III: 177 IV: 181 VI: 371, 605-610
 DICKINSON, EMILY IV: 215, 253-257 V: 15 VII: 436, 440-443
 DIDEROT, D. III: 61, 74, 76, 89, 125, 163, 238, 242, 243 IV: 39-48, 311, 714, 809, 810 V: 411 VI: 240, 563-569
 DIEPENBROCK, ALPH. V: 285
 DIEREN, E.v. III: 519-521
 DIETRICH, MARLENE III: 552 V: 83
 DIMITROF, G. III: 549 IV: 550
 DIOGENES III: 154 IV: 193, 195 VII: 188
 DISNEY, WALT VI: 61, 62
 DOBBENBURG, AART v. IV: 670, 671
 DÖBLIN, A. III: 402, 404 V: 81, 448, 608 VI: 36, 93, 498
 DOESBURG, THEO v. I: 214
 DOLFUSZ III: 639 IV: 553 VII: 224, 225
 DÖLLINGER, J. I: 601
 DOMBART, B. I: 568, 601
 DOMELA NIEUWENHUIS, F. V: 143 VI: 176
 DOMINICUS, St. III: 463
 DOMINICUS V. FOLIGNO I: 550
 DONDORFF, K. I: 565, 601
 DONNE, JOHN V: 531-536
 DONKER, AD. III: 543
 DONKER, ANTHONIE = N.A. Donkersloot I: 354 III: 419-424, 527, 574 IV: 65, 324-327, 329, 330 V: 28, 70, 71, 139, 186, 187, 320, 322, 346, 351-352, 368, 371, 454, 455, 457, 503-510, 635 VI: 142, 143, 173, 262, 324, 384-386, 480, 495-500, 521, 613, 669 VII: 204, 221, 273

DONKER, KO V: 9

DONKERSLOOT, N.A. = A. Donker IV: 327 V: 71 VI: 495 VII: 123

DOOLAARD, A. DEN III: 535 IV: 264, 555 V: 319-325, 435, 490-495, 637 VI:
275-279, 311, 485 VII: 169, 273

DOS PASSOS, JOHN V: 81, 264, 407, 608 VI: 36, 37, 252

DOSTOJEWSKY, F. I: 271, 372, 377, 382, 386 II: 420, 423, 489, 497 III: 76, 154,
163, 172, 177, 390, 432, 438, 455, 490-493, 545, 550 IV: 79, 234, 298, 325,
326, 351, 383, 477, 482, 516, 783, 804

- V: 55, 97, 129, 226, 234-237, 243, 329, 424, 427, 428, 430, 484, 592, 604, 606
 VI: 153, 172, 175, 250, 264, 270, 271, 371, 462, 463, 556, 610 VII: 79, 114, 169, 239, 246, 332, 370, 538, 539, 565, 571
 DOUWES DEKKER, E. = Multatuli IV: 49-61, 177-202, 335, 363-366 VI: 8, 152, 154 VII: 180
 DOUWES DEKKER JR, EDUARD VII: 538
 DOUWES DEKKER-POST V. LEGGELOO, Mevrouw IV: 670 VII: 535
 DRAKE, FRANCIS VI: 128
 DREISER, TH. I: 244-254 V: 114
 DRERUP, E. IV: 289
 DREWS ARTHUR I: 165 III: 270 IV: 389
 DREYER, CARL II: 538-540
 DREYFUSZ, ALFRED III: 549 IV: 131, 551
 DRIESCH, H. III: 166
 DRIEU LA ROCHELLE I: 261
 DROST, AARNOUT VII: 283-288, 309
 DROYSEN, J.G. IV: 155
 DUBOIS, PIERRE H. VII: 411, 501, 502
 DUHAMEL, G. III: 560 IV: 740 V: 190, 243, 245, 246 VI: 498, 499
 DUINKERKEN, ANTON V. = Willem Asselbergs I: 321-323, 361, 384, 387-399 III: 111, 459, 460, 464, 596-608 IV: 153, 372, 425-427, 430, 499 V: 31, 633 VI: 40, 45, 46, 108, 112-117, 132, 141, 142, 256-262, 389-394, 521, 659-664 VII: 8, 48, 110-116, 172, 174, 215, 540-545, 564, 569
 DUJARDIN, ED. IV: 225
 DULAC, GERMAINE II: 438, 531, 550, 552 III: 72, 73
 DÜMLER, E.L. I: 536, 581, 583
 DUNCKER, AL. IV: 479
 DUNNE, J.W. IV: 690
 DUNS, SCOTUS I: 392
 DÜRER, A. III: 623 IV: 399 VI: 297
 DURIEUX, T. IV: 736
 DURTAİN, LUC IV: 584
 DUVEEN, J.H. V: 531-536
 DUYL, DS V. III: 553, 554
 DUYMAER V. TWIST, A.J. II: 562 III: 564 IV: 56, 183, 198
 DUYMAER V. TWIST, MIEN IV: 758
 DUYSE, PRUDENS V. IV: 512 VII: 541
 DUYSER, J.L.PH. III: 397
 DIJCK, ANTH. V. II: 33
 DIJK, FRITS V. IV: 758
 DIJK, J.W.V. VII: 45-50
 DIJK-HAS, N.V. VII: 235
 DYNTER, EDMOND DE V: 620
- EBERT, F.A. Historicus I: 565
 EBERT, FR. III: 494 V: 553
 ECKENER, HUGO IV: 558
 ECKEREN, GERARD VAN V: 339-345 VI: 532-537
 ECKERMANN, J.P. III: 18, 137, 521, 522, 530-532 IV: 21, 527 V: 23, 48 VI: 565 VII: 534
 ECKHART, JOH. III: 345 VI: 54 VII: 299

EDEN, ANTHONY IV: 569
EDISON, TH. A. IV: 117
EEDEN, F.v. I: 220 III: 431, 432, 438 IV: 85, 120, 340 V: 19-25, 316, 383-389,
539-542 VI: 12, 42, 43 VII: 401-406, 541
EEKHOUT, JAN H. V: 224 VI: 132, 133, 136, 137, 422, 426, 427, 521, 524, 529
VII: 236, 245, 248, 254, 470-475
EERBEEK, J.K.v. VI: 204-209, 210, 211 VII: 233
EFFEN, JUSTUS v. V: 558 VII: 59
EGGELING, VIKING II: 463, 472,

536, 545, 553, 554
 EGGINK, CLARA VI: 521
 EHRENBURG, ILJA III: 60, 402, 490, 491, 560 IV: 582-587 V: 82, 127, 138, 139, 141, 181, 182, 183, 203, 241-247, 264, 405, 407, 417, 447, 479, 538, 595, 607 VI: 36, 124, 180
 EICHENDORFF, JOS V. VII: 196, 200
 EICKEN, H.V. I: 572, 595, 601
 EINSTEIN, A. III: 251, 497-502 IV: 113-115 V: 468 VI: 179, 194
 EISENSTEIN II: 480, 490, 491, 493, 497, 529, 536, 549, 553, 556, 557, 636
 ELIAS, NORBERT V: 477, 478 VII: 351-356
 ELIASBERG VI: 273
 ELISABETH van Engeland IV: 731, 732, 779, 782, 813 VI: 632
 ELOESSER, ARTHUR I: 358
 ELRO, H.V. = R. Houwink VII: 148
 ELSSCHOT, WILLEM III: 438, 549 IV: 341, 380-385, 691 V: 33-39, 59, 73, 77, 171, 174, 175, 305, 345 VI: 153, 184, 185, 325, 327, 328, 357, 440, 441, 512-517, 519, 521, 532 VII: 48, 93-97, 139, 172, 175, 264, 461, 574
 EMANTS, MARCELLUS VI: 217, 221
 EMERSON, R.W. IV: 166
 EMPEDOCLES V: 114
 ENGELBRECHT, H.C. II: 425
 ENGELMAN, JAN I: 355, 387 II: 606 IV: 213, 214, 253, 318, 320, 323, 372, 373, 437, 440, 891 V: 31, 368-375, 635 VI: 114, 132, 169, 395, 399-401, 435, 521, 669 VII: 8, 125, 304, 347
 EPSKIN, JEAN II: 438, 440
 ERASMUS III: 221, 260, 286, 415, 426, 516, 517, 605, 615, 618, 622-624, 630, 642, 644 IV: 9-14, 113, 114, 186, 399, 548, 656 V: 361-367, 449 VI: 45, 248, 370, 392 VII: 18, 354, 383, 560
 ERBEN, W. I: 576, 578, 601
 ERCKMANN E.-CHATRIAN A. V: 188 VI: 605, 606
 ESOPUS VI: 45
 ESQUERRER, FR. IV: 236
 ESSEX IV: 782
 EUCKEN, R. I: 568
 EURIPIDES IV: 791-794, 805 VI: 245 VII: 52
 EUWE, MAX IV: 610, 611, 642-644
 EVOLA, JULIUS III: 328, 516 V: 255-261
 EWERS, H.H. III: 553 VI: 38
 EIJK, HENRIETTE V. IV: 635 VI: 60-65, 371-376
 EIJCK, JAN V. V: 616
 EIJCK, P.N.V. III: 538, 539 IV: 70-77, 593, 594, 670, 694, 695 VI: 616 VII: 283-288, 436-442
 EYSELSTEIJN, B. VAN V: 157, 161-163 VI: 521, 557, 562 VII: 278

 FABRICIUS, JOH. V: 145, 148, 149
 FALCONETTI, MLLE II: 538
 FALISE, AUG. IV: 545, 546
 FALKE, KONRAD IV: 637
 FALKLAND, SAMUEL VI: 216, 220
 FALLADA, HANS III: 490, 491
 FANK, ARNOLD VI: 277

FANTUZZI I: 593

FARFA I: 598

FEIND, F.J. I: 574, 601

FEITH, RHEINVIS III: 174 VI: 43

FEUCHTWANGER, LION III: 89, 95, 402-411, 415, 493, 540 IV: 478 V: 234, 235,
505 VI: 92, 158

FEUERBACH, L. III: 245
 FEY IV: 553
 FEIJDER, JACQUES III: 450
 FICHNER, VERA V: 206
 FIEBACH J. I: 569
 FILIPS V. LEIDEN VII: 17, 18
 FILIPS V. MARNIX VII: 17, 18
 FIORENTINO, GIOVANNO IV: 782
 FISCHINGER, OSKAR II: 554, 555 III: 446
 FLAMENT, CH. S. IV: 659-661
 FLAUBERT, GUSTAVE I: 179, 318 III: 67, 153, 164 IV: 249 V: 55, 329, 392, 454, 592 VI: 33, 382, 560
 FLORIS V V: 467
 FOKKER, ANTH. H.G. III: 447
 FÖLDES, JOLAN VI: 310
 FOLTZ, K I: 586, 602
 FONDANE, BENJAMIN IV: 436-442, 480 VII: 144
 FONTAINE, JEAN LA IV: 608
 FOORE, ANNIE VI: 152
 FORBERG II: 563
 FORD, HENRI V: 182, 183
 FORMAN, H.J. VI: 464-470
 FÖRSTER, BERNHARD IV: 315
 FORSTER, E. IV: 583
 FÖRSTER-NIETZSCHE, ELIS. III: 470 IV: 317, 403, 404, 406
 FRANCE, ANATOLE II: 561 IV: 238 V: 399
 FRANCISCO DE OSUNA VI: 58
 FRANCISCUS, St. I: 369 IV: 647 VI: 590 VII: 365
 FRANCKEN, J.-PZN. V: 156
 FRANCO III: 602 IV: 397, 663 VII: 175
 FRANCO V. WORMS I: 554, 625
 FRANK, WALDO IV: 584
 FRANKE, W. I: 582, 597-599, 602
 FRANKLIN, B. IV: 89 V: 158, 189
 FRANZ JOSEPH V. HABSBURG III: 395
 FREDERICH, L. I: 574-576, 602
 FREDERIK II, Keizer VI: 159
 FREDERIK DE GROTE III: 276 IV: 16, 173, 535
 FREDERIK, Prins v. Nassau IV: 659
 FREUD, S. I: 252 II: 513, 514 III: 69-104, 139, 144, 208, 335, 393, 394, 397, 398, 511, 512, 519-521, 539, 551 IV: 67, 84, 110, 221, 223, 251, 354-356, 360, 442, 443, 449, 465, 481-484 V: 82, 169, 274-281, 443, 456, 631 VI: 35, 39, 249, 250, 566 VII: 169, 415
 FRIEDEMANN, HERM. III: 433, 434
 FRIEDLENDER, H. VI, 129
 FRIEDRICH, Aartsbissch. v. Mainz I: 520
 FRIEDRICH, J. I: 587, 591, 593, 602
 FROT IV: 551
 FRUIN, R. III: 538, 539
 FUCHS, CARL III: 89
 FUNK-BRENTANO V: 365

GALIANI, ABBÉ III: 89 IV: 407 V: 71
GALILEI, G. III: 79
GALSWORTHY, JOHN V: 33
GAMA VASCODA VI: 128
GANCE, ABEL II: 496, 517, 546
GANDHI, MAHATMA I: 373, 376, 377
GARBO, GRETA II: 533 III: 139, 448, 552 IV: 600 V: 328, 600, 602 VI: 62
GARGANO, M. I: 588, 598
GARIBALDI IV: 332
GAST, PETER III: 94
GASTINAUD, PIERRE IV: 479
GAUTIER, THÉOPHILE III: 137 V: 153, 583
GAYDA III: 661
GEEL, JACOB VII: 468
GEERS, G.J. VI: 59, 483, 484, 488, 522

