



## XII

### LETTEREN EN TAAL

DOOR

Dr. J. TE WINKEL,

*Hoogleraar aan de Gemeentelijke Universiteit te Amsterdam.*



ie de uitnoodiging aanneemt, in een beperkt aantal bladzijden een overzicht te geven van de geschiedenis der litteraire kunst in Nederland gedurende de tweede helft der negentiende eeuw, weet, dat hij een waagstuk onderneemt en slechts weinigen zal bevredigen. Velen zal hij moeten teleurstellen, anderen wellicht — ook zonder het te bedoelen — krenken. Teleurstellen zal hij in de eerste plaats hen, die zeer terecht meenen, dat van de Nederlandsche letteren niet mag uitgesloten worden wat in het Nederlandsch sprekende deel van België door dichters en prozaschrijvers is geleverd en wat meer en meer eene eenheid is beginnen te vormen met het werk der Noordnederlanders, al blijft er ook in taal, toon, neiging en strekking een merkbaar onderscheid tusschen het geheel der Noorden der Zuidnederlandsche litteratuur waar te nemen. Toch maakt de aard van het werk, waarvoor dit overzicht bestemd is, de uitsluiting der Zuidnederlandsche geschriften noodzakelijk.

Teleurstellen zal hij vervolgens allen, die eene ontleding of uitvoerige bespreking van bepaalde kunstwerken verlangt of eene volledige vermelding der geheele reeks van schrijvers en schrijvertjes, die in dit tijdperk zijn opgetreden en die, als zij hun' naam of dien van anderen niet aantreffen, misschien aan geringschatting of partijdige willekeur zullen denken. Maar beperkte ruimte verbiedt elk streven naar volledigheid.

Teleurstellen, krenken zelfs zal hij weer anderen door het, altijd eenzijdig, persoonlijke van zijne voorstelling, terwijl daarentegen een kleurloos

verhaal van feiten of een zelfverloochenend huldigen van wat men afkeurt evenzeer zou worden gewraakt. De geschiedschrijver der letteren, die zich op zijn wetenschappelijk standpunt wenscht te handhaven, heeft zich ook dán reeds met groote voorzichtigheid en bezadigdheid te wapenen tegen de opwellingen van eigen sympathie en antipathie, wanneer hij het verleden moet schilderen, dat toch min of meer als object tegenover hem staat, zooals de natuur tegenover den natuuronderzoeker; en hij heeft zich daarbij nog vooral toe te leggen op het ontwikkelen eener elastische fantasie, die hem in staat stelt zich in te denken en in te voelen in den geest en de ziel van het voorgeslacht en de voornaamste vertegenwoordigers er van. Uiterst moeielijk wordt dat echter bij het schilderen van den tijd, dien hij zelf heeft doorleefd, inzonderheid wanneer hij in dien tijd ook zijne eigen wenschen en idealen heeft gehad en mee heeft gewerkt tot de verwezenlijking van hetgeen hem als ideaal voor oogen stond. Dan nemen onwillekeurig de tegenovergestelde denkbeelden een polemisch karakter voor hem aan en gevoelt hij de neiging tot bestrijding opkomen, die het recht begrijpen verhindert en het waardeeren afhankelijk maakt van eene grootere of geringere mate van ridderlijkheid.

Bij het ondernemen van het waagstuk, zooals ik het schrijven van een overzicht onzer letteren in de laatste halve eeuw noemde, wist ik van te voren, dat men mij des weinige dank zou weten; maar als anderen zich door die overweging evenzeer lieten terughouden, zou dit werk moeten verschijnen zonder overzicht onzer letteren en zou het beeld van onzen tijd, daarin gegeven, hinderlijk onvolledig zijn. Het nageslacht zou vragen, of onze litteraire kunst dan bij een deel onzer tijdgenooten zóó weinig in tel was, dat er geen afzonderlijk opstel aan behoefde gewijd te worden.

Den moed tot dit waagstuk ontleen ik aan het bewustzijn, dat ik in dezen tot de meestbevoegden behoer. Het zou valsche nederigheid zijn, als ik beweerde mijne bevoegdheid in twijfel te trekken; maar men zal in mijne ongevraagde verklaring, vertrouw ik, geene poging tot zelfverheffing zien: 't is alleen eene geloofsbelijdenis in concreten vorm. De geschiedenis van zijn eigen tijd, vooral waar het meer psychische dan materiële feiten geldt, onbevangen te beschouwen en onpartijdig te schilderen, staat in niemands macht, maar de meeste kans om hierin niet al te ver van de waarheid te blijven heeft hij, die zich jarenlang met geschiedbeoefening heeft beziggehouden en er zich daardoor aan heeft gewend alles, ook hetgeen om hem heen gebeurt, met een historischen blik te bezien. Zoo iemand is er steeds in de eerste plaats op uit, het antwoord te zoeken op de vragen: hoe ontstond het? wat bedoelde het? wat bereikte het? en wat was er het niet bedoelde gevolg van? Eerst daarna vraagt hij — zoo hij althans aan de mogelijkheid van beantwoording dier vraag niet wanhoopt — welke waarde heeft het voor de maatschappij?

Hij staat niet bewonderend of antipathisch tegen de kunstenaars over, maar nadert ze zoo dicht mogelijk, om hun ontwikkelingsgang na te gaan en de nawerking te ontdekken van de invloeden, die van buiten op hen hebben gewerkt. In zóóver verschilt hij slechts van den psycholoog, dat de kennis van het geestelijk proces voor hem geen hoofddoel of einddoel is, maar middel om de ontwikkeling en verspreiding der denkbeelden (kunstdenkenbeelden) en voorstellingen te leeren kennen in de maatschappij.

Voor hem hebben die individuen de grootste beteekenis, die in den ruimsten omvang de heerschende denkbeelden der maatschappij in zich samenvatten, en nog meer zij, in wie nog onvolgroeide denkbeelden van het verleden hunne volle rijpheid verkregen.

Voor hem is het heden niet belangwekkender dan het verleden, al staat hij er met zijne sympathie misschien dichter bij. Om beide in dezelfde afmetingen te zien, moet hij het heden met het verkleinglas bekijken, terwijl hij het verleden met den telescoop naar zich toetrekt. Hij geloof niet aan de groote voortreffelijkheid van zijn eigen tijd, omdat hij zulk een geloof in alle tijden aantreft, als een prikkel tot krachtgevend zelfvertrouwen bij den een, als dronkenmakend, maar ook verdoovend genotmiddel bij den ander, maar bij beiden als beletsel om het oog des geestes te laten weiden over de ruime vergezichten der historie, die ons verheffen terzelfder tijd, dat zij ons onze individueele onbeduidendheid doen gevoelen.

Verouderd is voor hem niets van hetgeen ooit heeft geheerscht, en hij laat het aan de wisselende mode over, het haar tijdelijk antipathische als zoodanig te stempelen, daar zijne kennis van eene eeuwenheugende geschiedenis hem geleerd heeft, hoe het dood gewaande soms na langen tijd herleeft, het oude, schijnbaar afgeleefde, vaak met jeugdige kracht weer opnieuw optreedt en het wezenlijk nieuwe zeldzaam is. Daarom betreurt hij ook niet de verandering in den smaak, die hij als een slechts tijdelijk — en noodzakelijk — verschijnsel kan beschouwen, en geraakt hij noch in verbazing noch in extase over het nieuwe, omdat hij het soortgelijke uit vroegere perioden kent, en weet welke kracht en duurzaamheid het bezit.

Dat alles verbreekt voor hem eenigszins de betoovering, die op zoovelen levenslang wordt geoefend door den afgod hunner jongere jaren, zoodat zij in hunne conservatieve trouw al het nieuwe miskennen, maar het schenkt hem ook de zelfstandigheid, die er noodig is om iets meer te zijn, dan de tolk van de tijdsomstandigheden, iets meer dan de bazuin, waardoor de tijd zijn grillig spel van telkens afwisselende tonen ten gehoor brengt. Die zelfstandigheid nu is voor den geschiedschrijver een onvoorwaardelijk vereischte. Op haar meen ik mij te mogen en zelfs te moeten beroepen, wanneer mijn beeld van de laatste vijftig jaar mocht blijken niet in allen deele overeen te stemmen met de voorstelling, die de kweekeling van het heden zich er misschien van gevormd heeft.

## I.

Met de tweede helft onzer eeuw brak er voor onze letterkunde een kalme tijd aan. Van 1830 af was het roerig en rumoerig geweest. Het was een tijd geweest van opgewekt letterkundig leven, zooals onze litteratuur er maar zelden een heeft gekend. En het scheppend vermogen had zich, vooral bij de jongeren, in die twintig jaar buitengewoon krachtig geopenbaard. Tegen een gematigd, reeds door vroegeren Duitschen invloed wat ondermijnd, classicisme was de romantiek opgekomen, niet slechts de bedaarde, droomerig fantastische van Walter Scott, maar ook de opgewondene van Victor Hugo en zelfs de hartstochtelijke van Byron, waarvan het roman-

tische eigenlijk meer den geheimzinnig fantastischen vorm dan het wezen uitmaakte. In dat wezen toch voerden oud en nieuw op leven en dood een heftigen kampstrijd, waarin de woeste aanvalskreten, met sarcasme en ironie afgewisseld, snerpend door de dommelende trillingen van het weemoedigst gevoel heenkrijschten of den toon verhoogden van de somber zwartgallige rouwklacht en van de machteloze smartkreten over de monsterachtige wereld met hare schitterende ellende. Dat Byronianisme, hoezeer bij de overplanting naar onze streken wat verdund en verslapt, had zelfs bij ons een oogenblik in de poëzie den boventoon gekregen door den rusteloozen voortbrengingsdrang van mannen, als VAN LENNEP, BEETS, MEIJER en TEN KATE, en van BEETS in het bijzonder.