GEEST, K.V.D. VI: 422-427, 522
 GELASIUS I, Paus III: 641
 GELDER, AERT DE IV: 28
 GELDEREN, J.V. V: 199
 GENDEREN STORT, R.V. I: 308-310, 384 V: 636, 637 VI: 164-166, 170-171, 235, 414, 472, 669 VII: 201-206, 275, 276
 GEORG VAN SAKSEN III: 615
 GEORGE VI, Koning van Engeland IV: 574, 647
 GEORGE, STEFAN II: 591, 592 III: 144 IV: 253, 270-274, 518, 642 V: 384 VI: 228 VII: 144
 GERARDS, BALTHASAR III: 539
 GERBAULT, ALAIN III: 216 IV: 822
 GERBERT V. AURILLAC = Paus Silvester II I: 411-413, 420, 428, 442-447, 452, 460, 464, 466, 468-473, 481-484, 488, 489, 492-504, 508, 510, 514, 517, 520, 523, 529, 539, 545-561, 566, 568, 572-577, 579, 581, 582, 585, 587, 591, 597, 601-603, 605
 GERBERTA, Keizerin I: 571
 GERHARD, A.H. IV: 187
 GERHARDT, TRUUS IV: 525, 531
 GERLO ADA = Annie Salomons V: 610
 GERRITSEN, T.J.C. IV: 571, 572
 GERVAIS, ALBERT VI: 145, 146, 150, 504
 GERVERSMAAN, H. VI: 216, 218, 221
 GEUNS J.J.V. I: 353-355 III: 555 V: 431 VI: 331, 336, 337
 GEUS, WILLEM DE IV: 419-423 VI: 305-310
 GEIJL, P. III: 538, 539 IV: 678
 GEIJTER J. de IV: 512
 GEZELLE, GUIDO I: 380 V: 73, 455, 457 VII: 541, 542
 GHÉHENNO, JEAN IV: 132, 583 V: 395-402 VI: 50, 122
 GIBBON, E. VII: 472
 GIDE, ANDRÉ I: 323, 339, 379-386 II: 423 III: 10, 11, 70, 91, 377, 413, 476, 518, 558-560 IV: 79, 97, 120-126, 129, 130, 133, 442, 444, 578-587, 589-592, 610, 800, 859, 866, 869 V: 91, 192, 241, 243, 246, 247, 442, 443 VI: 21-26, 51, 189 VII: 74, 87, 136, 209, 239, 280, 281, 357, 358, 374, 538
 GIESEBRECHT, WILHELM VON I: 340, 406-418, 422, 453, 454, 458, 459, 461, 464, 468, 469, 511, 523-527, 531, 556, 559, 561-564, 570, 572-576, 579, 583, 588-593, 602, 614, 618, 620, 621
 GILLIAMS, M. VI: 522
 GILS, J.B.T.V. V: 547
 GINNEKEN, JACOBUS V. I: 183 III: 524-526, 559, 602, 603 IV: 290 VI: 642
 GIONO, JEAN VI: 507-511 VII: 118
 GIOTTO IV: 601 VI: 454-457
 GIRANDOUX, JEAN III: 91
 GLAESER, E. V: 444
 GLOCESTER, HUMPHREY V. V: 609, 611, 619, 640
 GOBINEAU, COMTEDE III: 222, 335, 337, 500 IV: 528
 GODIN, K. IV: 23
 GOEBBELS, JOSEPH III: 228, 229, 336, 477, 481, 484, 489 IV: 677, 679, 735 V: 441 VI: 484 VII: 177, 178, 314
 GOERING, H. III: 492 IV: 591, 670, 735 VI: 484
 GOERRES, JOSEF V. VII: 92

GOES, F.V.D. IV: 457-462 VI: 10-12, 197

GOETHE, AUGUST VON VII: 525, 531

GOETHE, J.W. VON I: 22, 126, 175, 186, 330 II: 427, 643 III: 10, 18, 89, 137,
164, 176, 257, 350, 444, 478, 479, 517, 521-523,

530, 531, 560 IV: 21, 22, 41, 47, 51, 69, 140, 205, 338, 370, 433, 490, 527,
 638-640, 642, 735, 748, 775, 778, 802 V: 23, 48, 119, 245, 391, 392, 399,
 496-502, 585 VI: 45, 97, 543, 544, 565, 566 VII: 69, 75, 91, 197, 226, 235, 239,
 241, 246, 331, 525-533, 534-539
 GOGH, VINCENT V. I: 54, 124, 167, 205 II: 481, 582, 593, 636, 640 III: 54, 61,
 523 IV: 505, 508, 627, 876, 877
 GOGH-KAULBACH, A.V. VI: 144 VII: 170
 GOGOL, N.W. II: 490 V: 603, 608 VI: 270
 GOLDONI, CARLO IV: 715, 719-724, 798
 GOLZ V.D. IV: 408
 GOMPERTS, H.A. IV: 876 VI: 633-636, 640 VII: 344-350, 410, 478, 479-481
 GONCOURT, E. ET J.H. DE III: 432 IV: 804 VI: 42, 44
 GONGORA, LUIS DE V: 484, 489
 GORIS, J.A. = Marnix Gijsen VII: 57, 58, 61
 GORKI, MAXIM II: 489 V: 606
 GÖRLAND, A. IV: 551, 552
 GORTER, HERMAN I: 380, 384 III: 431 IV: 62-69, 85, 167, 256, 273, 304, 435 V:
 27, 119, 123, 124, 220, 221, 253, 383, 386, 564, 565, 593 VI: 72, 73, 324,
 477-482, 587, 588, 594, 616, 626, 669 VII: 46, 48, 49, 401, 406, 524
 GOTTFRIED V. VITERBI I: 607
 GOSSAERT, GEERTEN III: 560 VI: 132, 204 VII: 147, 235
 GOUDSMIT, S. VI: 157-162
 GOYEN, JAN V. VI: 602
 GRAAF, D.A. DE VII: 39-44, 411
 GRAAFF, CHR. DE III: 546-548 IV: 373
 GRAVESANDE, G.H.'s- II: 328 V: 96, 250 VI: 129, 331, 335, 336
 GRECO, EL III: 524 IV: 210, 233-238, 249, 421 V: 16 VI: 455, 491
 GREEVE, Pater B. DE I: 396 III: 598
 GRÉGOIRE, HENRI VI: 367
 GREGORIUS I, de Grote I: 502
 GREGORIUS V I: 460, 466, 467, 470, 472, 474, 477, 479, 492-494, 499-503,
 506, 508, 527, 536, 537, 552, 579, 581, 587, 596, 615, 616
 GREGORIUS VII I: 373, 414, 434, 436, 465, 478, 480, 514, 515, 589, 599, 618,
 619 III: 643 V: 293 VII: 548
 GREGOROVIVS F. I: 524, 565, 602 V: 585
 GRENIER, JAN IV: 170 VII: 75
 GRESHOFF, J. III: 420, 421, 446 IV: 170, 253, 254, 257, 380, 381, 692 V: 40,
 43-46, 71, 188, 248-253, 289, 345 VI: 44, 105-111, 143, 206, 215, 256, 260,
 261, 324, 331, 415, 419-421, 512, 519, 526, 532, 652-658, 665 V: 48, 57, 269,
 302, 345, 346, 374, 410, 417-422, 477, 478
 GRILLPARZER, FRANZ VI: 303 VII: 92
 GRIMM, JACOB V: 379 VII: 92
 GRISS, J.J. V: 311 VI: 215 VII: 123
 GROENEVELT, ERNST VII: 245
 GROEN V. PRINSTEREN, G. V: 223 VI: 192, 204
 GROENINGEN, A.P. VAN VI: 216-222
 GROETHUYSEN, B. III: 290
 GRÖNLOH, J.H.F. = Nescio V: 26 VI: 185
 GROOT, HUGO DE IV: 675, 727 V: 571
 GROOT, JAN H. DE V: 224 II: 236
 GROOTE, GEERT VII: 17

GROSZ, GEORG. III: 426

GRUND, K. I: 574, 594, 599, 602

GRÜNDEL, GÜNTHER IV: 328
 GRUYTER, J. DE IV: 362, 363
 GRUYTER, JOS. DE IV: 21, 504, 627
 GUARIN, Abt I: 551
 GUIDO IV: 327
 GUILLOUX, LOUIS VI: 122
 GUITRY, SACHA IV: 800
 GUIZOT IV: 395
 GULBRANSEN, TRYGVE IV: 262, 684-688 VI: 175 VII: 117
 GÜNTHER III: 335, 341
 GUSTAAF ADOLF V: 600
 GUTENBERG, JOH. III: 622
 GUTMANN, collectie IV: 624
 GUTTELING IV: 273
 GUZMAN, MARTIN LUIS VI: 18, 483-488 VII: 415
 GIJSEN, MARNIX = J.A. Goris I: 290 VII: 57, 335

HAAR, BERNARDTER V: 105
 HAAREN, HANS V. VII: 261-265
 HAAS JACQUES DE IV: 785
 HADEWYCH VI: 57, 117
 HADRIANUS I, Paus I: 582, 602
 HAERSOLTE-VAN HOLTE TOT ECHTEN, A.V. VI: 665
 HAESE, JAN D' VII: 409
 HAILSMAN, LORD IV: 647
 HAJE III: 524-526 V: 72
 HALL, J.W.V. IV: 659 V: 40
 HALPHEN, L. I: 412, 525, 527, 564, 565, 591-593, 602, 618
 HALS, FRANS II: 477 IV: 25
 HAMSUN, K. IV: 706
 HANIGHEN, F.C. II: 425
 HANNEMA, D. IV: 504
 HANS, D. IV: 207-209, 214, 224, 237, 263 VII: 190, 238-260
 HANUSSEN IV: 463 VI: 467
 HARBOU, THEA V. II: 457, 491, 505, 526, 546
 HAREN, ONNO ZWIER V. VII: 382-388
 HAREN, WILLEM ZWIER V. VII: 384
 HARMS, RUDOLF II: 544
 HARNACK, ADOLF VON III: 613
 HARRIS, FRANK III: 62, 70 IV: 400, 748, 751 V: 63, 64, 226, 228, 229, 232, 313
 HARTMANN, L.M. I: 420, 421, 482, 512, 572, 584, 586, 588, 598, 602
 HARTOG, JAN DE VI: 119-124, 306, 368
 HARTWIG I: 589
 HARVEY, LILIAN V: 83
 HATTUM, J.V. IV: 876 V: 635 VI: 331-335, 522 VII: 123-127, 408
 HAUCK, A. I: 418, 515, 566, 579, 602
 HAUPTMANN, GERHART VII: 528
 HAUSER, H. VI: 183
 HAVELAAR, JUST I: 321-324, 391-398 III: 171, 566 IV: 10, 876 V: 414, 415, 416
 VII: 558
 HAVET, J. I: 445, 498, 572, 573, 575, 579, 580, 583, 585, 602

HEBBEL, FRIEDRICH VI: 42
HEECKEREN, W.H.A.C. BARON V. VI: 269
HEERIKHUIZEN, F.W.V. VI: 522 VII: 409
HEEROMA, K. = Muus Jacobse IV: 262 V: 218, 222-225, VI: 137, 204, 205, 319
VII: 232-237
HEGEL, G.W.F. I: 165, 166, 176, 221, 223, 367, 376 II: 444, 637 III: 12, 69, 74,
89, 91, 145, 184, 226, 235, 281, 286, 291, 299, 300, 307, 329, 358, 460, 507
IV: 40, 147, 148, 165, 407, 417, 443, 884 V: 347 VI: 297, 391, 565 VII: 327-332
HEIDEGGER, M. IV: 257, 442, 643
HEIDEN, KONRAD IV: 489 V: 49 VI: 15

HEINE, H. III: 89, 433-437, 478, 562 IV: 54, 468, 639, 640, 783, 785, 764 V: 154, 390-394, 399, 501 VI: 93, 97, 256 VII: 82, 92, 196-200, 223, 344
 HEINRICH II, Keizer I: 409, 414, 438, 448-450, 458, 471, 473, 513, 533, 534, 536, 537, 543, 562, 564, 573, 574, 589, 594, 595, 601, 602, 618, 622, 625
 HEINRICH III, Keizer I: 414, 451
 HEINRICH IV, Keizer I: 411, 434, 436, 451, 480 V: 598 VI: 160
 HEINRICH VI, Keizer I: 414
 HELLMANN, S. I: 440, 571, 603
 HELMAN, A. I: 387 II: 564 III: 416 IV: 341, 378 V: 58, 73, 92-98, 395, 400-402, 637 VI: 14-19, 32, 142, 522, 582-586 VII: 170, 314, 412-416
 HELMERS, J.F. V: 137
 HÉLOISE I: 390
 HELST, B.V.D. II: 479 IV: 173
 HELVETIUS IV: 47
 HEMINGWAY, E. III: 404
 HEMKES, F.J. V: 455
 HEMSTERHUIS, FRANS VII: 299
 HENDRIK VIII van Engeland II: 22, 28
 HENDRIK de Zeevaarder, koning v. Portugal VI: 128
 HENNUS, MR IV: 504
 HENRI IV IV: 16
 HERACLITUS I: 158, 301, 303, 304, 353 VII: 289
 HERBIER, MARCELL' II: 438, 448, 501 VI: 88
 HÉRIAT II: 519
 HERIBERT V. KEULEN I: 460, 472, 482, 483, 577, 582, 623
 HERMANN = Arminius III: 628
 HERMANS, HYACINTH I: 390
 HERODOTUS II: 508 IV: 155
 HEROSTRATUS V: 439-441 VII: 457
 HERREMAN, R. VI: 522, 551
 HERRIOT III: 533
 HERTOOG, SALVADOR VI: 305-310
 HERWEGH, GEORG VII: 92
 HERZEN V: 361, 362, 364, 366
 HERZOG, RUDOLF V: 442
 HESIODUS IV: 539 VII: 129
 HESSE, HERMANN V: 414
 HESSELS, W. V: 224 VI: 525, 529-530
 HESSLING, CATHÉRINE II: 519
 HEYERMANS, H. I: 301 VI: 66, 396, 590, 650 VII: 336
 HEYMANS, G. IV: 51, 52, 53, 571
 HEIN (HEIJN), PIET III: 589 IV: 421-423
 HIEGENTLICH, JACOB VI: 66, 70, 522
 HIERONYMUS, Kroniekschrijver I: 607
 HIERONYMUS, St. VII: 429-435
 HILDEBRAND = N. Beets IV: 185 VI: 29, 45, 371 VII: 159-164
 HILDIBALD V. WORMS I: 459, 460
 HILLE-GAERTHÉ C.M.V. V: 142
 HINDEMITH, PAUL VI: 812
 HINDENBURG, PAUL L.H.A. VON IV: 552 V: 86
 HIRSCH, S. I: 589, 602

HIRSCHFELD-MACK, LUDWIG II: 471, 475

HITLER A. II: 429 III: 66, 145, 182, 221, 245, 322, 334-347, 359, 360, 373, 427, 437, 476-478, 480, 485-489, 490, 492, 494, 503-507, 544, 546, 550, 552, 577, 580, 588, 592, 608, 613, 628, 635, 636, 639, 650, 652 IV: 14, 15, 20, 107, 369, 397, 403, 406, 460, 463, 464, 474, 476, 486, 489, 491, 525-531, 534-537, 548, 560, 648, 653-656, 663, 670, 674, 686, 741, 855, 856, 858, 860, 861, 863, 869, 873, 875, 877, 879, 882 V: 49, 87, 169, 159, 283, 291, 355, 365, 441, 499 VI: 14, 93, 196, 508, 540, 577,