Ten slotte hadden alle vier zich meer of minder uitdrukkelijk van hunne Byrondweperij bekeerd. Met zijne vertalingen van Byron's gedichten, met wonderverhalen als „De Paradijsroos“ was VAN LENNEP niet voortgegaan, met de „Nederlandsche Legendes“ nauwelijks; BEETS had op eene zelfde reeks van vertalingen en oorspronkelijke verhalen als José, Kuser en Guy de Vlaming zijn „Ada van Holland“ laten volgen, op „Minone“ zijne guitige volkstafereeltjes in liedvorm. MEIJER, wiens vrijbuitersverhaal „De boekanier“ van de meeste vertrouwdheid met Byron's poëzie blijk geeft, schonk acht jaar later in „Heemskerk“ een vaderlandsch verhaal, waarin de romantiek zoo tam is geworden, als men maar wenschen kon. TEN KATE, die maar een oogenblik door Byron was meegesleept, doch in zijne weemoedig-weelderige „Rozen“ Hugo's Orientales had trachten te evenaren, en legenden had gedicht als „Het verloren Paradijs“, „St. Christophorus“, „Eeuwigheid“ en andere, had toch bijna terzelfder tijd in Braga de scherpste pijlen uit het onbekende op het Byronianisme afgeschoten en was geëindigd met in „De Durgerdamsche Visschers“ een' toon aan te slaan, die aan NIERSTRASZ met zijn braven loods Frans Naerebout herinnerde.

Toch bleef de romantiek ook in hunne latere gedichten haren invloed doen gevoelen, vooral ook in de beeldrijker, weelderiger, klankrijker taal, waardoor hunne poëzie zich tegenover die van hunne voorgangers kenmerkte. Ock was het leerdicht en wijsheidpredikend lierdicht niet meer de meest geliefde dichtvorm gebleven, maar had het moeten wijken voor den verhalenden dichttrant, die den twee eeuwen heugenden Alexandrijn van zijne heerschappij had beroofd. De strijd was heftig geweest, al was die ook niet altijd eerlijk met open vizier gestreden, maar de aanvallen waren meest op den man af geweest, en menig zwakkeling van de oude school was morsdood geslagen.

De hoofden dier school echter hadden het overleefd. Er was door wederzijdsche toenadering eene verzoening tot stand gekomen, zoodat men van gedichten als BOGAERS' „Togt van Heemskerk naar Gibraltar“, van zijne romancen en balladen en zijne schilderachtige tafereeltjes, zooals het winterlandschap „De Schaatsenrijder“ en het zomerstukje „Het zeebad te Schevelingen“, evenals van de „St.-Paulusrots“ van TER HAAR en zijne kleinere gedichten, als zijne „Elegie aan een spelend kind“, zijn „Huibert en Klaartje“, „Abd-el-Kader“ en „De dochter van Herodias“ met evenveel recht kan beweren, dat zij uit de school van TOLLENS zijn voortgekomen, als dat zij onder den nieuweren invloed der romantiek zijn ontstaan.

Die ineensmelting der strijdende elementen had het ook aan TOLLENS



mogelijk gemaakt, zich als gevierd volksdichter te handhaven tot aan zijn' dood in 1856. Niet alleen verrees er toen terstond op zijn graf te Rijswijk een gedenkteeken als eene plechtige, eerbiedige hulde; maar binnen korten tijd was zelfs het geld voor een standbeeld bijeengebracht. En al mocht ook van sommige kanten de opmerking gemaakt worden, dat TOLLENS in dezen toch moeielijk Vondel kon voorgaan, en al was het ook reeds vóór de onthulling noodig, dat DE JAGER optrad om den dichterrang van TOLLENS tegen de bedenkingen van BEETS te handhaven, sinds 1860 schitterde toch het marmeren beeld van TOLLENS in zijne hagelblanke witheid uit het groen van het Rotterdamsche Park den wandelaar tegen, als dankbare hulde aan den man, die — hoe men ook over zijne poëzie moge oordeelen — het zeldzaam vermogen had bezeten om minstens dertig jaar lang den kunstsmaak van zijn volk te leiden, eene school te stichten met een eigen stempel en meer dan één geslacht van verrukking en aandoening te vervullen door de veredelende, zoetklinkende muziek van zijne vedelsnaren.

Toch, toen de oude speelman met zijne vedel was afgetreden en de toejuichingen waren verstomd, gevoelde niemand meer eenige leegte, en werd men er zich onmiddellijk van bewust, dat TOLLENS in de laatste twintig jaar veeleer dan de leider in de republiek der letteren bij ons geweest te zijn, beschouwd was geworden als haar eerevoorzitter, wiens adviezen wel werden geëerbiedigd, maar slechts door eene wegsmeltende partijgroep behartigd. Daarentegen had een kleine kring van tot dwepens toe bewonderende leerlingen, door de woordvoerders der romantiek gesteund, niet nagelaten te wijzen op de eenige grootheid van BILDERDIJK, die door zijne grommige ontevredenheid over den democratischen en liberalen eeuwegeest zoowel het volk als de volksleiders van zich had vervreemd en in 1831 bijna onopgemerkt van het wereldtooneel was afgetreden.

In DA COSTA echter was hij herleefd. Deze had, „Gevoel, Verbeelding, Heldenmoed“, de eigenschappen, die hij zelf in zoo hooge mate bezat, van den dichter eischend als de onmisbare voorwaarde voor het scheppensvermogen van den kunstenaar, den geest des tijds in de vurige, beeldrijke taal van het Oostersch profetisme geschilderd en bestreden in zijne indrukwekkende tijdzangen. De eerste korte, ook in bundels „Poëzie“ vereenigd, hadden nog niet algemeen de aandacht getrokken, maar toen hij in het Instituut zijn „Vijf-en-twintig jaren. Een lied van 1840“ had voorgedragen, waarin hij met korte, maar treffende trekken schetste wat er in Europa was voorgevallen sinds het kanon van Waterloo hem in de ooren had gedreund, toen was er eene algemeene verrukking zelfs over vele mannen van andere richting gekomen, omdat de lier, die sinds lang niet meer in dichtmuziek had gesproken, nu op eens weer in stroomende galmen bruiste van hemellust, en dat zoo fors en klankrijk, als men het te voren nog niet van haar had gehoord. Sinds dien tijd waren, met telkens kortere tusschenpoozen, ook andere groote tijdzangen van DA COSTA verschenen: „Aan Nederland in de Lente van 1844“. „Wachter wat is er van den nacht?“ „1648—1848“, „Rouw en Trouw“ en ten slotte in 1850 „De Chaos en het Licht“. Bij deze waren andere tijdzangen als van TEN KATE en TER HAAR in het niet verzonken. Men hoorde er de taal van BILDERDIJK in, maar verjongd. Die taal had een rhetorisch voorkomen,

't is waar, en wemelde van woorden, die slechts in de verhevenste poëzie konden worden gebruikt; maar daaronder mengden zich toch ook zoovele brutaal aan de spreektaal ontleende uitdrukkingen, dat men er telkens een val van het verhevene tot het banale in had kunnen zien, als men door 's dichters gloed niet was meegesleept en niet in den waan was gebracht, dat het rhetorische in dezen dichter natuur was, evengoed als de er tusschendoor spelende klanken uit het dagelijksch leven. Zoo hinderde ook de stroefheid der versificatie, het gedurig enjambeeren niet. De dichter sleepte mee, over stronken en steenen, 't is waar, maar toch mee. Geen wonder, dat DA COSTA's poëzie zich tot op onzen tijd heeft gehandhaafd en zijne verzen tot de meest gelezene in de tweede helft onzer eeuw hebben behoord, schoon de menigvuldige toespelingen op halfvergeten gebeurtenissen er ten slotte een commentaar bij noodig maakten.

Evenals de poëzie was ook het proza gedurende die twintig jaar in zijn wezen veranderd. De welluidende rhythmus der evenredig gebouwde zinnen van VAN DER PALM's redevoeringen en toespraken, waaraan wel het parallelisme der Hebreeuwsche poëzie een eigenaardig karakter gaf, maar waarin van den Oosterschen gloed en den stoutprophetischen toon maar weinig te bespeuren viel, omdat de redenaar aan kunstmatige eenvoudigheid de krachtigste werking toeschreef. . . die bedaarde, bezadigde welsprekendheid had op den duur hare bekoorlijkheid verloren voor een jonger geslacht met wakkeren geest, dat zich door woord- en zinnelodie niet in slaap wilde laten wiegen, maar geschokt en geroerd, geprikkeld en verrast wenschte te worden.

Als woordvoerder van dat jongere geslacht was JACOB GEEL opgetreden met zijne verhandeling over het proza en later met zijn geschrift „Onderzoek en Phantasie.“ Vooreerst had hij, ook door zelf in deze geschriften het voorbeeld te geven, aangedrongen op het schrijven van beknopte, inhoudvolle zinnen, die afronding en regelmatigen rhythmus niet langer door overbodige, zinledige woordklanken moesten zoeken te verkrijgen, maar door afwisseling van bouw en verrassende wendingen moesten trachten te boeien. Overmaat van duidelijkheid achtte hij slaapverwekkend: den lezer moest iets uit te denken en aan te vullen overblijven. Ook wees hij op het noodzakelijk verband tusschen het karakter van den schrijver en zijn' stijl, dat niet door het volgen van een bepaalden schrijfrant mocht worden uitgewischt, evenmin als er over alle onderwerpen op dezelfde manier mocht worden geschreven, daar de stijl ook behoorde overeen te stemmen met den aard van het onderwerp waarover en de strekking waarmee geschreven wordt. Verder had hij betoogd, dat taak en arbeidswijze van den dichter en die van den prozaschrijver in wezen zoo zeer verschilden, dat allicht wie aanleg had voor de poëzie dien niet had voor het proza en omgekeerd. Een slecht dichter kon zeer goed een voortreffelijk prozaschrijver worden, en moest zich dan ook door de meening, dat poëzie eene hoogere uiting van litteraire kunst was, niet laten weerhouden bij het proza te blijven, want die meening was ongegrond. Goed prozaschrijven was even moeielijk als goede verzen dichten en eischte evenveel studie en oefening. Wie daarin uitmuntte, verdiende den eernaam van kunstenaar evengoed als de dichter.

Dat pleidooi had algemeen ingang gevonden, en wie het vroeger beneden

zich zouden geacht hebben anders dan tot leering en stichting proza te schrijven, waren nu ook met eigenlijke kunstwerken in proza voor den dag gekomen. De roman, die vroeger alleen goed genoeg voor het groote publiek werd geacht, dien ernstige, letterkundig ontwikkelde mannen slechts bij uitzondering lazen en waarvan het schrijven altijd nog min of meer verontschuldigd had moeten worden door het hoog opgeven van de moreele strekking of voorgesteld was als het werk van verloren oogenblikken, kwam nu meer en meer in eere. Veel droeg daartoe zeker ook bij, dat een edelman als Walter Scott, die als dichter bij de jongeren zoozeer in aanzien was, de poëzie aan Byron overlatend, overgegaan was tot het schrijven van romans, die niet slechts van veel vinding en dichterlijke voorstelling, maar bovendien ook van grondige historiestudie getuigden, zoodat zij inderdaad konden aanvullen wat in de geschiedwerken zelf te vergeefs werd gezocht.