578, 653 VII: 34, 90, 91, 299, 360, 361
 HOBBS, THOMAS III: 460
 HOEKSTRA, HAN G. VI: 522 VII: 464
 HOFDIJK, W.-JZN. VII: 221
 HOFFMANN, E.T.A. VII: 196, 199
 HOFSTEDE DE GROOT, PETRUS VII: 510
 HOGENDORP, G.K.V. VII: 299, 301
 HOGENDORP, WILLEM V. VII: 386
 HOICO, GRAAF I: 599
 HOLBACH, P.H.D.D' III: 115 IV: 47
 HOLBEIN, HANS II: 533 III: 408, 409, 412, 535 VI: 460
 HÖLDERLIN, FRIEDRICH IV: 896 VII: 92, 196
 HOLDERT VI: 363
 HOLINSHED IV: 748, 771
 HOLK, L.J.V. III: 389
 HOLSWILDER, J. IV: 201
 HOLTROP IV: 660
 HOMERUS I: 324 II: 561 III: 24, 195, 218, 415, 417, 437 IV: 69, 275-253, 735 V:
 114 VI: 45, 570-575, 625 VII: 129, 210, 397, 398, 472, 473, 501
 HONORIUS III I: 369
 HOOFT, P. CZN III: 415, 416 IV: 760-762 VI: 182
 HOOGENBEMT, A.V. VII: 261-265
 HOOGH, PIETER DE IV: 35
 HOOGVLIET, J.M. I: 234
 HOORNIK, ED. IV: 876 VI: 522, 625-627, 668 VII: 123-127, 266-271, 302, 477,
 478, 502-504, 541
 HOOYKAAS, C.E. III: 533
 HOPMAN, F. I: 311, 312, 320 VII: 408
 HOPPER, RIKI IV: 812
 HORATIUS III: 440
 HOUWAARD, C. III: 522-524
 HOUWINK, R. III: 420-424, 521 IV: 483, 484 V: 224 VI: 133, 134, 496, 522 VII:
 146-150, 210, 236, 245, 249, 255, 409
 HUBER NOODT, U. VII: 32
 HUGHES, RICHARD V: 94
 HUGO V. CLUNY I: 599
 HUGO V. TOSCANE I: 460, 472, 483, 598, 623
 HUGO, VICTOR III: 402 V: 389 VII: 424
 HUGUETAN, Mej. IV: 660
 HUIZINGA, J. I: 277, 289, 332-347 II: 448 III: 111, 266, 482, 502, 527, 653 IV:
 10, 155, 157, 158, 160, 370, 446, 564, 567, 590-592 V: 108, 190, 193, 194,
 363, 366, 367, 466, 467, 469, 557, 558, 562, 609, 610, 612, 625-631 VI: 58,
 73, 461 VII: 13, 33, 37, 38, 129-135, 158, 178, 205, 251, 383, 546-551, 558
 HUIZINGA, J.H. VII: 157
 HUIZINGA, LEONARD VI: 178-183, 557, 560-561 VII: 153, 157, 158, 298
 HULLEBROEK, E. VI: 259
 HULSKER, J. IV: 76
 HUME, DAVID IV: 257 VII: 472
 HUS, JOHANNES I: 80 V: 398
 HUSSENOT, III: 166, 167, 170
 HUSSERL, EDMUND IV: 442 V: 424, 426, 429, 430, 484

HUTTEN, ULRICH VON IV: 13 VII: 92
HUXLEY, ALDOUS II: 615 III: 61, 62, 67, 70, 413, 414, 446, 518, 522-524 IV: 165,
210, 436, 584, 585, 587, 900 V: 16, 96, 149, 190, 192, 194, 195, 231, 359 VI:
34, 182 VII: 153, 209, 275
HUYDEKOPER, JOHAN IV: 23
HUYGENS, CONST. I: 192 III: 415, 416 IV: 32-38, 619, 760 V: 489 VI: 182 VII:
437
HUYGENS, CONST. JR. VI: 43

HUYTS JOH. III: 543 VI: 522, 618-624

IBSEN, H. I: 179 III: 468, 478 IV: 704-710, 722, 748, 756, 757, 816 V: 226, 607

IEPENDAAL, WILLEM V. VII: 49

IETSWAARD, JAN V: 224 VI: 665, 668

IFFLAND, A.W. III: 437

INGRES, J.A.D. I: 208 V: 598 VI: 58, 391, 595

INNITZER, Kardinaal III: 639

INNOCENTIUS III I: 372, 373, 379, 394, 435, 569, 602

INNOCENTIUS IV I: 507

ISIDOR V. SEVILLA I: 526

IVANS III: 455

IVENS, J. II: 541, 544, 553 V: 407

IWAN DE VERSCHRIKKELIJKE, Tsaar II: 508

JAARSMA, TH. VII: 183

JACOB V. BEIEREN V: 609-624 VI: 99

JACOBSE, MUUS = K. Heeroma VII: 236

JAFFÉ-LOEWENFELD I: 579, 598, 602

JAMES, WILLIAM III: 205, 460 IV: 133

JAN V. BEIEREN V: 612

JAN V. LEIDEN VI: 103

JANNINGS, E. II: 443

JARRY, ALFRED I: 9 IV: 547-549 V: 462 VII: 63, 64

JASPERS, KARL I: 542, 602 IV: 897

JAURÈS, J.L. VI: 361

JEAN PAUL VII: 92, 196, 198, 199

JESSNER, LEOPOLD III: 481 IV: 735, 736

JOHANNES Canaparius I: 450, 547, 548, 595, 596

JOHANNES Cassianus I: 551, 598, 601

JOHANNES Diaconus I: 475, 509, 516, 587, 590, 606

JOHANNES, Evangelist III: 567 IV: 409, 447 V: 511

JOHANNES, Graecus I: 574

JOHANNES, Orseolo I: 590

JOHANNES XII Philagathos Paus I: 491-494, 527, 553, 584, 587, 593, 598, 599

JOHANNES XV, Paus I: 466, 479, 604

JOLLES, ANDRÉ IV: 411

JONCKBLOET, G. Pastoor IV: 59

JONCKBLOET, W.J.A. IV: 726, 729

JONG, A.M. DE I: 349 VI: 669 VII: 172

JONG, M. de VI: 317

JONSON, BEN IV: 780

JORISSEN, TH. IV: 726

JOYCE, JAMES IV: 225, 252-254, 409 VI: 36, 626 VII: 43, 169, 210

JUAREZ, B. VI: 15

JULIANA V. ORANJE I: 332 III: 603

JUNG, C.G. III: 61, 77 V: 281

JÜNGER, ERNST III: 647, 648 IV: 452, 532, 533, 537, 539 VII: 304

KADT, J. DE IV: 491-504 V: 603, 607 VII: 76

KAFKA, F. IV: 99-111, 228, 253, 258, 398-401, 473-480, 625 VI: 69, 86, 347, 435, 547, 585 VII: 227
KAHN, ELLEN VI: 519, 523
KAJAFAS III: 98
KALFE JR., G. V: 386 VI: 40-45 VII: 57, 277, 404
KALMIJN-SPIERENBURG, JO VII: 236
KAMENEW III: 311
KAMP, J.J. IV: 392
KAMPERS, F. I: 571, 602
KAMPHUIS, G. V: 45 VI: 525, 529 VII: 236
KANDINSKY II: 635 III: 556

KANT, E. I: 222, 372-375, 377 II: 637 III: 12, 89, 91, 132, 232, 281, 286, 460
 IV: 257, 301 V: 15, 271, 427, 428
 KAPHAHN, FRITZ IV: 462
 KAPP, JULIUS V: 286
 KAREL I V: 444
 KAREL V IV: 17, 602
 KAREL de Grote I: 373, 419, 422, 451, 475, 485, 496, 515, 526, 534, 563, 582,
 594, 606, 615-617, 619, 624 II: 33 IV: 388, 531 VI: 14 VII: 390
 KAREL de Kale I: 587
 KARSEMEIJER, J. VII: 57, 59
 KÄSTNER, ERICH V: 443
 KATE, J.J.L. TEN III: 563 IV: 365 VII: 303, 447
 KATZ, S. III: 448
 KAUS, GINA V: 598
 KAUTZKY, K. III: 540
 KEATS, JOHN. III: 17 V: 273
 KEHR, P. I: 412, 459-454, 565-588, 602
 KEIGHLEY, WILLIAM IV: 629
 KELK, C.J. I: 192 IV: 547 178-181 VII: 165-170
 KELLER, GOTTFRIED VII: 92
 KELLER, S. I: 525-529, 591-593, 602
 KEMMERICH, M. I: 499, 561, 583, 599, 602
 KEMP, AERT V: 617
 KEMP, MATTHIAS V: 617
 KEMP, P. VI: 523
 KEMPE, JAN = Joh. v.d. Woude VII: 226, 227
 KERN, TH.V. I: 565, 602
 KERR, A. III: 540 IV: 585 V: 443, 444
 KERSTEN, DS I: 367 IV: 45
 KESTNER, J.C. VII: 525, 529
 KETTMANN, G. III: 574 VI: 256 VII: 219-223
 KEUCHENIUS, L.W.CHR. III: 628
 KEULS, H.W.J. VI: 523
 KEUNING, W.E. = W. de Mérode VI: 132
 KEYSERLING, H. I: 371, 372, 373, 377 III: 68, 386 V: 190, 193, 194, 199 VI: 180
 KIERKEGAARD, S. IV: 51, 196, 442, 477, 899, 901 VI: 42, 543, 544
 KIEVIET, JOH. IV: 420 V: 150
 KINGSLEY, SYDNEY V: 543, 544
 KIRCHEISEN, F.M. I: 566, 602
 KIRSANOFF II: 506
 KISCH, E.E. IV: 582, 583 VI: 181
 KLAGES, LUDWIG III: 86, 166, 176 IV: 271, 274, 313
 KLEINPAUL, A. I: 415, 438, 439, 556, 602
 KLEIST, HEINRICH V. IV: 101 VII: 196
 KLINGER, MAX IV: 312
 KLINKENBERG, G.A.V. I: 355
 KLOMP, HANS VI: 76, 523
 KLOOS, W. II: 588, 591, 639 III: 430, 431, 434, 538 IV: 84, 256, 273, 328, 431,
 435 V: 152, 221, 311-318, 369 VI: 12, 13, 191, 193-196, 223, 324, 611, 668
 VII: 235, 286, 344, 372, 374, 407, 444-456
 KLOPPERS, PIET III: 448, 456

KNAPPERT, E.C. II: 448
KNOP, F. I: 582, 602
KNUTTEL, J.A.N. VII: 249
KNUVELDER IV: 373
KOCK, H.W.H. DE IV: 57-59, VII: 181
KOCK, PAUL DE VII: 163
KOENEN, M.J. VI: 373 VII: 291
KOHLSCHÜTTER, O. I: 590, 603
KOHNSTAMM, PH. IV: 312-315
KOLB, ANNETTE V: 206
KOLINE, NICOLAS II: 503
KOLLEWIJN, R.A. IV: 292
KOLTZOF IV: 580
KONRAD I I: 574, 603
KONRAD II I: 414, 482, 536

- KOOL, HALBO C. VI: 523
 KOOLHAAS, A. VI: 519, 523
 KOOY-V. ZEGGELEN, MARIE VI: 152
 KÖPKE-DÜMMLER I: 590, 602
 KÖRMENDI, F. VI: 309, 310
 KÖRNER, THEODOR VII: 532
 KOSTER, PAUL II: 423, 425-430 V: 532, 535, 536
 KOSTER, SIMON V: 479 VI: 519, 523
 KOSZIUSKO, T. V: 398
 KOUWENAAR III: 450
 KRAAN-V.D. BURG, GERA VII: 235
 KRAMER, DIET V: 591
 KRANENDONK, A.G.V. VI: 631-640
 K. MARIE v. V: 42
 KRAUSS, WERNER II: 441, 442, 512, 513
 KREKEL, H. IV: 671, 865, 885
 KRETSCHMER, P. III: 234, 469 VI: 448
 KREUGER II: 421
 KRIMPEN, J.V. IV: 516
 KRISHNAMURTI II: 601
 KRÜGER, J. I: 577, 603
 KUBIN, A. V: 10
 KÜHNE, A. I: 566, 603
 KURZE, F. I: 574
 KUUSINEN IV: 680-684
 KUYLE, ALBERT I: 387 III: 561 V: 26, 31, 32, 138, 141-144 VI: 126, 130, 131 VII: 172
 KUYPER, A. V: 223 VI: 204, 361
 KIJZER, MAX V: 311
- LAELAPS III: 105
 LAEMMLE, CARL III: 449
 LAGERLÖF, SELMA I: 108 V: 578 V: 117
 LAMARCK, J.B.P.A.M. DE IV: 43, 748
 LAMARTINE, ALPH. M. DE IV: 189 VII: 424
 LAMPRECHT, K. I: 405, 413-417 437, 558, 565, 566, 569, 583, 603 VI: 41
 LANDHEER, JOV VI: 523
 LANDRY, LIONEL II: 460
 LANDULFUS I: 590
 LANDWEER, SANTEE V: 332
 LANG, FRITZ II: 442, 456, 457, 488, 496, 504-506, 525-530, 535, 537, 546 III: 521
 LANGE, J. I: 589, 603
 LANGENDIJK, PIETER VII: 299
 LANGENHOVEN, C.J. VII: 61
 LANGHOF, WOLFGANG V: 549-555
 LANSCHOT v. IV: 545
 LANTBERT I: 482, 582
 LANTERMANS, K. VII: 235
 LAO-TSE I: 375 V: 391
 LARBAUD, VALÉRY II: 578 III: 70, 404 V: 522 VII: 87

LARSEN, KARIN VII: 272, 275, 276
LASKY II: 528, 529
LAST, JEF IV: 120 V: 138, 141-144, 202, 236, 403-409, 417, 418, 637 VI: 47-52, 483, 484 VII: 49, 136-140, 277-282, 457-463
LAUTRÉAMONT IV: 409 V: 462
LAVOISIER III: 190
LAWRENCE, D.H. III: 61, 70, 71, 112, 413-415, 523, 900 V: 83, 185, 230, 442 VI: 32-39, 509
LAZARO, JOSÉ IV: 624
LEACOCK, St. VI: 61
LÉAUTAUD, PAUL V: 68
LE BON, GUSTAVE VI: 480, 591
LEBRUN, ALBERT IV: 861 V: 86
LECHTER, MELCHIOR IV: 274
LECK, B.V.D. III: 542 IV: 508
LEERS, JOH. V. III: 502 IV: 369 V: 256
LEEuw, DE IV: 189
LEEuw, AART V.D. V: 184-189, 342
LEEuw, G.V.D. IV: 386-391, 901
LEEuwEN, J.V., en Mendes da

Costa IV: 276

LEEUVEN, TRUUS V. IV: 9, 12

LEEUVEN, W.L.M.E.V. IV: 337-343 VI: 138-144, 215, 319, 320, 664 VII: 56-61

LÉGER, F. II: 528, 543, 544, 550

LEHMANN, L. TH. VII: 269, 408, 411, 476-432

LEIBNIZ, G.W. VI: 390 VII: 92

LEIPOLDT, C.L. VII: 369, 372

LEISTIKOW, G. II: 635

LEKKERKERKER, K. VII: 407-411

LEMMINKAINEN, AHTI VII: 475

LENAU, NIKOLAUS VII: 92

LENCLOS, NINON DE VI: 162

LENI, PAUL II: 442

LENIN I: 284, 372 III: 103, 245, 310, 313, 319, 321 IV: 886 VI: 72, 271

LENNART, CLARE VI: 523

LENNEP, JACOB V. IV: 183, 334, 335 V: 148 VI: 267 VII: 180, 283, 286

LEO X I: 364 III: 614, 620

LEO, Arcarius I: 593

LEO, Ostiensis I: 588, 598

LEO V. VERCELLI I: 420, 471-474, 478, 480, 481-484, 488, 489, 492-495, 499, 501-505, 508, 509, 514, 517, 522, 523, 529, 536-539, 541, 547, 550, 558, 559, 561, 580, 582, 584, 586, 587, 592, 595, 598, 601, 604, 615, 618, 620, 623

LEONIDOW II: 509, 510

LEOPOLD, J.H. I: 320 II: 604 IV: 70-77, 214, 593, 594, 694, 695 V: 121, 122, 346 VI: 168, 668 VII: 346, 427

LEOPOLD, MARTIN I: 355 III: 423 V: 45

LERMONTOW VI: 367

LEROUX, KAREL VI: 551

LESPINASSE, JULIE DE VI: 162

LESSING, G.E. IV: 781, 791 V: 442

LESSING, THEODOR I: 340

LÉVY-BRÜHL, L. IV: 871, 874

LEWIS, SINCLAIR V: 114

LIEPMANN, HEINZ IV: 552

LIER, R.V. IV: 691, 876 VII: 175, 188-194, 350

LIGHTHART, JAN V: 418

LIMBURG BROUWER, P.V. VII: 507-512

LIMBURG BROUWER, P.A.S.V. VII: 507

LINCOLN, ABRAHAM III: 531 VI: 29

LINCOLN, TREBITSCH IV: 463

LINDE, GERRIT V.D. = Schoolmeester V: 9, 457 VI: 76

LINDEN, JAN V.D. IV: 762

LINDSAY III: 386

LINK III: 620

LISSENKO, NATHALIE II: 501, 503

LISZT, FRANZ VI: 303, 304

LITWINOFF IV: 590

LIUTPRAND V. CREMONA I: 487, 583, 593

LIVIVS I: 607

LLOYD GEORGE, DAVID IV: 861

LLOYD HAMILTON II: 437

LODEWIJK de Heilige I: 373, 379, 382 III: 275
LODEWIJK NAPOLEON IV: 659, 660
LOENATSJARSKI IV: 378
LOENEN, GABRIELLE VAN VII: 407
LÖHER, FRANZ v. V: *613-624*
LOKHORST, EMMY VAN VI: 518
LONGFELLOW HENRY W. VII: 470
LONNES, RUDOLF V: 34
LÖNNROT, ELIAS VII: *471-475*
LOON, H.v. VI: 669
LOON, H.W.v. I: 341 V: 468 VII: 485
LOOS, TH. II: 506
LOOY, J. VAN I: 186, III: 431

IV: 409-412 VI: 338, 446-451
 LOOY, MEVR. V. IV: 409-411 VI: 446-451
 LOPEZ, RODERIGO IV: 782, 784
 LORENTZ, H.A. I: 19 III: 497
 LORRIS, GUILLAUME DE VII: 303
 LOT, FERDINAND I: 572, 603 IV: 161 VII: 389-394
 LOUIS XI III: 276 VII: 205, 206
 LOUIS XIV III: 276, 292 IV: 802, 804
 LOUIS XV VI: 162, 163
 LOUIS XVI III: 275
 LOUW, W.E.G. VII: 370
 LOUWERSE, P VI: 101
 LUBBE, M.V.D. IV: 549, 670 VII: 457-463
 LUBENOW, H. I: 569, 574, 603
 LUBITSCH, ERNST III: 454, 456
 LUCAS, Evangelist VII: 213, 217
 LUCAS VAN LEIJDEN IV: 623
 LUCRETIVS IV: 152, 153
 LUCULLUS II: 563
 LUDWIG II van Beieren, Keizer I: 486, 487, 585 V: 285, 288, 602
 LUDWIG IV, het Kind I: 577
 LUDWIG, EMIL I: 339, 340 III: 18, 19, 43, 165, 318, 328, 530-532, 540 IV: 375, 478 V: 355, 443, 618 VI: 15, 40, 93, 162, 498, 499, 500
 LUGTER IV: 550
 LULOFS, MADELON = Mevr. Szekely-Lulofs VI: 277
 LUNS, HUIB I: 381 III: 536 IV: 27-29
 LUPPOL, I.K. IV: 39-48, 580
 LUTHER, M. I: 97, 356, 359, 372-377 III: 275, 279, 290, 338, 356, 600-605, 611-630 IV: 9, 10, 12-14, 60, 97, 464, 529, 867, 875 V: 361-367, 441 VI: 115, 270, 389, 390, 393 VII: 116, 250, 557, 558, 560, 561
 LUTKIE, WOUTER I: 387
 LUX, C. I: 512, 568, 572, 575, 579-581, 585, 586, 590 603
 LUYKEN, JAN VII: 299, 300
 LYAUTEY, MAARSCHALK L.H.G. VII: 516

MACCHIAVELLI III: 150, 183, 261, 275, 275, 285, 311, 488, 516, 517, 532, 611, 626, 642, 644, 658 IV: 15-20, 528, 654 V: 398 VI: 229 VII: 74-80, 452
 MACHADO, ANTONIO VI: 522
 MADARIAGA, S. DE V: 190 VI: 595
 MADELIN IV: 592
 MAERLANT, JACOB V. III: 439 V: 101, 105 VI: 115, 116, 139, 140
 MAETERLINCK, MAURICE I: 378 IV: 608
 MAHLER, GUSTAV II: 582, 633 IV: 723
 MALAPARTE III: 321
 MALEBRANCHE, NICOLE III: 114
 MALLARMÉ, STÉPHANE III: 71 IV: 571, 619 V: 121
 MALRAUX, ANDRÉ III: 267, 416 IV: 578, 581, 582, 585 V: 83, 84, 91, 243, 245, 336, 337, 446, 549, 554-555, 598 VI: 51 VII: 43
 MAN, HENDRIK DE III: 300, 302, 307
 MAN, HERMAN DE V: 34, 106, 111 VII: 211, 212, 245, 248, 252, 254, 257
 MANDER, CAREL V. IV: 624

MANITIUS, M. I: 565, 576, 579, 603
MANN, ERIKA IV: 452-456, 859 V: 468
MANN, GOLO III: 635 VII: 92
MANN, HEINRICH IV: 584 V: 47-52, 354, 496, 597
MANN, KLAUS III: 546 IV: 588 V: 354-359

MANN, THOMAS I: 132, 263, 303, 311 II: 528, 529 III: 266, 404 IV: 140-146, 396, 397, 401, 413-418, 469, 490, 584, 608 637-642, 812 V: 49, 84, 192, 282, 396, 414, 416, 442, 496-502, 503, 505, 506, 510, 557, 558 VI: 26, 173, 189 VII: 195, 209, 327-332, 525-533, 534-537
 MANN-BOUWMEESTER, THEO IV: 816
 MANNHEIM III: 249, 642
 MANNOURY, G. IV: 562, 563
 MAN REY II: 531, 533, 537, 541, 549-554, 635
 MANSFIELD, KATHARINE V: 206
 MANTEGNA IV: 601
 MARCHANT, Minister IV: 292, 564, 717
 MARCHANT D' ANSEMBOURG DE III: 578
 MARCHE, OLIVIER DELA V: 620
 MARCUS AURELIUS IV: 607, 608
 MARCUSE, LUDWIG V: 598
 MAREZ OYENS, J.C. DE VII: 447
 MARGADANT, J. V: 613-624
 MARIA V. ARAGON I: 563, 564
 MARINETTI VI: 500 VII: 501
 MARIS, MATTHIJS I: 127 II: 496
 MARITAIN, JACQUES I: 361, 362-370, 378, 380 III: 111, 129, 464, 626, 627, 629 IV: 376 VII: 111, 114, 116
 MARLOWE IV: 782
 MARNIX V.ST. ALDEGONDE VI: 101
 MAROT, DANIEL IV: 660
 MARSILIUS V. PADUA I: 373
 MARSMAN, H. I: 208, 288-291, 354, 355, 360, 368, 379, 380, 384 III: 633, 655 IV: 211, 242-244, 267, 317-323, 437, 576, 577, 589, 878, 896 V: 73, 298-303, 341, 373, 632, 634, 636, 637 VI: 21, 24, 26, 67, 136, 142, 301, 324, 331, 400, 435, 477-482, 519, 568, 611-617, 669 VII: 39-41, 44, 125, 148, 156, 269, 272, 276, 278, 312, 316, 344, 429, 435, 503, 552-556
 MARTIN, W. V: 190
 MARTIN DU GARD, ROGER VII: 183
 MARX, H.K. I: 327, 328 II: 371, 373, 636 III: 245-250, 279-281, 291, 298-316, 318-320, 323, 327, 330, 331, 333, 335, 341, 352, 354, 357, 368, 374, 507, 540, 579, 588, 589, 645-647 IV: 42, 45, 47, 64, 67, 147, 159, 187-189, 369, 590, 886 V: 415, 474, 550, 593 VI: 21, 149, 361, 465-467, 544 VII: 13, 47, 74-80, 138, 327
 MASSIS, H. I: 361, 371-375 III: 111, 386, 387, 464 V: 88 VII: 389
 MASTENBROEK, RIE VI: 179, 194
 MATTHIJS, M. VI: 325-330, 523 VII: 567, 570, 574
 MAUHS, ELSE IV: 705, 706
 MAULNIER, THIERRY V: 403-408 VII: 424
 MAURIAC, F. III: 560 V: 243, 246 VI: 21
 MAURITS = P.A. Daum VI: 153, 184-190, 215, 357, 359, 385, 386, 669 VII: 173, 312
 MAUROIS, ANDRÉ III: 95 IV: 470, 478 V: 243, 244 VI: 21, 40
 MAURRAS, CH. I: 376, 377 VI: 359, 420
 MAXIMILIANUS, O.M.C, Pater III: 567
 MAXIMILIAAN II v. Beieren V: 613
 MAXIMILIAAN V. Mexico V: 535

MAY, KARL IV: 528 V: 129, 322
MEDICI, CATHARINA DE III: 183

MEER V. WALCHEREN, P.V.D. I: 380
 MEESTER, JOH. DE IV: 341, 785, 801 VI: 217, 219, 221
 MEGLINGER, K. VI: 459, 460, 463
 MEIERHOLD VI: 618-624
 MEISEL, EDW. II: 495
 MELANCHTHON, PHILIPPUS III: 611 VII: 560
 MELATI VAN JAVA III: 563 VI: 152
 MELLER, RAQUIL V: 81
 MEMLINC, HANS I: 380
 MENCKEN, H.L. II: 613 III: 53 IV: 269
 MENDELSSOHN-BARTHOLDY F. IV: 768 V: 181
 MENDES, JOOST VII: 183
 MENNO SIMONSZ III: 279 V: 568 VI: 103
 MÉRIMÉE, PROSPER VII: 275
 MÉRODE, WILLEM DE V: 224 VI: 132-136, 204, 323, 523, 525, 530 VII: 147, 233, 236
 MERZ, KONRAD VI: 91-97
 METTERNICH, K.L.W., Fürst von III: 506 V: 441
 MEULEN, GEJUS V.D. IV: 644
 MEUNG, JEAN DE VII: 303
 MEYERHOLD IV: 815
 MEYRINK, GUSTAV III: 443 IV: 401
 MEYSENBUG, MALWIDA VON IV: 170
 MICHAËLIS, KARIN IV: 585
 MICHELANGELO I: 208 IV: 259 VII: 306
 MIDDLETON MURRAY, J. III: 112
 MIGNE I: 595, 597, 599
 MILLE, CECIL B. DE II: 440, 504 VI: 429
 MILTON, JOHN. IV: 63, 66, 68, 516 V: 564
 MINNE, RICHARD V: 72, 73, 76-78 VI: 551
 MIRABEAU, H.G.R. CONTE DE VII: 356
 MIRBEAU, OCT. V: 531
 MIX, TOM II: 532
 MÖBIUS, A.F. VII: 240
 MODIGLIANO I: 208
 MOELLER V.D. BRUCK IV: 534
 MOENS, W. I: 353, 354 VII: 220, 471, 476
 MOERKERKEN, P.H. VAN II: 437 VI: 625, 629, 630
 MOHAMMED I: 342 VII: 91, 365
 MOHOLY-NAGY II: 451, 452, 464
 MOISSI, A. IV: 736, 739 VI: 632
 MOK, M. IV: 691 VI: 625-628 VII: 123-128, 302-308, 519-523
 MOL, J.C. II: 554
 MOLENAAR, JOH. DE VI: 523
 MOLESCHOTT, J. III: 115 V: 415
 MOLHUYSEN IV: 662
 MOLIERE IV: 184, 719-721 VII: 210
 MOLKENBOER, B.H. IV: 731
 MOLLER, H.W.E. VII: 57-59, 507
 MOLOTOW IV: 879
 MOLTKE, H. III: 478