Geen wonder dan ook, dat DAVID JACOB VAN LENNEP een gunstig oor had gevonden voor zijne opwekking om op zulk een voorbeeld ook onze eigen geschiedenis meer algemeen bekend en geliefd te maken in den romanvorm. Mej. M. J. DE NEUFVILLE was de anderen vóór geweest met haren roman „De schildknaap.“ AARNOUT DROST, een van de toongevers onder de jongeren, was gevolgd; maar JACOB VAN LENNEP was het geweest, die met zijn „Pleegzoon,“ zijn „Roos van Dekama“ en zijne novellenreeks „Onze Voorouders“ voor goed den historischen roman tot een geliefd kunstgenre had gemaakt, daarbij krachtig gesteund door OLTMANS met zijne beide romans, van welke „De Schaapherder“ het meest nabij was gekomen aan het beste, wat men van Scott bewonderde. Anderen waren gevolgd. Mej. Tousseaint, die zich bij haar eersteling „Almagro“ eer door Byron en Hugo dan door Scott had laten bezielen en vervolgens met haar „Graaf van Devonshire“ en „De Engelschen te Rome“ uitheemsche onderwerpen had gekozen, was er door POTGIETER toe gebracht, in den geest van Scott het verleden van haar eigen volk in romanvorm te schilderen, en had met haar „Huis Lauernesse“ zulk een aanschouwelijk beeld van de opkomst der Hervorming in ons land gegeven, te gelijk van zooveel historie- en karakterstudie getuigend, als geen andere Nederlandsche roman ooit te bewonderen gegeven had, dat van dien tijd af niet alleen haar naam als uitmuntende kunstenaar was gevestigd, maar ook de hooge kunstwaarde van den historischen roman onbetwistbaar was gestaafd.

Ook buiten den historischen roman was er vóór 1850 genoeg proza verschenen. Schetsen van en verhalen uit het alledaagsche leven waren toen juist geene nieuwigheid geweest. De romans van Wolff en Deken hadden reeds meer dan één geslacht beziggehouden. Loosjes, De Wakker van Zon en Kist hadden daarna die soort van litteratuur vertegenwoordigd; maar het moraliseerende van den inhoud en de langdradigheid van den stijl, die allerminst voldeed aan hetgeen GEEL verlangde, had ze door andere schilderijen van het dagelijksch leven verdrongen.

Ook hier was GEEL door zijn voorbeeld weer de wegwijzer geweest. Hij had Sterne's „Sentimental Journey“ vertaald en daarmee de aandacht gevestigd op het humoristische genre, zooals de Engelschen dat op eigenaardige manier hadden beoefend en met toenemende liefde nog beoefenen zouden. Van Dickens waren de „Sketches“ en „Pickwick-papers“ al ver-

schenen en genoten; en het eerste werk, dat gedeeltelijk ook onder dien invloed verschenen was, de „Camera Obscura“ van HILDEBRAND-BEETS was te gelijk bij ons het meesterstuk in dit vak geweest. Later was deze verzameling van schetsen en verhalen nog wat uitgebreid, en spoedig waren ook anderen met soortgelijke werken opgetreden, zooals JONATHAN-HASEBROEK met „Waarheid en Droomen“, KLIKSPAAN-KNEPPELHOUT met zijne „Studententypen“ en C. E. VAN KOETSVELD met zijne „Schetsen uit de Pastorie te Mastland“.

Al deze werken hadden den grooten familietrek van het humoristische met elkaar gemeen, maar verschilden onderling naar gelang van het karakter der schrijvers. Men heeft den humor gekenmerkt als de afwisseling of doorenmengeling van den half spottenden, half vriendelijk-opwekkenden glimlach met den als ter sluiks weggepinkten traan: een lach door de tranen heen, of nog liever de uiting van zacht gevoel achter een' glimlach verborgen. Die lach kon de oppervlakte van het leven gelden, dat wat men er van te zien krijgt, als men niet door den buitenkant heen kan dringen: het prozaïsche en in zijne kleinheid bespottelijke der schijnbare realiteit. Dat bestudeerden de humoristen dan ook zorgvuldig om het in zijne kleinste eigenaardigheden treffend te kunnen weergeven. Maar daarachter school de ware realiteit, de ziel van den mensch met hare grootsche, edelmoedige, teedere opwellingen, maar ook met hare lage, boosaardige, zelfzuchtige neigingen; met hare oogenblikken van verrukking en zaligheid, of doffe neerslachtigheid en stomme smart. De humoristen gevoelden te fijn om het masker van de wereld te kunnen afrukken en de verborgen realiteit te zien zooals zij is. De aanblik van dien Medusakop zou hen versteend hebben. Zij deden, geheel in overeenstemming met ons volkskarakter, dat in dezen nauw aan het Engelsche verwant is, zij vertoonden de buitenzijde van het leven, maar op eene wijze, die duidelijk te kennen gaf, hoe weinig ernstig zij het daarmee namen; de binnenzijde duiden zij slechts van verre aan of ontveinsden zij, maar op eene manier, die te kennen gaf, dat die binnenzijde eigenlijk alleen hunne ernstige belangstelling wekte. Het contrast tusschen het uit- en inwendige gaf reeds op zich zelf aan hun werk eene komische tint, ook al streefden zij er niet opzettelijk naar, zooals zij dikwijls wèl deden, het komische der tegenstelling te doen uitkomen. In de humoristische schetsen speelt de menschelijke ziel als 't ware verstopperje met zich zelf. Blijft het bij een spel, dan is het genre onwaar, tot huichelachtigheid toe; dan maakt de schrijver op ons den indruk van een kermisgast, die in zijn bont harlekijnspak grimassen vertoont en zijn vernuft uitstalt. Maar is de schrijver humorist van nature, dan is zijne wijze van voorstellen de edelste, meest kiesche vorm, waaronder het fijnste gevoel weerklank kan vinden in de ziel van den gelijkgestemde. Te plumpe zielen of te bekrompen geesten echter zien in den humor niets hoogers dan caricatuur of laffe heiligschennis.

Het spreekt wel van zelf, dat ook bij ons de humor niet altijd een diamant van het zuiverste water is geweest, doch zooals hij in de eerste helft onzer eeuw is opgetreden, is hij toch over het algemeen waar en vervalt hij slechts zelden in het gekunsteld grimasachtige. Natuurlijk is niet bij ieder humorist het gevoel even diep en innig. Het minst is het dat zeker bij VAN LENNER, die te veel behagen schepte in de oppervlakte van het leven om door het daarachter verscholene ontroerd te worden.

Hij is dan ook, ondanks zijne dolle invallen en zijn oog voor het komische, maar zelden echt humoristisch. Het meest was hij het in zijn „Ferdinand Huyck,” tevens zijn oorspronkelijkste, eigenaardigste werk, dat dan ook niemand, ook hij zelf niet, gewaagd heeft na te volgen. Het is eene merkwaardige, welgeslaagde dooreenmenging van Scott's romantiek met Dicken's humor en Van Lennep's eigen schalke ondeugendheid en eene studentikooze dwaasheid, zooals die met een tikje overdrijving door Klikspan voor de vergetelheid is bewaard. Als historische roman geeft de „Ferdinand Huyck” een veel juister beeld van de 18de eeuw, dan een der andere romans doet van den tijd, waarin VAN LENNEP ons tracht te verplaatsen. Hij had er dan ook geen opzettelijke historiestudie voor behoeven te maken, zooals voor zijne andere werken, omdat hij van zijne jeugd afaan met menschen uit de 18de eeuw had verkeerend en, ook voor kleinigheden, een geheugen bezat, dat niets liet glippen.

Hoe groot het verschil tusschen den humor van den een en dien van den ander kon zijn, komt het best uit wanneer men dien van VAN LENNEP en van HASEBROEK met elkaar vergelijkt: eene enkele trilling van weemoedig gevoel, ter nauwernood waarneembaar soms te midden van de ongeveinsde vroolijkheid bij den eerste; een enkel flauw glimlachje op het betraand, min of meer knorrig gelaat van den ander, den gevoeligen Jonathan, die zijn pseudoniem had ontleend aan de „Essays” van Charles Lamb, den eersten Engelschen humorist, met wien men hier in vertaling had kennis gemaakt.

De man, die hem bij ons had ingeleid, was POTGIETER geweest, en deze was het tevens, door wien ongetwijfeld de grootste invloed op onze literatuur is geoeffend sinds hij in 1837 het tijdschrift „De Gids” oprichtte, vooral met het doel, een eind te maken aan de heerschappij van YNTEMA's „Vaderlandsche Letteroefeningen”, waarin partijdige machtspreuken of water-en-melkphrases de plaats innamen van critische beschouwingen, die bij de groote verscheidenheid der gevolgde richtingen hoog noodig waren. POTGIETER opent bij ons eene nieuwe periode in de critiek, en wel eene glansperiode. Met gestrengheid trad hij op, maar met waardige en onpartijdige gestrengheid, nooit vechterig, veel minder schelderig. Zijne critieken waren kleine kunststukjes op zich zelf, en zelfs de ongunstigste sterker in de positie dan in de negatie: modellen van opbouwende critiek.

POTGIETER was voorstander van de romantiek, maar gematigd, zooals GEEL, bij wien hij zich op stilistisch gebied geheel aansloot en wiens stijlopmerkingen hij zelfs op de poëzie toepaste, nu en dan tot overdrijving toe. Als vijand van óverduidelijkheid en uitvoerigheid werd hij duister door te groote beknoptheid. Als vijand van te groote gelijkmatigheid en eenvoudigheid werd hij niet zelden gekunsteld bizar in zijn stijl. Zinrijk wilde hij in de eerste plaats wezen, maar de gedachten perste hij dikwijls zóó samen, dat zij niet meer in staat waren te treffen. Zijne gedichten vereischten te veel nadenken om te kunnen schokken of roeren, en toch verkeerde hij in den waan, dat juist beter zóó te kunnen doen dan door woordenrijke duidelijkheid. Onder de dichters der vorige periode waren er daarom maar weinige, aan wie hij zich eenigszins verwant gevoelde, maar onder die weinige was er één, op wien hij zoo in het bijzonder de aandacht vestigde, dat gedurende de tweede helft onzer eeuw bijna

geen andere zooveel gelezen en bewonderd is als deze: A. C. W. STARING.