MOLTMANN, J. I: 422, 567, 576, 585, 603
MONDRIAAN, P. III: 54 IV: 508
MONSTRELET V: 620
MONT, PAUL DE IV: 512
MONTAIGNE, M.E. DE III: 25, 71, 529 VII: 338-343, 396
MONTERO, CASAÏS VI: 311
MONTESQUIEU IV: 39, 738 VI: 563
MONTESSORI, MARIA III: 217 V: 418
MONTEZ, LOLA I: 342
MONTHERLANT, HENRI DE I: 173, 301 V: 399 VII: 84
MONZIE, DE, Encyclopaedic van VI: 206
MONZIE, A. DE V: 190
MORAND, PAUL V: 243

- MORE, THOMAS IV: 13 VII: 558
 MORGENROTH, A. I: 563, 564, 603
 MORGENSTERN, CHR. V: 7-11 VI: 42
 MÖORIKE, ED. VII: 196
 MORRIËN, A. IV: 876 VII: 266-271
 MOSJOUKINE, IWAN II: 458, 501-503
 MOTLEY, J.L. IV: 154
 MOUCHERON, DE IV: 284, 287
 MOUSSINAC, L. II: 443, 453, 463
 MOUW, J.A. DÈR I: 168, 220-243 II: 602, 604 IV: 73, 85, 147, 166, 190 V: 173, 346-353, 368, 371, 454, 455, 457 VI: 185, 630, 669 VII: 45, 266, 306, 427
 MOZART, W.A.V. II: 631, 632 IV: 722, 761 VII: 267, 387
 MÜCKE, A. I: 565, 603
 MÜHSAM, ERICH III: 505
 MULDER, H.A. VII: 374
 MÜLLENHOF-SCHERER I: 595, 603
 MULLENS, WILLY III: 448
 MULLER, H.C. IV: 187, 199
 MULLER, J.W. IV: 510-512
 MÜLLER, M. I: 574-579, 603
 MÜLLER-FREIENFELS, R. I: 542, 603
 MULTATULI = E. Douwes Dekker II: 562, 613 III: 53, 70, 163, 300, 415, 425, 426, 432-435, 550, 561 IV: 13, 45, 49-61, 85, 165, 166, 179-202, 268, 307, 308, 332-336, 350, 362-366, 402, 436, 437, 458, 460, 632, 647, 670, 875, 876 V: 105-108, 127-129, 228, 315, 412, 490, 522, 540, 647, 648 VI: 7-9, 12, 83, 151, 153, 155, 197, 219-221, 238, 240, 276, 297, 357, 358, 360-362, 371, 386, 390, 403-408 VII: 59, 60, 177-181, 239, 255, 374, 385, 401, 420, 451, 508, 513, 534-539
 MÜNZER, THOMAS I: 97 III: 615, 622, 625 VI: 578
 MUSIL, ROB IV: 584
 MUSSERT, A. II: 429 III: 551, 553, 557, 573, 588, 591, 593, 628 IV: 170, 195, 232, 374, 551, 552, 647, 782 V: 105 VI: 20, 261, 320, 507 VII: 223
 MUSSOLINI, B. I: 172 III: 182, 296, 317, 318-323, 325-328, 331, 336, 359, 368, 373, 374, 376, 395, 530-533, 550, 580, 662 IV: 15, 20, 148, 347, 375, 376, 426, 560, 561, 607, 663 V: 336, 551 VI: 14, 15, 19 VII: 34, 64, 115
 MUTSOHITO V: 197
 MYSTAKIDES, B.A. I: 582, 588, 603
- NABER, S.P. l'HONORÉ IV: 421
 NAEFF, TOP I: 292, 293, 384 V: 596, 638-643 VI: 84, 354
 NAGEL, C. II: 528
 NAGY, KÄTHE V. V: 83
 NAHON, ALICE IV: 257, 259
 NAPOLEON I: 266, 286 III: 79, 150, 164, 165, 183, 215, 245, 320, 321, 361, 376, 377, 387, 449-451, 531, 532, 550, 552, 619 IV: 193, 195, 314, 525, 527, 528, 531, 550, 659, 660, 735, 737, 805 V: 22-25, 49, 293, 589, 618 VI: 14, 15, 106, 120, 241, 242, 469 VII: 138, 525, 526
 NAPOLEON III I: 108 IV: 332 V: 598
 NEBBELING, F.A.I. VI: 523
 NEFZAWI II: 563
 NEGRI, POLA V: 83

NERO, KEIZER IV: 152 V: 439

NERVAL, GÉRARD DE I: 290 IV: 253

NES-UYLKENS, G.V. V: 591

NESCIO = J.H.F. Grönloh III: 438 V: 26-30, 34, 39, 635 VI: 153, 185, 357, 651, 669

NETSCHER, F. IV: 79

NEUMANN, ALFRED V: 597-602
 NEURATH, OTTO VII: 483-488
 NEWTON, IS. II: 471, 475
 NICOLAAS I, Tsaar V: 608
 NICOLAS, JOEP I: 360
 NIEKISCH IV: 452
 NIELSEN, ASTA II: 443
 NIEMOJEWSKY IV: 238, 389
 NIEMÖLLER III: 639
 NIETZSCHE, FR. I: 179, 339, 357, 391 II: 207, 422, 561, 562, 613, 638, 639, 643-646 III: 10, 11, 13, 48, 62, 69-104, 130, 157, 163, 165, 172, 215, 221, 230, 240-245, 269, 271, 272, 319, 328, 331, 334, 350-352, 358, 373, 390, 393, 395, 397, 401, 402, 422, 423, 426, 457, 465-474, 480, 485-487, 513, 514, 518, 530, 531, 550, 573, 591, 592, 628, 637, 638 IV: 18, 45, 51, 54, 77, 124, 140, 141, 148, 153, 165, 166, 170, 173, 174, 196-200, 209, 224, 257, 268, 270, 274, 311-316, 317-322, 325, 351, 360, 369, 370, 375, 376, 384, 402-408, 416, 420, 438, 442, 458, 467, 468, 471, 477, 479, 482, 486-489, 494, 496, 497, 528, 529, 533, 541, 560, 566, 639, 642, 735, 737, 738, 749, 755, 761, 767, 768, 792, 843, 878, 895, 896, 899-901 V: 19, 48, 74, 75, 85, 121, 140, 189, 192, 205, 257, 283-288, 341, 342, 392, 393, 410-416, 429, 443, 444, 498, 549, 550, 551, 607, 628, 630 VI: 22, 23, 206, 462, 463, 480, 481, 543, 637 VII: 74-80, 92, 114, 129, 130, 189, 235, 250, 326-332, 433, 434, 452
 NIEUWENHUIS, R. IV: 860
 NIEWEG, J. III: 542
 NIKEPHORAS, PHOKAS I: 487
 NILUS I: 419, 545, 546, 549, 553, 554, 596-598, 625
 NISAN, PAUL IV: 585
 NOLENS, W.H. I: 396
 NOORDENBOS, O. IV: 9, 12 V: 471 VII: 180
 NOORDSTAR, J.C. V: 635 VI: 523
 NOORT, OLIVIER V. V: 150
 NOOT, JAN V.D. I: 192
 NOSTRADAMUS VI: 468, 469
 NOTH, E.E. IV: 585 V: 354, 359, 360 VI: 92 VII: 75
 NOTKER V. LÜTTICH I: 597
 NOUHUYS, W.G.V. VII: 456
 NOVALIS, FR. I: 290, 319, 613 VII: 196-198, 235, 306
 NUTTERS VI: 151, 152
 NIJHOFF, A.H. VII: 275, 276
 NIJHOFF, M. I: 9, 183, 192, 290, 332, 349, 351-355, 368 II: 592, 598 III: 404, 412, 415, 548 IV: 212, 321, 322, 328, 437, 514, 627, 628, 891, 893, 896, 897 V: 13, 368-375, 456, 457, 635, 637, 646 VI: 140, 143, 170, 256, 262, 301, 519, 669 VII: 48, 344, 347, 496
 NIJLAND, LIEVEN = Fr. v. Eeden IV: 328 VII: 402, 403
 NIJLEN, JAN V. V: 77, 121, 171-174 VI: 180 VII: 104-109

 OBEY, ANDRÉ II: 469, 471
 OBREGON, generaal VI: 18
 ODILO V. CLUNY I: 422, 423, 450, 552, 615
 ODOAKER II: 79
 OECOLAMPADIUS III: 622, 625

OERTEL, H. I: 565, 603
OFFENBACH, JACQUES IV: 468
OGAREF V: 361
OKEN, LORENZ IV: 748
OLDENBARNEVELT, JOHAN VAN II: 576 VI: 339 VII: 18
OLIVEIRA, E. D' VI: 66
OLLERIS, J. I: 568, 572, 603
OLTMANS, J.F. VII: 283
OMAR KAYYAM VII: 106
ONDRA, ANNY III: 552
OORDT, ADRIAAN V. VII: 117
OOSTEN, A.J.D. VAN VI: 523
ORTEGA Y GASSET, JOSÉ III: 248, 249, 384, 491, 516, 517,

550 IV: 346, 369, 370, 392-397, 685 V: 20, 21, 199, 411, 412, 420, 471, 484,
 557-563, 628 VI: 58, 317, 320, 452-457, 591, 594 VII: 36, 40, 242, 243, 254
 OSSIETZKY III: 540 IV: 588
 OSTAYEN, PAUL v. V: 637 VII: 138
 OTTEN, J.F. III: 543 V: 635 VI: 523
 OTTEN, Pater IV: 427
 OTTO I I: 418, 448, 451, 453, 460, 466, 468, 485, 487, 498, 582, 593, 603, 605,
 614, 616, 621
 OTTO II I: 409, 448, 451, 458, 460-466, 487, 488, 491, 498, 509, 533, 535, 538,
 569, 574, 577, 584, 601-605, 614, 621
 OTTO III I: 401-626 III: 43 IV: 168
 OTTO v. LUMELLO I: 589
 OUDSHOORN, J.v. V: 422 VI: 519, 523
 OUIDA = Louise de la Ramée VI: 155
 OVERBECK, F.C. II: 638, 639 III: 104 IV: 314
 OVERDIEP, G.S. III: 525, 526 V: 313, 314, 316 VII: 418
 OVERDIEP, B.F.v. VII: 483
 OVIDIUS II: 577 III: 440 IV: 740 VI: 343
 OVINK, B.J.H. III: 32
 OXENSTIERNA, AXEL V: 600
 OZANAM, A.F. I: 589, 591, 603

 PAALTJENS, PIET V: 463 VII: 344, 481
 PAAP, WILLEM III: 434-441 IV: 121, 194, 307, 308 V: 26-30, 34, 39, 314, 315,
 316 VI: 13, 113, 172, 185, 357 VII: 456
 PANFEROF, F. IV: 580 V: 606
 PANHUYSEN, JOS. VII: 51-55
 PANKHURST, SYLVIA V: 610
 PAPEN, FRANZ v. III: 261 IV: 560 V: 48
 PAPINI, GIOVANNI IV: 132
 PASCAL, BLAISE I: 364 III: 40, 48, 76, 135, 147, 163, 169, 170, 178, 352, 432,
 490, 493, 500, 501, 513, 550, 597, 599, 600, 604, 608 IV: 51, 127, 129, 373,
 430, 477, 498, 499, 647, 899 V: 247, 424, 429, 430, 484, 569, 570, 571 VI:
 554, 556, 664 VII: 84, 112, 114, 147-152
 PASCOAS, TEIXEIRA DE IV: 147-154 VII: 21, 116, 429-435, 544, 555
 PAUL, H. I: 181 III: 139
 PAULSEN, FR. I: 319
 PAULUS I: 475, 522 III: 249-251, 268, 272, 293, 347, 353, 365, 614, 620, 629
 IV: 389, 450, 876, 899 VII: 365, 429
 PAULUS IV, Paus IV: 17
 PAULUS DIACONUS I: 607, 608
 PAUWELS, FRANÇOIS V: 45
 PAWLOV, PAWEL II: 512
 PÉE, JULIUS IV: 52, 195 VII: 181
 PÉGUY, CH. IV: 136, 464
 PEPIJN I: 581
 PERELAER, majoor VI: 152
 PERICLES III: 640 IV: 413
 PERK, JACQUES II: 567-569, 577 III: 429 IV: 431-435 V: 221, 317 VI: 400 VII:
 34, 285, 286, 444-456
 PERK, Sr VII: 447

PERRON, CH.E. DU I: 352, 355 II: 561-564, 613 III: 534, 574 IV: 49-61, 81, 120, 128, 166, 235, 253, 254, 257, 267, 516, 896 V: 106, 300, 332-338, 345, 453, 518-524, 579, 632, 636, 637 VI: 67, 142, 155, 186, 187, 237-242, 253, 331, 333, 334, 385, 386 519, 532, 614, 666, 667 VII: 106, 124, 125, 158, 169, 177-182, 191, 221, 269, 312, 315, 316, 347, 382-388, 450, 534-539
PERTZ I: 588
PESSOA, FERNANDO VI: 311

PESTALOZZI, J.H. V: 418
 PETER II Orseolo I: 516, 517, 590, 603, 617
 PETER de Grote VI: 271
 PETRARCA, F. III: 440 IV: 433 VI: 495
 PETRUS I: 435, 475-480, 500, 501, 506-509, 520, 522, 558, 581, 615 IV: 18
 PETRUS v. COMO I: 460
 PETRUS Damianus I: 555, 584, 597, 599
 PETRUS Venerabilis, VI: 662-664
 PETSCHENIG I: 598, 601
 PFLUGK-HARTTUNG, J. VON I: 407, 563, 603
 PHAEDRUS IV: 608
 PHILIPS II III: 277, 504 IV: 602 VI: 101
 PHILIPS, MARIANNE VI: 66, 69, 70, 523
 PHILIPS v. BOURGONDIE III: 277 V: 612, 614 VI: 99
 PHILIPS v. HESSEN III: 611
 PHILIPS v. WALDECK V: 188
 PICASSO, PABLO I: 208, 366 II: 643
 PICAUVET, F. I: 572, 603
 PIENEMAN, J.W. IV: 545
 PIERPONT MORGAN, JOHN V: 535
 PIERSON, J.L. V: 593, 598
 PIK, J.W. VI: 101
 PILLECIJN, FILIP DE V: 579-584, 637 VII: 333-336, 570, 574
 PILSOEDSKI IV: 864
 PINDARUS IV: 847
 PIRANDELLO, LUIGI I: 271 IV: 711-718 V: 75 VI: 85-90
 PIRENNE, HENRI III: 538, 539 V: 618
 PISAN, CHRISTINE DE IV: 76 V: 616
 PISCATOR, E. II: 456 IV: 723
 PITSER, CH. DE IV: 1-700
 PLANCIUS IV: 284, 287
 PLANETTA VII: 225
 PLASSCHAERT, A. II: 622, 639, 645 V: 457 VII: 408
 PLATEN, AUG. VON V: 315, 391, 394, 496, 501
 PLATO I: 64, 208 III: 299, 462, IV: 438, 439, 515 V: 315, 391 393 VI: 28, 29, 601, 602 VII: 188, 201
 PLATTER V: 189
 PLAUTUS IV: 761
 PLECHDANOF VII: 77
 PLESSNER, H. IV: 898
 PLUTARCHUS IV: 748
 PODACH, ERICH F. IV: 402-408
 POE, E.A. III: 176, 443 IV: 58, 256, 624 V: 17, 162, 389, 418, 459, 460 VI: 214, 291, 547 VII: 239
 POEDOWKIN, W. I: 282-287 II: 455, 480, 490, 498, 530, 533 553 III: 61, 256, 257, 443, 444
 POELHEKKE, M.A.P.C. II: 568 VI: 195
 POELS III: 574 VII: 221
 POESJKIN, A. III: 164, 245, 560 V: 116, 117, 149, 245, 608 VI: 269-274 VII: 275
 POGWISCH, OTTILIE VON VII: 525
 POIRET, PAUL III: 536