Heeft de kunstopvatting van POTGIETER eene halve eeuw bij ons geheerscht, dan is het in de gedichten van STARING geweest, dat men haar huldigde, niet in die van POTGIETER zelf. Meer dan van zijne verzen, zelfs dan van zijne „Liedekens van Bontekoe“, had men genoten van zijn proza, zijne novellen en schetsen, bijna alle reeds geschreven vóór het midden onzer eeuw. Ook van deze geldt, wat wij van zijne critieken opmerkten: meereendeels zijn het beschouwingen over maatschappelijke toestanden en over de kunst van het heden of het verleden, en soms gaat de bespreking in hekeling over; maar de vorm maakt ze tot kunstwerken van hooge waarde. De Jan-Salieggeist vooral was het, waartegen hij te velde trok, en zijne geliefkoosde manier om dat te doen was, zijne tijdgenooten te wijzen op den glanstijd van ons land, de 17de eeuw met hare verbazende krachtsontwikkeling op elk gebied. Die eeuw ook als bloeitijd der letteren te bewonderen had hij geleerd van den veelzijdigen JERONIMO DE VRIES, den eersten geschiedschrijver onzer dichtkunst, den vriend van BILDERDIJK en van TOLLENS te gelijk.

Die bewondering had hij gemeen met zijn' vriend BAKHUIZEN VAN DEN BRINK, die als geschiedvorschcr die eeuw had liefgekegen, en voor hare poëzie vooral gevoel had, voorzoover zich daarin de Nederlandsche volksgeest op de eigenaardigste wijze uitte. Dat geschiedde naar zijne meening het meest in het realistisch-comische genre, in den Warenar van Hooft, het kluchtspel van Bredero, het hekeldicht van Vondel. Daarvoor heeft Bakhuizen ieders belangstelling gewekt in historische verhandelingen, waarvan de artistieke vorm voor dien van POTGIETER's opstellen niet onderdeed. Door er allen nadruk op te leggen, dat de nationale kunst hare kracht altijd had gevonden in natuurlijk vernuft en aanschouwelijke schildering der werkelijkheid, heeft hij er ongetwijfeld veel toe bijgedragen, dat onze kunstenaars van de tweede helft onzer eeuw vooral ook op dat gebied hunne krachten zijn gaan beproeven.

En POTGIETER verheugde zich daarin, want een goed patriot was hij in de eerste plaats. Vandaar dat de van elders ingevoerde romantiek hem maar matig behaagde en nooit volkomen bevredigde, en dat hij bij groot verschil in artistieke richting toch ook in de school van TOLLENS het een en ander te waardeeren vond. Zoo kon onder de heerschappij van POTGIETER's critiek tusschen oud en nieuw, tusschen de wilde romantiek van BEETS en VAN LENNEP en de nationale didactiek van TOLLENS eene verzoening tot stand komen, en kon POTGIETER het gedaan krijgen, dat zijne schepping, „De Gids“, omstreeks het midden van onze eeuw op het gebied der letteren het gezaghebbend tijdschrift werd, waarvoor ook de vroegere tegenstanders zich gewillig bogen en waarvan het jonge Holland de uitspraken als orakels begroette.

## II.

Het tijdperk 1830 tot 1850 is in de geschiedenis onzer letteren eene glansperiode geweest, door vruchtbaren scheppingsdrang, frisch en krachtig leven gekenmerkt. De kunstopvatting, uit de worstelingen van dien tijd geboren, heeft het geheele derde kwart onzer eeuw beheerscht. Het meeste

en beste wat in de tweede helft onzer eeuw is gelezen, waarmee vooral op de scholen de jeugd tot litterair genieten is opgeleid, dagteekent van vóór 1850. De voornaamste werken uit dien tijd zijn daarna telkens weer gedrukt en herdrukt, en duizenden hebben zich gevoed met den overvloed, door die vruchtbare jaren opgeleverd. Omstreeks het midden onzer eeuw, als de vrede op letterkundig gebied is gesloten, breekt er een kalme tijd aan, waarin zonder schokken en zonder strijd de kunst in dezelfde richting meer dan dertig jaar achtereen blijft voortgaan, zij het ook met afnemende kracht en slechts langs een klein gedeelte van de nieuwe banen, die de vorige periode geopend en geëffend had.

Tot de kalmer, rustiger stemming van het midden onzer eeuw heeft zeker ook veel bijgedragen, dat op staatkundig gebied de voorstanders eener meer democratische, parlementaire richting zich bevredigd konden gevoelen door de invoering eener nieuwe grondwet, die aan het volk grootter invloed op het staatsbestuur had verschaft. Het spreekt wel van zelf, dat terwijl niet alleen hier te lande, maar in geheel Europa, de democratische beginselen op verovering uit waren en daarbij buitenslands, met name in Frankrijk en Duitschland, niet zelden de grenzen van orde, bezadigdheid en fatsoen ver overschreden, ook de poëzie zich met den strijd bezig had gehouden. Wij noemden reeds de tijdzangen van TER HAAR en TEN KATE en wezen vooral op de beteekenis van die van DA COSTA. Het waren echter veeleer uitingen van een reactionairen geest geweest, dan opwekkingen tot hervorming van het staatsbestuur, en zij konden dan ook alleen hierom een over het algemeen gunstig onthaal vinden, omdat zij in 't bijzonder tegen de oproerige handelingen buitenslands optraden, die hier te lande vrij algemeen ook door de liberale of democratische partij werden afgekeurd. De richting, die hier zegevierde, is maar zelden in eenig gedicht van beteekenis verheerlijkt. Van den aanvang af heeft de liberale richting een min of meer prozaïsch karakter gehad. Haar poëtisch uitgangspunt waren de democratische gedichten van TOLLENS geweest, hare overwinning had zij te danken gehad aan hare praktische manier van handelen en aan de overtuigende kracht harer verstandelijke redeneering, en daarop heeft ook hare verdere heerschappij berust. De richting der reactie daarentegen bleef zich ook verder in verzen uitspreken, maar minder heftig dan te voren, nu het bleek, dat door eene gematigde hervorming het dreigend gevaar van omverwerping aller maatschappelijke instellingen was afgeweerd.

Volkomen gerust waren nochtans niet allen. DA COSTA, die in 1850 zijn apocalyptisch lied „De Chaos en het Licht“ uitgaf, mocht dan ook door zijn geloof aan de eindelijke zegepraal van het licht een Godsrijk profeteeren, dat den Chaos vervangen zou, den Antikrist zag hij toch met schrik meer en meer naderen; en TER HAAR vroeg in dat zelfde jaar in zijn gedicht: „Het communisme onzer dagen“ angstig aan de tweede helft der eeuw, die was aangebroken, wat zij zou brengen, vloek of zegen. Over de wonderen van stoom en electriciteit, over den snellen vooruitgang der wetenschap verheugde hij zich; maar met vurig schrift zag hij in de wolken geschreven: „De Roode Republiek!“ 't gekroonde communisme, een nieuw schrikbewind, dat weer als voorheen de guillotine te werk zou stellen. Of zou het dreigend anarchisme misschien het despotisme van een uit het graf verrezen Napoleon mogelijk maken? De leerstellingen van Proudhon,

Caret en Leroux hoorde hij met schrik verkondigen. Zij zouden kunst en wetenschap dooden, den wedijver als prikkel der industrie verlammen en de menschen tot werkezels verlagen. Zij zouden door het verheerlijken van zingenot en vrije liefde het huwelijk en zoo het familieleven, den grondslag der maatschappij, ondermijnen, als niet die nieuwe leeraars besloten, in de nog onbewoonde vlakten van Amerika hun Utopia te stichten, waar dan alleen tot schade van hen zelf en de hunnen de ijdelheid hunner droomen zou blijken. Tegenover de nieuwe leer stelde hij de oude leer van Christus, die ook vrijheid, gelijkheid en broederliefde wilde brengen, maar langs andere wegen, en aan wier zegepraal de Christen, en dus ook hij, niet mocht twijfelen.

Reeds binnen enkele jaren was de gloed der vurige letteren, die TER HAAR ontsteld hadden, verbleekt, en waren het andere gebeurtenissen die zijn' geest bezig hielden: in de eerste plaats de beweging tot afschaffing van de slavernij in Amerika, waartoe „Uncle Toms cabin“ van Mevr. Beecher Stowe zulk een krachtigen stoot had gegeven. TER HAAR behoorde tot de breede schaar harer bewonderaars, en hare meesterlijke schildering der ontvluchting van Elize met haar kind uit de afschuwelijkste slavernij werd door hem in 1853 overgebracht in verzen, die nog lang eene groote populariteit mochten genieten.

In hetzelfde jaar, waarin „Eliza's vlucht“ verscheen, trad een ander, jonger dichter met een geheel ander soort van tijdzang op den voorgrond, J. A. ALBERDINGK THIJM met zijn „Voorgeborchte en andere Gedichten.“ Zijne vroegere dichtbundels waren door de critiek als te duister gestempeld en hadden slechts weinig de aandacht getrokken; met dezen bundel veroverde hij zich onder de vaderlandsche dichters eene plaats, en wel eene zeer bijzondere. Hij trad op als de Katholieke dichter, en zulk een hadden we sinds Vondel niet gehad. Zijn gedicht is een getuigenis voor de absolute waarheid van zijn kerkgelooft, uitgestort in een tijd, waarin de consequentie der liberale beginselen, die door de tegenstanders voor halsstarrig doctrinarisme werd uitgekreten en de heftige Aprilbeweging veroorzaakte, de gelijkstelling van alle geloofsovertuigingen doordreef en aan het Katholicisme de vrijheid schonk, zijne eigene hiërarchische kerk-inrichting ook in ons land in te voeren, zoodat de Katholieken hier niet meer als in partibus infidelium behoeften te leven.