POLAK, HENRI IV: 465
POLÉMON, CHR. IV: 463-466, 476, 478, 479
POLGAR, ALFRED VI: 90
POMPADOUR, MME DE VI: 162, 163
PONTIUS PILATUS III: 97-99, 529, 606, 511-516 IV: 237-241
POORTMAN, THEA = Menno ter Braak IV: 324-327
POORT, HERMAN I: 316
POOT, H.KZN. V: 573, 574 VII: 333-336
POSTHUMA, F.E. V: 143
POTGIETER, E.J. II: 613 III: 415, 420, 426, 431, 432 IV: 182, 183,

- 184, 196, 332, 363, 365 V: 148 VII: 283-288, 509
 POTTHAST I: 574, 603
 POURTALÈS, GUY DE I: 339 III: 467
 PRAAG, S.V. VI: 157, 158, 162, 163
 PRAMPOLINI G. VI: 130
 PREEDY, G.R. V: 531, 536-538
 PREEN, FRIEDRICH V. IV: 462
 PRÉJEAN, ALBERT III: 448
 PRESCOTT IV: 607
 PREZ, JOSQUIN DES VII: 558
 PRIESTLEY, J.B. IV: 795-797 V: 513 VII: 476
 PRIMO DE RIVERA VI: 14
 PRINS ARY II: 642 III: 400, 401, 405, 416, 418, 437 IV: 435 V: 27, 140, 145, 460
 VI: 195, 501, 502 VII: 382, 433
 PRINS, JAN VI: 186, 357
 PRINSEN, J. I: 289 III: 434, 435 IV: 62, 64 VI: 140, 215, 477, 478, 640 VII: 509
 PRIVAT, MAURICE IV: 663-666
 PROOST, K.F. IV: 884 V: 603-608 VI: 587-592
 PROOST, MIEN I: 355 V: 635 VI: 71, 76-78, 523
 PROUST, MARCEL IV: 222, 610 V: 185, 245, 605 VI: 626 VII: 169
 PRUIS, KEES IV: 545, 811
 PSEUDO-CYPRIANUS I: 440, 449, 534, 543, 571, 577, 594, 595, 603
 PTOLEMAEUS III: 34
 PUTMAN, W. VII: 570, 574, 575
 PUTTI, LYA DE II: 443
 PIJPER, WILLEM I: 368 II: 632
 PYTHAGORAS III: 73, 462 IV: 66
- QUERFURT, BRUNO VON I: 411, 418, 447, 450, 452, 521, 522, 525, 534, 539,
 547, 555-559, 566, 574, 575, 591, 594-598, 604
 QUERIDO, IS. I: 311-320 III: 111, 168, 393, 400-410, 415, 438, 561 IV: 78, 260,
 341, 411, 471 V: 59, 253, 423, 490, 577 VI: 66, 67, 158-160 VII: 119, 183, 401,
 433
 QUERIDO, EM. IV: 479 VI: 91 VII: 14, 195
- RAAF, K.H. DE IV: 593, 594, 694, 695 V: 311-318 VI: 215 VII: 123, 249, 255
 RACINE, JEAN II: 562 III: 164 IV: 184, 739, 791, 802-806 VII: 424
 RÄDECKER, JOHN IV: 812
 RAEDT-DE CANTER, EVA V: 204, 209, 234, 637
 RAFAËL VI: 455
 RAMÉE, LOUISE DELA = Ouida VI: 155
 RAMUZ, C.F. IV: 514 VI: 422
 RANDWIJK, H.M.V. V: 224 VI: 119, 124, 125, 204, 206 VII: 147-152, 233, 236
 RANKE, LEOP. I: 337, 341, 471 IV: 154, 156
 RANTWIJK, ARTHUR V. VII: 411
 RAPPARD, V. IV: 876
 RATHENAU, W. III: 492-496 IV: 864 VII: 224, 225
 RAU, S.J.E. VI: 44
 RAUSCHNING, H. III: 635, 647 IV: 452, 454, 485-490, 502, 525-531, 533-535,
 537, 686, 871, 881 VII: 333
 RAVENSWOOD, JOHN = J. Slauerhoff VII: 84

RAVENSTEYN, v. VI: 478
REDON, ODILON V: 10 VI: 579
REE, PAUL IV: 403
REES, OTTO v. VI: 130
REES, W.A.v. VI: 152
REGIO, JOSÉ VI: 311
REICH, WILHELM IV: 360
REIK, TH. IV: 354-361
REINHARDT, MAX III: 257 IV: 715, 720-723, 769, 771 VI: 632

REMARQUE, E.M. I: 325 III: 491, 540 V: 396 VI: 122
 REMBRANDT I: 24, 205, 208, 217, 379-382, 386 II: 33 III: 51, 409, 522-534 IV:
 22, 25, 26-31, 173, 233, 594-598, 601-603 V: 564, 580, 635 VI: 456
 RENAN, E. III: 263
 RENIER, G.J. VI: 608
 RENN, L. IV: 588
 RENOARD II: 562
 RENOUVIER, CH. IV: 136
 RESTIF DELA BRETONNE V: 189
 REULE, JACQUES IV: 705
 REULING, JOSINE V: 204, 208
 REUTER, H. I: 568
 RÉVÉSZ, G. III: 528-530
 REVIS, M. V: 178, 181-183 VI: 523, 546
 REVIUS, JAC. I: 163 VII: 506
 REYNAUD, LOUIS V: 85-91
 REYNEKE V. STUWE, JEANNE VI: 153
 REYNOLDS, JOSHUA III: 198
 RIBEIRO, AQUILINO VI: 311-317
 RICHELIEU, A.E. DE III: 275
 RICHER I: 450, 572
 RICHTER, HANS II: 472, 536, 541, 545-551, 554, 555
 RICKERT, H. I: 338, 340, 343, 403
 RICKETT IV: 603
 RIDDER, ANDRÉ DE IV: 79
 RIDDER, Q.A. DE VII: 169, 245, 246, 255
 RIEFENSTAHL, LENI VI: 277
 RIEMER VII: 531
 RIENZI, COLA I: 454
 RILKE, R.M. I: 290 III: 562 IV: 259-261 V: 87 VI: 198-203, 256, 525, 529, 530
 VII: 312
 RIMBAUD, A. I: 381 IV: 432, 441 V: 121, 122, 153 VI: 521 VII: 43, 143, 267, 481
 RING, F.D. I: 564, 603
 RIO DOLORES DEL IV: 399
 RISPENS, J.A. IV: 694 VII: 232-237, 250, 251
 RITSCHL, FR. IV: 199
 RITTER JR., P.H. I: 316 III: 567 IV: 264, 294-303, 307, 351, 352, 575, 576, 615,
 616, 618 V: 623 VI: 79-84, 144, 309, 351-356 VII: 325
 ROBBERS, HERMAN I: 300, 301 IV: 521, 717 V: 341, 405, 459, 460, 592-595 VI:
 220, 344, 667, 668
 ROBERTSON, JOHN. M. IV: 389
 ROBESON, PAUL IV: 763
 ROBESPIERRE, M.M.I. DE II: 338 III: 179, 325, 636 IV: 187, 225, 226
 ROBINSON, E.A. IV: 253, 257
 ROCHEFORT, V.H. DE VI: 359
 ROCHEFOUCAULD, FRANÇOIS DELA I: 179 III: 76, 470 VI: 111 VII: 317
 ROCQUE, LA VI: 508, 516
 RODENBACH, ALBRECHT VII: 541
 RODIN, AUG. III: 62
 RODULPHUS GLABER I: 536, 537, 574, 602

ROELANTS, MAURICE IV: 267 V: 73, 637 VI: 441, 523, 551-556 VII: 8, 139, 264, 265, 570, 574, 575
ROELOESZ, Ch. V: 633, 634
ROELVINK IV: 743
ROEMER VISSCHER III: 441 V: 594
ROESSINGH, K.H. I: 167
ROEST, CROLLIUS, B. VI: 66-69, 210-214, 282, 364-369, 646-649, 650 VII: 513-516
ROGERUS, SERVATIUS IV: 13
ROHAN III: 585
ROHDE, ERWIN III: 95
ROLAND HOLST, A. I: 368 IV: 896 V: 160, 298, 334, 346, 456, 457, 633, 634 VI: 132, 142, 170, 262, 489-493, 523, 616 VII: 20-25, 68, 69, 70, 72, 272,

273, 275, 276, 346, 467, 552, 553, 556
 ROLAND HOLST-V.D. SCHALK, H. I: 290, 316 II: 592 IV: 120 V: 99-105, 156, 171, 176, 177, 206, 346, 635 VI: 71-76, 324, 331, 479, 587-592, 668 VII: 49
 ROLLAND, ROMAIN I: 373 IV: 136, 139, 170-176 VI: 51 VII: 345
 ROMAINS, JULES V: 190, 195, 243, 246 VI: 500 VII: 183
 ROMANOS II, Keizer v. Byzantium I: 487
 ROMEIN, JAN IV: 155-161 V: 465-476, 604 VII: 13-19 zie ook Annie Romein, 252, 296-301
 ROMEIN-VERSCHOOR, A.H.M. = Annie Romein, IV: 636, 637 V: 591-596 VI: 176, 177, 473 VII: 13-19 zie ook Jan Romein, 180, 252, 296-301, 418, 420
 ROMSWINCKEL, JOOST IV: 659
 ROMUALD I: 419, 545-556, 582, 597, 599, 602, 625
 RONGE, P.H. V: 274-281
 RONSARD, PIERRE DE II: 204, 206 IV: 695
 ROOS, ELISABETH DE V: 378, 379
 ROOSBROECK, R.V. V: 471
 ROOVERE, ANTHONIE DE VI: 118
 ROOYAARDS, WILLEM IV: 811, 815 V: 266, 267
 ROSAS, JUAN MANUEL DE VI: 15-18
 ROSENBERG, ALFRED III: 336, 344-347, 359, 476-483, 490, 494, 557, 581, 584, 613, 627, 628 IV: 107, 231, 474, 538, 539 VI: 219, 466, 467 VII: 89, 299
 ROSSEM, C.P.V. V: 414
 ROSSETTI, D.G. II: 118 IV: 516, 517
 ROTH, JOSEPH V: 289-295
 ROUGEMONT, DENIS DE III: 635, 636 IV: 136, 439, 443-451 VI: 538-545, 623, 624 VII: 75, 79, 87-92, 115, 198, 303, 500
 ROUSSEAU, J.J. I: 327, 328 II: 601 III: 18, 164, 179, 242, 286, 356, 369, 579, 644 IV: 34, 39, 40, 59, 193, 195, 340, 738 V: 23, 184, 398, 519 VI: 563-565, 567, 569
 RUBATSCHER, MARIA V. III: 567
 RUBENS, P.P. II: 33 III: 599 IV: 25, 596-598 V: 569, 570 VI: 342 VII: 108, 544
 RÜMKE, H.C. III: 528, 529
 RUTTEN, F. V: 407
 RUTTMANN, WALTHER II: 472, 473, 477, 478, 496, 527-542, 545-551, 554-557, 641 III: 445
 RUUSBROEC, JAN V. VI: 54, 57
 RUYSCH, O. VII: 235
 RUYSDAEL, JACOB V. I: 54
 RUYTER, MICHIEL DE IV: 171
 RIJN, REMBRANDT V., zie Rembrandt
 RIJN, TITUS V. IV: 594 V: 635
 RIJNBACH, A.A.V. VII: 249, 255
 RIJNBERK, V. I: 289
 RIJNSDORP, C. VI: 205

 SAALBORN, LOUIS V: 262, 265-267
 SACHS, psychiater II: 512
 SACKUR, E. I: 545, 546, 552, 571-573, 596-598, 603
 SADE, MARKIES DE III: 64
 SAENREDAM, P. IV: 21-25 VI: 601 VII: 299, 301
 SAKELLION, A.J. I: 584