Over de poëzie, die met de Aprilbeweging in verband staat, zal ik verder niet uitweiden; wel achtte ik het van belang op te merken, dat de herleving eener Katholieke poëzie daarmee samenvalt. Ook schonk THIJM haar in dien tijd een eigen orgaan in het tijdschrift voor Nederlandsche oudheden, nieuwe kunst en letteren, „De Dietsche Warande,“ dat hij in 1855 stichtte en tot 1886 bleef besturen, ja grootendeels zelf volschreef, hetzij onder zijn eigen naam, hetzij onder dien van Pauwels Foreestier. „Het Voorgeborchte,“ waarin THIJM zich, evenals DA COSTA deed, van den Alexandrijn bediende, heeft den vorm van een bezoëk aan het doodenrijk, onder blijkbaren invloed van Dante's Divina Comedia; en zoo is dan ook hier een heidensche Virgilius des dichters leidsman; maar deze Virgilius is een Nederlandsche protestant: WILLEM BILDERDIJK, zijn leermeester in de poëzie, wiens wezen hij reeds vroeger in een zijner voortreffelijkste gedichten: „Bij het borstbeeld van Bilderdijk“ (1844) had geschilderd met al de liefde van den



dankbaren leerling en het diepindrigend begripen, waartoe bewondering het kan brengen.

Meer en meer nam ook over 't algemeen de bewondering voor BILDERDIJK toe, en DA COSTA was het, die daartoe het meest bleef bijdragen. Sinds hij in 1847 's meesters onvoltooid epos „De ondergang der eerste wereld“ met uitgebreide verklaring had in het licht gezonden, hield hij zich onafgebroken bezig met het uitgeven der verzamelde dichtwerken van Bilderdijk en diens tweede vrouw. In 1859 was dat werk voltooid en werd het door DA COSTA afgesloten met een uitvoerig karakter- en levensbeeld „De mensch en de dichter Willem Bilderdijk“. Een jaar nadat hij dit grootsche gedenkteeken voor den geliefden meester had opgericht, overleed hij. Een stout schilderende geschiedzang „De slag bij Nieuwpoort“ was het laatste forsche accoord van die lier, die nu niet langer meer ruischen zou.

Maar met zijn dood hield de vereering van Bilderdijk niet op. HOFDIJK en vele anderen traden in zijn voetspoor. Dat een krachtig verzet daartegen ook niet kon uitblijven, spreekt van zelf. Bilderdijk had de democratische vrijzinnige denkbeelden van zijn tijd reeds voor het verderf der maatschappij uitgekreten, toen zij nog in hunne opkomst waren; nu zij de heerschappij hadden erlangd zonder de maatschappij in het verderf te storten, moest er van hunne belijders wel een protest uitgaan tegen de aangroeiende ingenomenheid met den geheelen Bilderdijk. Ook was zijn handel en wandel tot in de kleinste bijzonderheden nagespoord en was het aan den dag gekomen, hoe weinig hij in zijn leven een heilige was geweest, die het verdiende, dat er zooveel kaarsjes voor hem werden gebrand. Oneerlijk en onbetrouwbaar was zijn karakter altijd geweest, zooals gebleken was na studiën als van SIMON GORTER en H. E. MOLTZER, om maar een paar als voorbeelden te noemen, en zooals later (1891) door een omvangrijk werk van KOLLEWIJN nog bevestigd werd. Kon zulk een man een groot dichter zijn? vroeg men zich af. Moest ook zijne poëzie niet even onwaar zijn, als hij zelf?

Slechts wie door zijn diep besef van de eenzijdigheid aller individueele kennis er toe geleid werd ook de waarde eener van de zijne afwijkende overtuiging te erkennen en daarbij Bilderdijk's karakterloosheid kon verklaren als gevolg eener zielsziekte, zooals ik in 1890 heb gedaan, hield op, zich aan den mensch Bilderdijk te ergeren en kon afgescheiden daarvan den dichter Bilderdijk blijven vereeren. Waar zijn op het gebied der poëzie toch beteekent wat anders dan waar zijn in de moraal. Om als dichter waar te zijn — en dat geldt van den lierdichter vooral — moet men de ontvangen indrukken en de gemoedsstemmingen zonder bemiddeling kunnen en ook willen weergeven in den zich daarvoor als opdringenden woordvorm, zoodat er tusschen indruk en uitdrukking de nauwste verwantschap bestaat. Om waar te zijn als mensch op moreel gebied, moet men zijne woorden en daden in overeenstemming kunnen en willen brengen met eene gevestigde individueele overtuiging, die zich wel allengs kan wijzigen, maar die onafhankelijk behoort te zijn van de indrukken of begeerten van het oogenblik.

Door dat niet in te zien en den Bilderdijk hunner verbeelding in de plaats te stellen van den historischen Bilderdijk, zijn sommigen in den laatsten tijd er toe gekomen, zijne poëzie als rhetorische woordenpraal af

te keuren en hem zelfs voor de rhetoriek zijner navolgers aansprakelijk te stellen, alleen omdat in hun eigen mond diezelfde poëzie inderdaad rhetorische woordenpraal zou wezen; maar daartegenover hebben anderen, zooals PIERSON en BYVANCK, op grond van de studie door hen van DA COSTA gemaakt, ook weer in den laatsten tijd de overtuiging trachten te versterken, dat om zulk een machtigen invloed te oefenen als Bilderdijk heeft gedaan, hij wel een scheppend dichter van groote beteekenis heeft moeten wezen.

Zoowel met zijne gedenkrede „Isaac da Costa“ (1865), als met zijn voor de cultuurhistorie onwaardeerbaar geschrift „Oudere Tijdgenooten“ (1888) heeft ALLARD PIERSON ons een helderen blik gegeven in het wezen en werken, bidden en denken, getuigen en strijden der mannen en vrouwen van het Réveil: de godsdienstige beweging van het midden onzer eeuw, die er op uit was, de starre dogmatiek van het Calvinisme te bezielen met een hooger geloofsgeest en alzoo meer overeenstemming te brengen tusschen de leer en het leven. De naam Réveil klinkt krijgshaftig, en bij al hunne vroomheid en wellevendheid waren de aanhangers er van ook inderdaad strijders.

Naast hen waren er ook vredelievender aanhangers van de orthodoxe leer, en ook deze getuigden van hun geloof niet zelden in poëzie. ALBERTINE KEHRER was eene van deze. Jong gestorven, liet deze zachtzinnig dweepende vrome dichteres een klein bundeltje poëzie na, dat na haren dood in 1853 door BEETS bij het publiek werd ingeleid. Hooge kunstwaarde schreef niemand er aan toe, en zeker zou het ook op zich zelf niet verdienen hier nog eens ter sprake te komen, als het niet eene critiek van POTGIETER had uitgelokt, die van eenige hardheid niet is vrij te pleiten en als over het graf der jonggestorvene heen aan BEETS en zijne geestverwanten den handschoen toewierp.

Zooals al POTGIETER's critieken echter had ook deze eene verdere strekking dan het boekje te treffen, dat er aanleiding toe gaf. POTGIETER's veroordeelend vonnis trof de piëtistische poëzie in het algemeen en wel zóó afdoende, dat zoetelijke vroomheid en stichtelijke droomerij in het derde kwart onzer eeuw zich minder dan ooit te voren in versvorm hebben geuit, of, als zij het deden, haren weg namen buiten de kringen der eigenlijke letterkundige beschaving. Zelfs de stichtelijke dichtbundels, die BEETS, HASEBROEK en TEN KATE in dien tijd nog in 't licht zonden, trokken niet meer algemeen de aandacht, maar bleven binnen den kring der vroomheid, waarvoor zij bestemd waren.

POTGIETER hield van pittige, versterkende, gezondmakende poëzie en was — schoon anders zijn vriend niet — in dezen de geestverwant van J. P. HEIJE, die telkens weer de verzameling zijner kernachtige volksliederen uitbreidde, waarmee hij, in den geest der 17<sup>de</sup> eeuw, maar onder pseudo-middeleeuwschen vorm, de onverschilligen en de droomers tot vroede kloekheid, tot handen-uit-de-mouwsteken opwekte, terwijl hij met de jeremiaden van Pietje-Bedroefd den draak stak. Zoo had POTGIETER ook vroeger gedaan en bleef hij voortgaan te doen, o. a. in zijn bekend „Haesje Claesdochter op 't Prinsenhof“ (1856), waarin hij de schim van het energieke voorgeslacht zijnen tijdgenooten liet toeroepen, dat slechts vernieuwing behouden kon, dat wie stilstond achteruit moest raken en wedstrijd in het voorwaarts gaan, de leus der ouden, ook die van onzen tijd moest zijn. Dan zou de handel weer vleugelen, de wetenschap weer

invloed krijgen en zouden de eerekransen, die den schedel van een Bicker of een Hooft sieren, weer voor de koenen en knappen uit hun nageslacht voor 't grijpen liggen. Vooral zijn geliefd Amsterdam gold dat lied, en die stad, gold ook wat later zijne wakkerschuddende klacht bij „Het nieuwe tolhuis“ (1859) en zijn „Visioen“, in 1863 als bede gericht tot Vissering, den profetischen schepper van IJmuiden. Als Amsterdam er fier op is, dat het in de tweede helft onzer eeuw niet meer de doode stad der eerste helft is gebleven, maar, ver buiten zijne oude singels uitgelegd, wemelt van gewoel en warrelt van beweging, dan is het verplicht daarbij dankbaar de opwekkend-bestraffende taal van POTGIETER te gedenken, die ook in het geheele land den vooruitgang krachtig heeft bevorderd.

Vooruitgang op geestelijk en ook op stoffelijk gebied was zijn ideaal en het voorgeslacht zijn voorbeeld. Daarbij bezat hij die vroomheid der vaderen, die een moedig vertrouwen schenkt, maar zich liefst niet in stichtelijke woorden uit, veel minder zich met theologische haarklooverijen of godsdienstgeschillen bezighoudt. En toch waren die in zijn tijd aan de orde van den dag, ook onder zijne naaste geestverwanten. Eene geweldige schaar had reeds een geruimen tijd vóór 1850, misschien opgeschrikt door de koperen bazuin, waarmee Da Costa het réveil had geblazen, maar ongezind zich onder diens banier te scharen, gebroken met het orthodox kerkgezag. Van Groningen was, bij monde van het tijdschrift „Waarheid in liefde“ (sinds 1837) de beweging uitgegaan om den geest van het evangelie der liefde weer in de protestantsche kerk te doen heerschen als de ware geest van het Christendom. Maar gebroken had deze nieuwe richtingnog niet met het geloof aan de ingrijpende wondermacht van God. Dat te doen was voorbehouden aan de tweede helft der eeuw, waarin de zogenaamde „moderne“ richting optrad met hare critiek van het kritiekste, van de geloofwaardigheid der bijbelverhalen, en met hare vaste overtuiging, dat de goddelijke macht zich nooit anders dan op natuurlijke wijze d. i. volgens de onveranderlijke wetten der natuur had geopenbaard. Met het eerste kenmerkte hare theologie zich als historische wetenschap, met het tweede als populaire bondgenootte der natuurphilosophie; maar op het gebied van den godsdienst bleef zij geestverwant van de evangelische school der Groningers, waaruit hare aanhangers ten deele voortkwamen, al ging haar licht ook te Leiden op. In haar afkeer van blind geloof aan overgeleverd gezag en van gestrengte stelselzucht vond zij aanhang bij de talrijke wereldlingen, die in kunst of wetenschap of wat dan ook te overvloedig voldoening vonden om bovendien nog aan godsdienst behoefte te hebben voor hun hart.

In onze poëzie wordt het godsdienstig element dezer vrijzinnige beweging vertegenwoordigd door PETRUS AUGUSTUS DE GENESTET. Theoloog wilde deze niet zijn, en predikant, zooals hij was, ter nauwernood. Hem trok de negatieve dogmatiek der modernen al even weinig aan als de vroegere positieve, want eigenlijk was hem iedere uiterlijke godsdienstvorm tegen de borst; maar de godsdienst des harten hield hij hoog en daaraan heeft hij in zijne poëzie de vriendelijkste en gevoelvolste uiting gegeven. Het eerst was hij opgetreden met de langere gedichten „Fantasio“ (1848) en „De St.-Nikolaasavond“ (1849), die in verhaaltrant en versvorm „De Maskerade“ van BEERS tot voorbeeld hadden en, evenals dat gedicht, van

bewondering voor Byron getuigden, schoon het Byronianisme ver was van dezen dichter vol levenslust. Zoo bewonderde hij ook DA COSTA, hoe weinig hij ook geestverwant van hem was. Van onze oudere dichters vereerde hij Vondel en Hooft wel, maar Huygens en Cats waren hem toch eigenlijk liever. Van ingenomenheid met Tollens heeft hij niet bepaald blijk gegeven. Toch was hij het, die de opengevallen plaats van Tollens heeft aangevuld, met zijn in 1851 verschenen bundel „Eerste Gedichten“ en vooral toen tien jaar later zijne laatste gedichten („Laatste der eerste“, doopte hij ze) het licht hadden gezien. Weinige maanden later betreurde TER HAAR zijn' dood in het roerend gedicht „Op het kerkhof te Roozendaal“.

Geen dichter uit het derde kwart onzer eeuw is bij zijne tijdgenooten zóó populair geweest als hij, juist omdat hij zong van hetgeen ieder het naast aan het hart lag, evenals Tollens had gedaan: van het lief en leed in den kleinen familie- en vriendenkring, van hetgeen er omging in de harten, veel meer dan van hetgeen er broeide in de hoofden. Huiselijke poëzie gaf hij, maar in een nieuweren vorm, die er den schijn van het toen zoo geschuwde „huisbakkene“ aan ontnam, ook omdat hij — weer evenals Tollens — een' afkeer had en aan den dag legde van stijfheid en gemaakten ernst, en daarentegen natuur en eenvoud hoog stelde en zelf in praktijk bracht, zij het ook met eenige coquette ijdelheid, die hem tot een waardig leerling maakte van den welsprekenden AB<sup>m</sup>. DES AMORIE VAN DER HOEVEN, als redenaar, ook als officiëel redenaar, den plaatsvervanger van Van der Palm.

Een gevoelsman was DE GENESTET bovenal, maar iemand van zacht en fijn gevoel, die zich bij zijne, meest lyrische, gedichten bijzonder op wel-luidendheid en keurigheid van taal toelegde, om onder ruwen, slordigen vorm dat gevoel niet te versmoren. Ook was zijn geloof een gevoels-geloof: de mensch mocht dan op aarde in raadselen wandelen, de natuur mocht hard en wreed en het wezen der godheid voor den wijsten priester onverklaarbaar zijn, ondanks alles wat twijfel wekken moest aan Góds liefde, gaf hij zich met blind geloof over aan den Hemelschen Vader, dien niemand hem zou kunnen ontrooven. Peinzensmoede was hij zoo gekomen tot hetgeen wij de quintessens kunnen noemen van het eigenlijk godsdienstige in de vrijzinnige theologie. Dat blijmoedig vertrouwen op God sprak zich in de meeste zijner liederen uit, al leerde de ondervinding hem allengs, dat een kruis met rozen het levenslot is van iederen mensch, dat men om den levenslust te kunnen bewaren stervensmoed behoort te bezitten en in de school des levens moet leeren zonder bitterheid, zij het ook met een' traan in het oog, het „fiat voluntas“ te fluisteren.

Ware DE GENESTET een Zondagskind gebleven zooals in zijne jongere jaren, en had hij meer levenskracht om zich heen gezien en zelf bezeten, dan zou misschien zijn vernuft zijn gevoel hebben overheerscht, en hem ten slotte gemaakt hebben tot een blijmoediger humorist, dan zij waren, wier zuchtjes hij Judaszuchtjes, wier gevoelig voordoen hij laria noemde: de humoristen van beroep. Maar voor den humor van het werkelijke leven had hij oog, en zag hij het kinderspel aan den rand van het pasgedolven graf, dat met afgenomen petjes gestaakt werd, toen de lijkstoet naderde, dan kon hij niet nalaten dat tafereeltje in versvorm af te beelden. Liever

echter stelde hij zijn vernuft in dienst van de satire. De in 1860 tot een' bundel vereenigde korte, pittige, treffende en toch slechts zelden hatelijke "Leekedichtjes" bewijzen dat: alle hebben betrekking op de kerkelijke toestanden en theologische harrewarrerijen en treffen meest de onverdraagzaamheid, de eigengerechtigheid, de behoud- en stelselzucht, het gewichtig-doen, de witte das. Zoo bleek het wel, dat hij niet aan de zijde der rechtzinnigheid stond, maar evenmin had hij vrede met die menschen, die er zich in verheugden te weten, dat zij niets anders dan chemische preparaten waren, terwijl hij voor de vrijzinnigheid van Jan Rap de diepste minachting toonde.

Naast DE GENESTET zouden ook eenige andere dichters genoemd kunnen worden, zooals b.v. zijn vriend C. P. TIELE en W. B. J. VAN EYK, die, zonder hem te evenaren, in zijn' geest schreven; maar ons bestek veroorlooft ons alleen bij de meest eigenaardige en meest oorspronkelijke dichters stil te staan; en opmerkelijk, schoon jammer, is het, dat de periode 1850 tot 1870 aan zulke dichters bijzonder arm is. De dichtwerken van beteekenis, die in dezen tijd verschenen, zijn, behalve de reeds besprokene, op zeer enkele uitzonderingen na, van mannen, die reeds vóór 1850 hun' naam gevestigd hadden, van J. P. HASEBROEK, A. J. DE BULL, S. J. VAN DEN BERGH, van den kinderdichter J. J. A. GOEVERNEUR, en vooral van POTGIETER, HOFDIJK, BEETS en TEN KATE.

POTGIETER had, na in 1865 uit edelmoedige vriendschap voor BUSKEN HUET de redactie van zijn tijdschrift „De Gids“, schoon met een bloedend hart, verlaten te hebben, met HUET samen tot afleiding eene reis ondernomen naar Italië, waar zij de herinneringsfeesten voor Dante bijwoonden, die de geheele letterkundige wereld in den geest meevierde. Ook hier te lande. De uiterst nauwkeurige vertaling in rijmlooze terzinen, die in 1864 van de Divina Comedia door A. S. KOK was bezorgd, heeft er ongetwijfeld het meest toe bijgedragen om dat werk hier te doen kennen en bewonderen. Zij prikkelde anderen tot navolging en wel in de eerste plaats HACKE VAN MIJNDEN, die zulk eene vertaling, ten laatste in rijmende terzinen, als zijne levenstaak beschouwde en in 1867 eene prachtuitgave, opgeluisterd met platen van Doré, eener vertolking van het eerste deel aan zijne vrienden schonk, gevolgd door een tweede en derde, maar het laatste eerst in 1873 na zijn' dood. Daarna gaf TEN KATE nog eene vertaling van de Hel (1876) en JOAN BOHL nog weder eene nieuwe van de geheele Divina Comedia (1876—83).

Alzoo kon destijds iemand, die Dante wilde bezingen, op volle belangstelling rekenen, en reeds daarom was POTGIETER's „Florence“ (1868) de vrucht van zijne reis, een werk, dat de aandacht moest trekken. Het was bovendien een gedicht in twintig zangen, het langste dat hij ooit had gemaakt, en zeker het meest geschikt om zijne kunstopvatting en dichtgaven te doen kennen; maar als men bedenkt, dat het in overeenstemming daarmee alleen genoten kan worden door hem, die over veel kennis, veel artistiek gevoel en veel tijd beschikt en van hereninspanning niet afkeerig is, dan zal men begrijpen, hoe weinig het er toe heeft bijgedragen om liefde voor poëzie te wekken bij een jonger geslacht, dat er reeds op de (hoogere-burger-) schoolbanken mee werd vervolgd. Zeker niet minder inspanning vereischt het begrijpen en ge-

nieten van de reeds vroeger gedeeltelijk verschenen gedichten uit „De Nalatenschap van den Landjonker,” die POTGIETER omgewerkt en vermeerderd in 1875 uitgaf, onder den schijn van de landjonker zelf niet te wezen. De dood verhinderde hem in hetzelfde jaar een groot gedicht in vele zangen ter verheerlijking van „Abraham Lincoln” te voltooien.

HOFDIJK liet in den aanvang dezer periode verschillende gedichten: zijne vijf bundels balladen „Kennemerland” (1850—52) en zijn gedicht „Helene” (1854) spoedig op elkaar volgen en wendde zich daarna tot het historisch proza, o. a. tot het schrijven van eene „Geschiedenis der Ned. Letterkunde,” die ongetwijfeld menig jongmensch van liefde voor onze letteren heeft kunnen vervullen, al was de stijl er van nu en dan wat te pathetisch. Eerst op hoogen leeftijd keerde hij, met zijne verbeelding zich naar onze Indiën verplaatsend — wat zelden door onze dichters werd gedaan — tot de poëzie terug en schreef hij „In 't harte van Java” (1881), „In het gebergte Di-Eng” (1884) en „Dajang Soembi” (1887), zijn zwanenzang.