SAKS, J. IV: 49-61 VII: 180, 181

SALAZAR VI: 657

SALDEN, H. IV: 688-693, 695 VII: 411

SALOMON, ERNST VON III: 338, 478, 490-496 V: 354, 493, 598

VI: 96, 17, 486 VII: 224, 460
 SALOMONS, ANNIE V: 596 VI: 144
 SANDICK, R.A.V. IV: 58
 SANDY II: 531, 552
 SARTRE, J.P. IV: 230
 SATELO, CALVO IV: 379
 SAVONAROLA, G. I: 135 IV: 20, 647 VII: 342
 SAVORNIN LOHMAN, DE V: 223 VI: 204
 SCHAAF, NINE V.D. V: 596 VI: 172, 176, 177, 471-476, 523 VII: 201, 204-206, 288
 SCHAEPMAN, H.J.M.A. VI: 191-197 VII: 541-543
 SCHAGEN, J.C.V. I: 290 V: 42
 SCHAIK-WILLING, JEANNE V. V: 326-331, 637 VI: 231-236, 523 VII: 153-157, 407
 SCHARTEN, CAREL I: 320 IV: 551
 SCHARTEN-ANTINK, C. EN M. VI: 14, 19, 20 VII: 119, 296
 SCHARTEN-ANTINK, MARGOT I: 293
 SCHEFFLER, K I: 205
 SCHELER, MAX III: 350-354, 578-583, 593 IV: 899
 SCHENDEL, ARTHUR V. IV: 80, 88-98, 123, 264, 276, 651 V: 54-60, 108, 160, 249, 376-382, 583, 635 VI: 67, 126-130, 177, 203, 206, 207, 211, 239, 243-248, 276, 284, 310, 410-412, 428-433, 472, 473, 502, 503, 514, 641-645, 668, 669 VII: 11, 98-103, 111, 117-119, 169, 170, 204, 206, 208, 209, 257, 259, 260, 288, 289-295, 375-381, 383, 384, 386, 516, 573, 574
 SCHEPENS, JAN VII: 411
 SCHERING VI: 304
 SCHICKELE, RENÉ VII: 195
 SCHIEFNER, A. VII: 470, 475
 SCHILLER, CHARLOTTE V. VII: 527
 SCHILLER, FRIEDRICH V. I: 22 III: 10, 350, 479, 481 IV: 734-739, 802 V: 119, 500
 SCHIRACH, BALDUR V. III: 217
 SCHLAGETER III: 188, 553
 SCHLEGEL, WERNER V: 438-444
 SCHLEGEL, A.W.V. III: 433 V: 391, 392 VII: 196
 SCHLEGEL, FR. V. VII: 199
 SCHLEGEL, Gebroeders VII: 196, 197
 SCHLEICHER IV: 552
 SCHLIEMANN, H. III: 531
 SCHLOKWERDER, J. I: 572, 604
 SCHMIDT-DEGENER, F. IV: 76, 595
 SCHMITZ, K. I: 579, 604
 SCHMITZ, MARIE V: 204, 206-208
 SCHNEIDER, F. I: 563, 579, 582, 584, 596, 604, 606-609
 SCHNEIDER, H. I: 416, 565, 574, 575, 604
 SCHNITZLER, A. III: 145
 SCHOLTE, HENRIK III: 442, 444, 445 IV: 767 VI: 523
 SCHOOLMEESTER, DE = Gerrit v.d. Linde V: 9, 457 VI: 76
 SCHOPENHAUER, ADELE I: 178 VII: 531
 SCHOPENHAUER, ARTHUR I: 178, 211, 226, 227, 339, 374 II: 627 III: 11, 19, 89, 145, 405, 415, 470 IV: 21, 165, 197, 407 V: 19, 205, 347, 478, 500, 549, 628 VI: 302 VII: 327-332
 SCHOT, ALEIDA VI: 269, 270, 273, 274

SCHOTMAN, J.W. III: 524

SCHOUTE, G.J. V: 489

SCHRAMM, P.E. I: 484, 488, 491, 495, 498, 517, 565, 572, 576, 579, 580,
582-585, 587, 590, 592, 599, 600, 604, 606, 608, 609

SCHREURS, JAC. VII: 519-524

SCHRÖDER, IV: 363

SCHUBERT, F. III: 551
 SCHULER, ALFRED IV: 271
 SCHULTESS, K. I: 572, 604
 SCHUMANN, R. VI: 303
 SCHURICHT, CARL IV: 811
 SCHUURMANS-STEKHOVEN, W. IV: 115
 SCHUYT, Uitgever V: 313
 SCHWARTZ, G. I: 564, 580, 604
 SCHWARTZMANN, L.I. = Sjestow IV: 476
 SCHWARTZSCHILD IV: 859
 SCHWEITZER, A. III: 527, 528 V: 552
 SCOTT, WALTER III: 402 V: 262 VII: 286
 SEGHERS, AGATHA V: 46
 SEGHERS, ANNA IV: 584 V: 110
 SEGHERS, HERCULES I: 382 IV: 27
 SENECA IV: 791, 805
 SERVIUS I: 607
 SEUSE, H. = Suso V: 189
 SFORZA, V: 585, 586
 SHACKLETON, E. II: 437
 SHAKESPEARE, W. II: 576 III: 259, 441, 560 IV: 66, 68, 69, 288, 331, 624, 702, 706, 707, 725-727, 735, 748, 749, 751, 763-785, 803-805, 813 V: 227, 228, 229, 245, 266, 544, 564, 567, 582, 583 VI: 304, 338-344, 631-640 VII: 239, 241, 345, 501
 SHAW, BERNARD III: 62, 70, 78, 535 IV: 701, 716, 740-759, 799 V: 63, 226-232, 313 VI: 87 VII: 401
 SHELLEY, P.B. III: 17 IV: 66 V: 273, 315, 316 VII: 451
 SHERIDAN IV: 798, 799, 800
 SICKEL, TH.V. I: 463, 471, 495, 572, 576, 579, 580, 583-585, 588, 603
 SICKESZ, W.C. IV: 670
 SIEBURG, FR. V: 87, 88
 SIENKIEWICZ IV: 670 V: 114, 115
 SIÉYÉZ, E.J. III: 450
 SILVESTER II, paus I: 428, 436, 442, 443, 452, 453, 464, 471-477, 481, 483, 503, 506-509, 545, 546, 552, 568, 580, 581, 582, 589, 599, 603, 604, 615, 618, 620
 SIMMEL, G. I: 338
 SIMOES, GASPAR VI: 311
 SIMONS, LEO IV: 727
 SIODMAK, ROB. III: 442, 444
 SJESTOW, LEO II: 420 IV: 417, 427, 430, 442, 473, 476, 477, 480, 497, 498, 858 V: 424-430, 484 VI: 462 VII: 79, 111, 114, 235, 370
 SJI-CHOEA, DEN VI: 145-150
 SJI KAI, JOEAN VI: 150
 SLAUERHOFF, J. I: 354, 355 III: 421, 555 IV: 212, 213, 253, 288, 514-516, 876, 877 V: 14, 42, 46, 132-137, 301, 431-437, 637 VI: 67, 142, 164-167, 170, 188, 223, 224, 232, 310, 320, 324, 435, 483, 484, 488, 496, 501-506, 525, 611, 669 VII: 45-48, 81-86, 169, 268, 272, 344, 416, 476, 480, 481, 513
 SLOT, ANNIE VI: 523
 SLOTEMAKER DE BRUINE, J.R. III: 564-566
 SMEDES, E. VII: 235

SMEDING, ALIE = A. van Wijhe Smeding I: 292, 297
SMIT, G. III: 423 V: 46
SMIT, W.A.P. I: 355 V: 224 VII: 249
SNEEVLIET V: 143
SNIJDERS IV: 377
SOCRATES IV: 793
SOEN YAT SEN VI: 147
SOERGEL, ALBERT IV: 101
SOEWARNÓ-V.D. KAADEN, J.C. VI: 151, 155, 156
SOMBART, WERNER V: 559
SOPHOCLES IV: 66, 786-790, 791, 793
SOREL, GEORGES III: 319-321

IV: 136, 175
 SOUPAULD, PHILIPPE I: 383
 SPALATINUS III: 620
 SPEENHOFF, J.H., II: 607 IV: 618, 619 VI: 256 VII: 302
 SPENGLER, OSWALD I: 205, 258, 271, 335, 341, 344, 345, 371, 372, 376, 377
 II: 454, 489 III: 248, 249, 261, 267, 371, 383-399, 480, 496, 503-508, 516, 517,
 592, 644 IV: 67, 127, 314, 367-371, 565-567, 570, 581 V: 21, 88, 199, 255-257,
 260, 261, 354, 559, 603, 628 VI: 138, 452, 453, 456, 498
 SPEIJK, JAN C.J.V. I: 163
 SPIER, JO III: 425-428
 SPINOZA III: 172, 232, 359, 534 IV: 42, 65, 76, 477, 552 V: 526-530, 569 VI:
 482, 602
 SPRANCKHUYSEN, Predikant IV: 422
 SPRUIT, C.I. V: 430, 484
 STAËL, MME DE V: 86 VII: 197
 STAHREMBERG IV: 553
 STALIN III: 310, 313, 580, 588 IV: 120, 124, 591, 592, 680, 861, 863, 879, 882,
 886 V: 603 VI: 21, 50, 540, 620 VII: 136
 STALPAERT V.D. WIELE, JOH. V: 455
 STÄRKIE, AUGUST V: 280
 STASSART, DE IV: 660
 STAVERMAN, W.N. VII: 57, 59
 STAWISKY III: 557
 STEEN, PETER V. IV: 691 V: 477, 481, 482 VI: 646, 649, 650 VII: 333, 336, 337
 STEEN, ERIC V.D. VII: 188-194, 411
 STEFAN, Koning van Hongarije I: 514, 589, 617
 STEINER, RUD. III: 68, 109, 116
 STEINHAUSEN, HERMANN IV: 641 VII: 32-38
 STENDHAL I: 342 II: 78, 561, 562, 612, 613, 643-645 III: 70, 76, 89, 163, 181,
 229, 230, 377, 402, 403, 417, 426, 490-492, 518, 545 IV: 45, 311, 360, 373,
 482, 516, 587 V: 24, 55, 56, 68, 109, 121, 178, 179, 181, 189, 262, 333, 522,
 562, 585, 586 VI: 240-242, 250, 419, 568 VII: 288, 459
 STEPHANIA I: 409
 STER, JAC. V.D. VII: 49
 STERNBERG, JOSEPH V. III: 442-446
 STERNEBERG IV: 713
 STEVIN, SIMON VII: 18, 417-422
 STINNES, H, I: 284
 STIRNER, MAX III: 9-12, 245, 280, 300, 475-480 IV: 257
 STOCKUM, W.P.V. V: 613
 STOLS, A.A.M. IV: 695 VI: 70
 STOREY, STANLEY IV: 646, 648
 STORM, THEODOR V: 496, 501
 STRAWINSKY, I. I: 366 III: 61
 STREBITZKI, J. I: 574, 604
 STREICHER, JULIUS III: 628 IV: 312, 416 V: 355 VI: 363
 STRESEMANN IV: 864
 STREUVELS, STIJN IV: 341, 512, 513 V: 73 VI: 441
 STRINDBERG, AUGUST I: 179 IV: 707, 723, 735 V: 601, 607
 STROBL, STEFAN III: 543
 STROMAN, B. V: 211-217 VI: 98, 103, 104, 523, 646, 650, 651

STUART, MARY IV: 732, 733
STUART MILL, JOHN. III: 66
STUIVELING, G. IV: 431, 637 V: 218-222, 314 VI: 7-13, 197, 318-324, 523, 665
VII: 286, 442, 443, 444-456
STUTZ, U. I: 590, 604
STUVEL, H.J. VI: 211
STIJGER, M.J. IV: 734
SUARÈS, ANDRÉ I: 196 III: 604 V: 21-24
SUCHTELEN, N.V. IV: 341 VII: 363-368
SUETONIUS IV: 238
SUYS, J. IV: 480 V: 428

SWART ABRAHAMSZ, TH. IV: 58, 180, 184, 201, 202
 SWARTH, HÉLÈNE VII: 437
 SWIFT, JONATHAN V: 461
 SWILLEN IV: 24
 SYNGE V: 645
 SZEKELY-LULOFS, MADELON H. V: 125-130, 541 VI: 151-155, 186, 187, 277, 385, 473

 TACITUS I: 342, 415 IV: 238
 TAGORE, R. I: 372, 376, 377
 TAILHADE VI: 359
 TAK, MAX III: 450-453
 TALLEYRAND, CH. M. DE III: 26 IV: 659
 TALMA, F.J. III: 449 VI: 500
 TAMMINEN, MAYA VII: 470, 475
 TAMMUS I: 599
 TARITSCH II: 490, 509, 510
 TAS, S. VII: 74-80
 TAUBER, RICHARD II: 14, 632
 TAXIL, LEO III: 602
 TEIPE, MAX B. IV: 162-169
 TEIRLINCK, HERMAN VI: 326, 441
 TELDERS, B.J. IV: 676 VII: 74
 TELEKI V: 190
 TENNYSON, A. VI: 608
 TERBORGH, F.C. VII: 408
 TERBURG, pater I: 369, 387
 TERESA, STA-DE CEPEDA Y AHUMADA VI: 57
 TERSTEEG IV: 571
 TERWEIJ, TIJS IV: 726
 TEUFFEL, R. I: 448, 566, 574, 575, 582, 596, 604
 THACKERAY, W.M. VI: 608
 THALES I: 158
 THANKMAR I: 483, 521, 525, 578, 582, 588
 THELEN, A.V. VII: 429, 435, 554
 THEODORIK V: 589
 THEOPHANO I: 412, 422, 442 458, 459, 487-491, 567, 576, 577, 584, 603, 604, 614, 615
 THEOTOCOPULI, DOMENICO = El Greco IV: 233
 THIBAUDET, ALBERT VI: 667 VII: 57, 59
 THIEL, A. I: 569, 604
 THIEL, RUD. III: 86
 THIETMAR V. MERSEBURG I: 407, 447-452, 458, 462, 489, 492, 512, 513, 521-526, 533-535, 539, 558, 564, 574-578, 585-599, 604, 622
 THIMIG, HERMANN IV: 719
 THOMAS V. AQUINO I: 368, 377, 389, 392-396 II: 7 III: 129, 457-464, 613, 622, 626 IV: 40, 137, 443, 675, 833, 840 V: 391, 568 VI: 565 VII: 299
 THOMSON, J.J. VI: 198, 199
 THORBECKE, J.R. IV: 183 V: 66
 THORWALDSEN IV: 242
 THUCYDIDES IV: 155

THIJSSE, JAC. P. IV: 632, 633, 634
TIBERIUS IV: 238, 240
TIDEMAN, P. IV: 411 VI: 218, 221
TIECK, LUDW. III. 437 V: 392 VII: 196, 199
TIELROOY, J. IV: 679 VI: 665-670
TIMMERMAN, AEGIDIUS W. IV: 275, 280-283 V: 317 VI: 570-575 VII: 398, 399
TIMMERMANS, FELIX III: 438, 556 V: 34, 35, 74, 76, 572-576 VI: 281, 326, 441
VII: 262
TINBERGEN, D.C. IV: 513
TINTORETTO IV: 602 VI: 455
TITIAAN IV: 598-603
TOERGENJEW, I.S. III: 154 V: 116, 117 VI: 270
TOGGENBURG, V. V: 189
TOKOENAGA, N. V: 197-203
TOLLENS, H.C. III: 551 IV: 331 V: 34, 105, 137, 476 VII: 437, 542
TOLLER, E.V: 47, 51, 52, 354
TOLSTOI, ALEX IV: 586