BEETS ging voort verscheidene dichtbundels in 't licht te zenden, van „Korenbloemen” (1853) af tot „Winterloof” (1887) toe. In vele klinkt de toon van DE GENESTET. Men denke b.v. aan het gevoelvolle versje „Als de kinderen groot zijn.” In zijne ode „De Taal” vertoonde hij zich nog eens in zijne volle kracht van schildering, maar langzamerhand kwam hij tot de poëzie van den ouderdom, die ook wel door jongeren, als E. LAURILLARD (met „Peper en Zout” 1867) werd beoefend, het spreukdicht, bij hem de vrucht van een rijpen geest en ook dikwijls geestig, maar meer door keurigheid van dictie dan door dichtelijken gloed op den naam van poëzie aanspraak makend: overigens geheel passend in een' tijd, waarin Staring veel gelezen werd en Huygens bijzonder in de mode was.

TEN KATE was van al zijne tijdgenooten verreweg de vruchtbaarste dichter en bereikte zijn hoogtepunt in het schitterend gedicht „De Schepping” (1866). In menig opzicht doet het denken aan Bilderdijk's „Ziekte der Geleerden,” waarmee het den taalrijkdom en vooral de vindingrijkheid in het taalgebruik gemeen heeft; maar wat daar naast het schilderende didactisch is, is hier lyrisch. Ook is het geen verzet tegen den geest der eeuw, maar veeleer eene verheerlijking van den vooruitgang der wetenschap, niet het minst der theoretische en toegepaste natuurwetenschap. Bovendien is het eene poging om de uitkomsten van het modern natuuronderzoek in overeenstemming te brengen met het bijbelsch scheppingsverhaal. Dat die poging mislukken moest, spreekt van zelf, maar dat vermindert de waarde van het gedicht niet, omdat het hoofdzakelijk gebeurt in de achtergevoegde aantekeningen. Kenmerkend voor den prozaïschen geest van den tijd, waarin het verscheen, is het, dat de critiek zich allermeeest met die aantekeningen bezig hield en het gedicht beoordeelde, alsof het eene wetenschappelijke verhandeling was. Voor de schoonheid had het publiek meer oog dan de kunstrechtters. TEN KATE noemde het zijn „leste en beste lied.” Nu, het beste was het zeker, en daarom is het voor den dichter zelf te bejammeren, dat het ook zijn laatste niet was. Wat verder nog gevolgd is: „Planeten” (1869), „Jaargetijden” (1871), enz., tot „De Nieuwe Kerk” (1885) toe, dat weer wat meer aan den vroegeren TEN KATE herinnert, het heeft alles slechts kunnen strekken om hem bij het jongere geslacht in discredit te brengen. TEN KATE dichtte veel te gemakkelijk; slapend kon

hij dichten zo goed als wakend, en zoo begon hij meer en meer den indruk te maken van een broodschrijver, die zijne verzen bij de el verkocht tot voor scheurkalenders en verjaardagsalbums toe. Toch heeft hij onder eene zee van vertalingen er ook later nog wel geleverd, die voor zijne vertolking van „Tasso's Jeruzalem verlost“ (1856) niet behoeven onder te doen, hetzij van honderden kleine versjes uit allerlei talen, hetzij van „Het boek Job“ (1865) en „De Psalmen“ (1872), of van „La Fontaine's fabelen“ (1868) en „Milton's Paradijs verloren“ (1880).

Naast deze oude bekenden slechts enkele nieuwe verschijningen, zooals b.v. E. LAURILLARD, die, behalve onderhoudend proza, ook vele goedgebouwde en aardig bedachte gedichten gaf van zijn „Primulae Veris“ (1853) af tot „De Marsch der Menschheid“ toe; G. H. J. ELLIOT BOSWEL, wiens „Verzamelde Gedichten“ in 1878 verschenen; J. E. BANCK, o.a. met „Zeepbellen“ (1860) en „Verspreide Gedichten“ (1868), en verder — wat opmerking verdient — van beteekenis vooral een paar komische dichters.

Tot dusver had men het voornamelijk moeten stellen met de verzen van VAN ZEGGELEN, den dichter van „Pieter Spa,“ die, hoewel herhaaldelijk gedrukt en in 1859 voor het eerst verzameld uitgegeven, niet hoog stonden aangeschreven in de letterkundige wereld, waar „blijgeestigheid“ en „luim“ over het algemeen woorden van kwaden reuk waren geworden. Maar in 1859 verscheen er een bundel, waarvan de inhoud te dol was om nog blijgeestig of luimig te kunnen heeten, namelijk „De Gedichten van den Schoolmeester.“ De vader daarvan was juist overleden en VAN LENNEP, die ze uitgaf, werd door velen voor den dichter ervan gehouden, ofschoon hij van den werkelijken dichter, GERRIT VAN DE LINDE, in den bundel zelf een kort levensbericht had gegeven, dat te onrechte voor pure ver dichting werd gehouden. Inderdaad mag men twijfelen, of VAN LENNEP met al zijne dwaasheid en al zijn vernuft in staat zou geweest zijn om zooveel gekheid bijeen te brengen, als hier gevonden werd; maar aan niemand was die zeker beter besteed, dan aan hem. Trouwens ook aan honderden met hem was zij wel besteed: men gevoelde zich gelukkig, nog eens hartelijk te kunnen lachen, wat men bijna was afgewend te midden van de precieuse nuffigheid, die langzamerhand voor de stijve deftigheid van het eerste kwart onzer eeuw in de plaats was gekomen en waarvan zelfs een man als DE GENESTET met al zijn streven naar natuurlijkheid zich niet had kunnen ontdoen. Men lachte om de „onmogelijke“ invallen, de verrassende wendingen, de malle contrasten in het werk van een man, die zich door eene bijna cynische afwezigheid van allen ernst scheen te onderscheiden. Scheen, omdat de ernst, waarmee deze man inderdaad het leven opvatte, slechts eene enkele maal door het masker der dwaasheid heengluurde voor wie oogen had om te zien. Voor deze werd het bespottelijkst verhaal van „De boterham en de goudzoeker“ zelfs eene akelige tragedie met de snijdend sarcastische slotmededeeling van den nu eindelijk van zijne geldzorgen verlost en eenzaam achtergebleven huisvader tot zijn oudsten zoon: „nu is er brood genoeg in huis, want de kinderen zijn aan de maatschappij afgeleverd en je moeder is dood.“ De ingenomenheid met deze gedichten steeg tot bewondering, toen de eene navolging voor, de andere na, die zij uitlokten, jammerlijk mislukte en het daardoor bleek, hoeveel vernuft, hoeveel kunstvaardigheid en hoeveel taal-

kunst er vereischt werd om zoo goddelijk dwaas te kunnen zijn als deze Schoolmeester.

Niet minder bewondering wekten de studentenliederen, die in 1867 als „Snikken en Grimlachjes van Piet Paaltjens“ in een klein bundeltje verzameld verschenen. Piet Paaltjens was de spookachtige caricatuur, die de predikant FRANS HAVERSCHMIDT vóór en tijdens zijn studentenleven (1850—57) van zichzelf teekende, wanneer hij met zijne vrienden mee vroolijk en verstandig wilde zijn. Alles in die onzinnig-dwaze, maar technisch voortreffelijke verzen is moordende parodie van de geestigste soort. In de „romances“ en in de „tijgerlelies,“ zooals gedroomde wreed reine dichterliefjes genoemd werden, was het de romantiek in 't algemeen, die getroffen werd; in de „immortellen“ was het vooral Heine, die het misgelden moest. Maar wat is het nu, dat aan deze parodieën eene zoo hooge waarde geeft, terwijl het genre op zichzelf zoo laag staat? Niet de kunstvorm alleen, maar de innerlijke waarheid. Deze parodie was geen bekrompen bespotting van hetgeen men niet begrijpen wil of kan, want daarin is eene zekere lafheid, die ten slotte ergernis verwekt. Maar om zóó te kunnen parodiëren, als HAVERSCHMIDT deed, moet men hetgeen men parodiëert door en door kennen, het doorvoeld hebben, het hebben lief gehad, het nog liefhebben.

Heine, de Deutsche Byron in 't klein, was destijds en ook later nog de lievelingsdichter der studentenwereld. Natuurlijk. De student is jong, harts-tochtelijk, fantastisch, romantisch, en komt, zóó gestemd, de lessen der wijsheid aanhooren van mannen met rijpe ervaring, die veel hebben nagedacht en veel ijdel hebben bevonden. Niet weinigen leeren de wijsheid alleen van buiten en hun geest wordt nooit ouder dan vijf en twintig jaar; maar anderen trachten hunne jeugd met de wijsheid van den rijperen leeftijd te assimileeren: gaat hun dat gemakkelijk af, dan worden zij jonge oudemannetjes; kost het hun moeite en strijd, dan vindt de poëzie van Heine weerklank in hun gemoed. Maar voor wie fijn gevoelt, ligt er in die poëzie iets daemonisch, als in de wisseling van hoogdoen en vriendelijk zijn der coquette vrouw. Men gevoelt er zich betooverd door, maar 't is geen zoete, 't is eene spookachtige betoovering, die angst inboezemt, ook voor zich zelf, want men weet, dat toch eigenlijk ieder zijn eigen daemon is, en... dan maakt men gedichten als de Snikken en Grimlachjes van Piet Paaltjens om den vrede des gemoeds terug te krijgen. Gelukt dat maar half, dan schrijft men gedichten als „De drie studentjes,“ waarin de grenzen tusschen parodie en ernst ineensmelten.

Levenslang heeft HAVERSCHMIDT den Heiniaanschen daemon moeten bestrijden, maar hij deed het later niet meer of hoogstens nog eene enkele maal op dezelfde manier. In plaats van zijn ziekelijk gevoel te parodiëren zocht deze geestige man met zijne droomerige kinderziel, die niets liever deed dan zijne eigene kinderstemmingen nog eens te doorleven, zich van dat gevoel te bevrijden door het te versteen in den meest realistischen kunstvorm. Zoo versteende hij zijne smart over den dood van een zijner kinderen in zijn verhaal „Mijn Broertje,“ een dier humoristische prozaschetsen, die eerst in enkele jaargangen van den almanak „De Liefde sticht,“ daarna (in 1876) verzameld onder den titel „Familie en Kennissen“ het licht zagen. En toch is hem de daemon ten laatste te machtig geworden!



Beter bestand tegen den invloed van Heine, dien hij hooglijk bewonderde en aanvankelijk, misschien wat al te getrouw, navolgde, was CAREL VOSMAER, zooals uit vele verzen en prozastukken blijkt, die verzameld werden in zijne drie bundels „Vogels van diverse pluimage“ (1872—75); maar de groote kracht van dezen kunstkenner als dichter lag elders en zou eerst in eene volgende periode blijken. In het tijdvak vóór 1870 heeft VOSMAER met al zijne geestdrift voor schoonheid en kunst weinig gedaan om de poëzie te doen bloeien.