- TOLSTOI, L. I: 342, 373 IV: 79, 85 V: 606 VI: 42, 149, 155, 172, 175
 TOOROP, CHARLEY III: 542
 TOOROP, JAN III: 556 IV: 561
 TORCK, v. V: 537
 TOTIUS = Du Toit VII: 369, 372
 TOULET VII: 31
 TOUSAIN V. BOELAERE, F.V. VII: 570-575
 TRAKL, GEORG I: 290 VII: 481
 TRETJAKOW, S. V: 604 VI: 145-150
 TREUB, M.W.F. IV: 377
 TREVOR, JACK II: 512
 TRICHT, H.W.v. V: 383-389 VII: 403, 404
 TROFIME, St. VII: 30
 TROELSTRA, P.J. V: 143 VI: 361
 TROLLOPE, ANTH. VI: 608
 TROMP, MAARTEN HZN. IV: 171 V: 62
 TROOST, CORNELIS VII: 299
 TROTSKI, LEO III: 310, 491 V: 97, 336, 415 VI: 619
 TSJECHOW, LEO VI: 149
 TUCHOLSKY, K. III: 540 V: 443
 TULP, P. IV: 23
 TURNER III: 401
 TUSCHINSKY I: 270 II: 436, 438 III: 111, 447-453

 UEXKÜLL, J.v. III: 143
 UHLAND, LUDWIG VII: 92
 UHLIRZ, K. I: 408, 563, 576, 577, 583, 604
 UNAMUNO, MIGUEL III: 376, 597, 599, 600, 604 IV: 196, 396, 397, 509, 522 V:
 243, 511-517 VI: 420, 594 VII: 9, 12, 429
 UNDSET, SIGRID VII: 119
 UNGER v. Posen I: 513
 UYLDERT, M. I: 311, 312 V: 248, 253, 254

 VAIHINGER, HANS III: 91
 VALCKENIER KIPS IV: 59
 VALENTIN, ANTONIA V: 390
 VALENTINO, RUD. VI: 329
 VALÉRY, PAUL III: 65, 70, 71, 72 103, 468 IV: 176, 212, 253, 442, 619, 803 V:
 114, 115, 190, 194, 244, 245, 262, 263, 647 VI: 256, 257
 VARANGOT, VICTOR VI: 523
 VARGO, GUSTAV IV: 739
 VARIOT, JEAN III: 320 IV: 175
 VASALIS, M. IV: 876 VI: 293, 294, 299, 331, 333, 526 VII: 269, 410
 VATEL II: 563
 VEEN, ADR. v.D. IV: 876 VI: 523 VII: 171-176, 409, 411
 VEENENDAAL, v. III: 567
 VEGETIUS I: 607
 VEIDT, CONRAD II: 441, 508, 509 IV: 765 VI: 267
 VELASQUEZ V: 489 VI: 454-456
 VELDE, I.V.D. V: 99-105
 VELDE, TH.H.v.D. I: 277, 325-331 II: 563 III: 111 IV: 449 VI: 35 VII: 495-500

VELDMAN = Ch. S. Flament IV: 659
VERBRAECK, ALEX. V: 65-67
VERCAMMEN, JAN VII: 409
VERDOES VI: 90
VERGÉ IV: 547
VERGILIUS I: 208 III: 440 IV: 726, 727 V: 315
VERGIN, FEDOR III: 383, 386-399, 503, 504, 508 IV: 551
VERHOEVEN, BERNARD VI: 71, 72
VERHULST, J. V: 282
VERKADE, ED. IV: 708, 725, 727, 728, 763, 777, 815, 816 VI: 632
VERLAINE, P. VII: 239, 241, 246, 424, 539
VERMEER, JOH. VI: 273, 601 VII: 306
VERNE, JULES IV: 555 V: 95
VERSTRAETE, JULES IV: 765

VERWEY, ALBERT II: 576, 605 III: 420, 430, 432 IV: 62, 63, 270-274, 324, 435, 440, 572, 573, 728 V: 122, 220, 253, 316 VI: 223-230, 324, 338-344, 395, 449, 471, 594 VII: 58, 123, 141-146, 167, 305, 316, 401-406, 437, 456
 VESTDIJK, S. IV: 203-264, 419-421, 442, 573, 619, 635, 896 V: 12, 15-17, 401, 421, 445, 454, 457, 491, 635, 637, 639, 642, 643 VI: 142, 143, 163, 164-170, 225, 256, 301, 330, 435, 523, 525, 526, 643 VII: 48, 144, 146, 168, 169, 174, 189, 227, 230, 238, 242-245, 248, 251-254, 259, 260, 337, 382, 384, 409, 436, 440-443, 481, 553
 VETERMAN, ED. IV: 284, 286-288, 512
 VETH, JAN I: 381 IV: 27
 VICTORIA, Koningin IV: 481, 482, 709
 VIES, A.v.d. IV: 731, 790
 VILLON, FR. I: 353 IV: 516 VII: 424
 VINCI, LEONARDO DA II: 479 III: 166, 238 IV: 567, 823 VII: 68
 VISSER, AB VII: 236
 VISSER, MR IV: 660
 VLEMMINX, P. VI: 523
 VLETTER, A.C.C. DE V: 418
 VLOEMANS, A. VII: 327, 331, 332
 VLUGT, DE III: 448
 VOGT, C. IV: 545 V: 425
 VOIGT, H.G. I: 418, 564, 588, 591, 596-598, 604
 VOLKMANN, ULR. IV: 532-541
 VOLTAIRE I: 126, 142 II: 565 III: 207, 242 IV: 39, 286, 331, 407, 768 V: 442, 449 VI: 271, 391, 563, 569 VII: 331
 VONDEL J.v.d. I: 189, 192, 351, 353 II: 576, 577, 591, 592 III: 416, 605 IV: 68, 69, 167, 184, 262, 514, 549, 644-646, 695, 702, 725-733, 735, 740, 775, 791, 802-804 V: 56, 300, 351, 412, 455, 476, 564-571 VI: 139, 324, 338-343, 351, 352, 420, 567, 631 VII: 59, 210, 260, 266, 507
 VOORDE, U.v.d. VI: 358 VII: 61
 VOORHOEVE, CAREL IV: 512, 513
 VOOYS, C.G.N. DE III: 524 VI: 10 VII: 189
 VORDEN, JOHAN V. I: 299-307
 VOS, M. en M. V: 151, 154 VII: 321
 VOS, Floris IV: 545
 VOS, HERMAN V: 471
 VOSMAER, CAREL IV: 55, 201, 276, 431, 432, 435, 607 VI: 571 VII: 399, 444-456
 VRIES, ANNE DE VII: 239
 VRIES, HENDRIK DE IV: 211, 213, 253, 621 V: 12, 17, 484-489 VI: 434-439, 489, 493, 494, 523 VII: 481
 VRIES, JAN DE VI: 215, 665 VII: 57, 58, 507, 512
 VRIES, LOUIS DE IV: 812
 VRIES, SAM DE IV: 812
 VRIES, THEUN DE III: 403, 409, 533, 563 IV: 79, 235, 298, 301 V: 58, 157, 160-163, 233-240, 324, 478, 479 VI: 172-177, 434, 523 VII: 183-187
 VRIES-BRANDON, R. DE V: 34
 VRIES, DE-ENTE WINKEL IV: 292, 564 VII: 58
 VRIESLAND, VICTOR E.v. IV: 299, 619, 896 V: 348, 633, 644-648 VI: 144, 198, 309, 518, 670 VII: 272-275, 423-428, 436
 VULPIUS, CHRISTIANE VII: 525, 536
 VUYK, BEB VI: 383-388, 523 VII: 309-314

WAALS, JACQUELINE V.D. V: 455

WACKENRODER, W.H. VII: 196
 WAGENER, W.A. V: 79-84, 635 VI: 33-39
 WAGENVOORDE, HANNO v. VII: 409, 411
 WAGNER, COSIMA III: 466 V: 285
 WAGNER, RICHARD I: 186 II: 632 III: 402, 551 IV: 140, 141, 197, 274, 404, 528, 529, 638 V: 50, 282-288, 496-502, 549 VI: 300, 302, 303 VII: 327
 WAITZ, G. I: 410, 490, 564, 574, 575, 583, 604, 618
 WALCH, JAN IV: 512
 WALLACE I: 325 V: 582
 WALLBURG, OTTO III: 488
 WALSCHAP, GERARD IV: 520-524 V: 72-76, 304-310, 325, 583, 637 VI: 213, 281-286, 326, 328, 330, 440, 523 VII: 7-12, 264, 338-343, 489-494, 564-569
 WARNSINCK, J.C.M. IV: 421
 WASCH, KAREL V: 477-481
 WASSENAAR, JOH. VI: 43
 WASSERMANN, JAKOB III: 475, 478, 493, 540, 544-546 IV: 465, 478 V: 168, 234, 294
 WATTENBACH, W. I: 574, 575, 604
 WAUTERS, TH. VI: 483, 484
 WEES, ABRAH. DE IV: 731
 WEEVERS, TH. VII: 395, 397
 WEINIGER, OTTO I: 211 III: 145 V: 205
 WEISZ III: 622
 WELLS, H.G. I: 335 II: 646
 WERFEL, FRANZ V: 414, 416 VII: 195
 WERKENDAM, EDITH V: 206
 WERNER, K. I: 572, 605
 WERTOFF, DZIGA II: 543, 544, 553
 WERUMEUS BUNING, A. VI: 183, 309
 WERUMEUS BUNING, J.W.F. I: 368 III: 548 IV: 211, 255, 515-518, 618-622, 633-635, 667-669 V: 12, 17, 18, 633, 644-649 VI: 140, 143, 256, 260, 262, 309, 616 VII: 346
 WESSEL, HORST III: 553, 554
 WESSEM, C.v. V: 635 VI: 27-32, 345-350, 523 VII: 81-86
 WEST, MAE III: 552, 553 IV: 82
 WESTERNHAGEN, CURT v. IV: 479
 WEIJAND, J. VI: 576-581
 WEYHER, RUTH II: 512
 WHITEMAN, PAUL I: 263
 WHITMAN, WALT IV: 256
 WIBERT I: 607, 608
 WICHMAN, ERICH III: 553, 554 IV: 195 V: 302, 373
 WIDENER V: 535
 WIDUKIND I: 521
 WIEGERSMA, HENK V: 449 VI: 278, 280
 WIENE II: 441, 520, 535
 WIERTZ VI: 579
 WIGMAN, MARY VII: 319
 WILAMOWITZ-MOELLENDORF, ULRICH VON III: 95
 WILDE, OSCAR III: 62, 84 IV: 79, 400, 800, 801, 805, 856 V: 63, 64, 228, 313
 WILHELM II I: 621 IV: 540 VI: 653

WILHELM v. Mainz I: 520
WILHELMINA, Koningin IV: 663
WILLEM BEUKELSZN. III: 611, 622
WILLEM v. ORANJE VI: 101 VII: 17, 18
WILLEM I, Koning IV: 659, 660 VII: 299, 300, 301
WILLEM III, Koning VI: 248
WILLEM, Auteur v.d. Reinaert IV: 510, 511
WILLEM IV, Stadhouder IV: 658
WILLEM V, Stadhouder IV: 659
WILLEMS, J.F. IV: 512 V: 72
WILLIGIS v. Mainz I: 459, 483

- 520, 547, 590, 601, 615, 676
 WILLINK, A.C. III: 541, 542 IV: 213, 504-508 VI: 167, 290, 548
 WILMANS, R. I: 408, 409, 418, 453, 471, 523, 563, 564, 572, 573, 580, 582, 588, 605
 WILSON, I: 342 V: 398
 WIMMER, F. I: 576, 605
 WINDELBAND, W. I: 340
 WINKEL, JANTE III: 417, 431 IV: 564 VI: 139, 140 VII: 56, 58
 WINKLER, JOH. VI: 198
 WINKLER-PRINS IV: 46, 225, 227 VI: 563
 WINTERFELD, P.V. I: 536, 580, 581, 595, 605
 WIRTH, JOSEPH III: 494
 WIT, AUGUSTA DE VI: 152, 385, 386
 WITTOP-KONING, MARTINE IV: 669
 WOESTIJNE, GUST. V.D. IV: 513
 WOESTIJNE, KAREL V.D. V: 119-122, 173, VI: 551 VII: 544
 WOLFSKEHL, KARL IV: 271, 272, 274 VI: 228
 WOLTERS, FR. IV: 271
 WOLF, HERMAN IV: 257 V: 410-416
 WOLFF-BEKKER, ELIS. en A. Deken VI: 42 VII: 299, 301, 309
 WÖLFFLIN, Kunsthistoricus I: 205
 WÖLFFLIN, Uitgever van Benedictus I: 598, 601
 WOOLF, VIRGINIA V: 206, 207
 WOUDE, JOH. V.D. IV: 162-169 V: 145, 149, 150 VI: 262-268, 523 VII: 226-231
 WUNDT, W. I: 181 III: 139
 WIJDEVELD, G. VI: 132, 135, 136
 WIJHE-SMEDING, ALIE V. III: 490 IV: 79, 209 V: 33, 125, 206 VII: 321-326
 WIJK LOUW, N.P.V. VII: 369-374
 WIJNANDTS FRANCKEN, J.C. VI: 415-419
 WIJNKOOP, DAVID VII: 296, 299
- XERXES V: 643
- YEATS, W.B. VII: 210
 YSSEL DE SCHEPPER-BECKER, J.M. IV: 329 V: 351
- ZAHAROF, BASIL II: 544
 ZARATHUSTRA III: 241
 ZEGGELEN, MARIE V. VII: 382
 ZEISSBERG, H. I: 513, 589, 605
 ZENO, Keizer I: 502
 ZENTGRAAFF VI: 151-153, 155 VII: 177
 ZERNIKE, ELIS. VI: 144, 245
 ZEIJDE, MARIE H.V.D. IV: 637
 ZHARSKI, E. I: 589, 605
 ZIEGLER, LEOPOLD V: 414
 ZIELENS, LODE VII: 136, 139, 140, 567, 570, 574, 575
 ZIMMERMAN V: 143
 ZÖCKLER, O. I: 605
 ZOEPF, L. I: 566, 575, 596, 605

ZOLA, EMILE I: 310, 315, 318 III: 402 IV: 306, 340, 804 V: 55, 417, 504, 606 VI:
174, 218 VII: 183
ZOOMERS-VERMEER, J.P. II: 561
ZUKOR, ED. II: 544
ZWEIG, ARNOLD IV: 465, 466, 469, 472, 478, 479 V: *164-170*
ZWEIG, STEFAN I: 342 III: 99 IV: 478 V: *361-367*, 414, 468, 469 VI: 41, 162, 498
VII: 195, 431
ZWINGLI, UIR. III: 623