Dat was ook geen gemakkelijke zaak. De tijd was prozaïsch. Wel verkondigde men luide de stelling, dat poëzie iets verheveners moest zijn, dan didactiek in versvorm, maar dat kon de poëzie te minder redden, omdat vooral in dien tijd ons volk niets liever verlangde dan didactiek. Mocht die niet in verzen gegeven worden, welnu, dan kon men het doen in den prozavorm, die immers toch door Geel voor een echten kunstvorm was verklaard. Zoover was het gekomen, dat men omstreeks 1870 menigeeen kon hooren beweren: de poëzie behoort, evenals de godsdienst, tot de eigenaardigheden van een beschavingstoestand, die in Europa voorbij is; spoedig zou niemand meer in den hinderlijken maat en rijmvorm schrijven, daar men zooveel beter en duidelijker in proza kon zeggen wat men te zeggen had: het proza zou de eenige kunstvorm der toekomst zijn.

### III.

Dat sinds 1850 de prozageschriften in aantal zouden toenemen, kon verwacht worden. Alleen reeds de verbetering van het lager onderwijs moest dat ten gevolge hebben. Behoorlijk Nederlandsch te schrijven werd voor alle beschaafden mogelijk en ook noodzakelijk. Kon men aan oudere dames de vroeger zoo gewone onbeholpenheid in stijl, taal en spelling nog vergeven, bij de jongere begon dat meer en meer als een teeken van slechte opvoeding aangezien te worden. Ook in de lagere standen nam het aantal analphabeten gaandeweg af. Er werd dus veel geschreven, en daar de grens tusschen didactisch en belletristisch proza, ten spijt van sommige aesthetici, in de practijk niet te trekken viel, werden ook in de kringen der letterkundige beschaving allerlei geschriften tot de fraaie letteren gerekend, die eigenlijk populair-wetenschappelijk, staatkundig, critisch of polemisch waren, indien zij zich maar door zekeren kunstvorm of stijlverdiensde onderscheidden.

In overeenstemming daarmee nam ook het aantal tijdschriften toe, al moesten de oude „Vaderlandsche Letteroefeningen“ na in 1861 haar honderdjarig bestaan gevierd te hebben, in 1875 aan uitputting bezwijken, ofschoon zij getracht hadden met hun tijd mee te gaan. Daarentegen werd de in 1844 opgerichte „Tijdspiegel“, vooral onder redactie van den Arnhemschen predikant J. P. DE KEYSER, een invloedrijk critisch tijdschrift, waarin ook gedichten, novellen en schetsen verschenen en dat voornamelijk de moderne theologie populariseerde, zooals ook (sedert 1866) „Los en Vast“, de schepping van VAN GORKOM en DE VEER, deed. Het tijdschrift handhaafde zich tot op onzen tijd evenals het tijdschrift „Nederland“, waarin menig later geliefd schrijver debuteerde; „Los en Vast“ hield eerst voor een paar jaar op te verschijnen.

De „Konst en Letterbode,” die reeds van 1788 dagteekende en vooral wetenschappelijke mededeelingen deed, maar ook critieken leverde, en de „Tijdstroom” smolten in 1860 samen met het weekblad „De Nederlandsche Spectator”, dat in 1856 was opgericht en bijna geheel alleen volgeschreven door den ouden heer Smits, d. i. MARK PRAGER LINDO. Sinds dien tijd heeft de Spectator, iedere week samengesteld op eene bijeenkomst der voor- naamste Haagsche medewerkers, naast „De Gids” den grootsten invloed geoeffend op den ontwikkelingsgang onzer litteratuur, eerst onder leiding van BAKHUIZEN VAN DEN BRINK, die in 1865 overleed, later onder die van LINDO en vooral van VOSMAER, die er sinds 1864 onder het pseudoniem Flanor de, na zijn dood ook afzonderlijk uitgegeven, „Vlugmaren” in schreef. Met teekenstift en scherpe pen critiseerde de Spectator niet alleen de werken der kunst, maar ook de onderzoekingen der wetenschap en de handelingen der staatkunde. In de politiek steeds naar links sturende tot over de grenzen van het Thorbeckianisme heen, stond hij op wetenschappelijk gebied ook voor de geestelijke wetenschappen de methode der natuurwetenschap voor. Van theologie wilde hij weinig weten: slechts enkele leden van de club behoorden tot de richting der moderneren; de meeste waren min of meer wijsgeerige vrijdenkers. Hunne belangstelling voor staatkunde en wetenschap, in dien tijd noodzakelijk nauw verbonden met die voor opvoeding en onderwijs, heeft op hunne kunstbeschuwing grooten invloed geoeffend. Zij hebben vooral het verstandelijk realisme in de kunst op den voorgrond gebracht en de strekkingskunst bevorderd.

De vader van den Spectator, LINDO, had dat reeds van te voren (1851—52) in zijne, later nog weer voortgezette „Brieven en Uitboezemingen” gedaan en ook in andere geschriften, zooals de „Afdrukken van Indrukken” (1854), waarin ook stukken — en wel de aantrekkelijkste — van zijn vriend LODEWIJK MULDER opgenomen waren. Als Engelschman van geboorte werkte LINDO er als van zelf toe mee, aan de hier reeds zoo gevierde Engelsche letterkunde nog meer invloed te verschaffen, o. a. door vertalingen van Sterne, Fielding en Thackeray. Van den laatste nam hij de bijtende hardheid, de uiterlijke ongevoeligheid over, van de beide anderen de hebbelijkheid om zijne verhalen met spottende opmerkingen, bespiegelingen of redeneeringen af te breken, opdat de lezer daarover toch vooral niet zijne eigene gedachten zou hebben, maar met den schrijver zou meedenken. Zijne romans, waarvan sommige niet eens konden voltooid worden, terwijl andere, als „Clementine” (1857) onder het schrijven van den brief in den verhaalvorm overgingen, doen dan ook hun uiterste best om zelfs de zwakste illusie te verstoren, dat zij werkelijk gebeurde dingen zouden verhalen. De held van alles is de heer LINDO zelf, de handeling: het schrijven van den roman. Alleen in LINDO's „Uittreksels uit het Dagboek van Janus Snor” (1860) blijft de schrijver achter de schermen; toch is het verhaal meer pikant dan boeiend. Over het algemeen kan men LINDO's werken het best kenmerken als magazijnen van nurksche menschenkennis, bijeengebracht door een geestig man met weinig gevoel, een speurneus voor „snobbery” en vrij wat minachting voor het menschedom in zijn geheel. Leerzaam mogen zij zijn, verheffend zijn zij niet. Andere leden van de Spectatorclub zijn realisten met meer of minder geest, zooals GERARD-KELLER, die eerst in zijn „Neteldoekjes” de Haagsche kringen teekende

(1854) en vervolgens verschillende romans schreef, waarvan „Het huisgezin van den Praeceptor“ (1859) en „Van huis“ (1867) op den voorgrond verdienen te komen.

De afkoelende invloed van den Spectator heeft ook een realist trachten te maken van den idealistischen JAN JACOB CREMER, wiens ware natuur het duidelijkst en innemendst uitkomt in de idyllische novellen, waarin het leven der Overbetuwsche boeren, ten deele in hun eigen bekoorlijken tongval, wordt geïdealiseerd, en die hij zelf wist voor te dragen met een talent, waarover slechts ééne stem van bewondering was. Met „Wiegemie“ debuteerde hij (1853) in dit zijn eigen genre. Van de volgende is het verhaal eener reis van twee Betuwsche boeren naar de Amsterdamsche kermis in den dolkomischen trant een oorspronkelijk meesterstukje. Maar met zijn „Op de Kniehorst“ (1858) opende hij eene reeks van elf grootere Overbetuwsche novellen, die hem in zijne volle kracht deed kennen en die in 1877 met „'t Reuske van 't darp“ werd besloten. De kern van elk dezer verhalen is de eene of andere ondeugd, weggedoezeld tot donkeren achtergrond van een over het algemeen helder en opwekkelijk tafreel, het donkerst in „'t Pauweverke“, vol dramatische beweging: eene tragedie in 't klein. Toch, hoezeer moreel van 't begin tot het einde, zijn deze novellen nooit moraliseerend of preekerig en door een schat van fijne trekken en geestige wendingen het tegendeel van didactisch. Het groote publiek, dat van sentiment houdt en in zijn eenvoud maar niet kan begrijpen wat de kunst er aan heeft, de werkelijkheid te copiëeren, waarvan iedereen het origineel om zich heen ziet, bewonderde deze novellen meer, dan de toenmalige kunstrechtters, die er wel wat van uit de hoogte op neer zagen en CREMER in hun schuitje wilden nemen.

Hij liet zich overhalen en schreef realistische romans, waarvan „Dokter Helmond en zijne vrouw“ (1870) de verschrikkelijkste is. Een vroegere, „Anna Rooze“ (1868) is een pleidooi voor verschillende verbeteringen in de maatschappij, zooals voor de afschaffing der preventieve hechtenis, en tegelijk een pleidooi voor de moderne theologie, waarvoor hij ook reeds in zijne novelle „Kees Springer in en buiten de Kerk“ (1860) had gepleit. Een derde roman „Hanna de freule“ (1873), die meer kunstenaarheid bezit dan de vorige, is de uiting van zijn meegevoel voor het ellendig bestaan der fabrieksarbeiders, waarop hij ook reeds vroeger in zijn „Fabrieks-kinderen“ (1863) de aandacht gevestigd had. Hier komt CREMER's idealisme weer meer uit, maar in de dertig jaar, die er sedert zijn verlopen en waarin het arbeidersvraagstuk aan de orde van den dag is gekomen, meer dan iets anders, is CREMER, die er het eerst de harten voor ontroerd heeft, onder de ijveraars der sociale beweging in vergetelheid geraakt, misschien nog het meest, omdat wat bij hem als eene bede der liefde met gevoel werd voorgedragen, nu als een eisch der rechtvaardigheid met hartstocht wordt uitgeschreeuwd op weinig minder ruwen toon, dan waarin de vele geschriften van Jan Holland, d. i. A. J. VITRINGA, de maatschappelijke gebreken zijns tijds hekelden, zonder dat men inziet, welk ideaal den schrijver zelf daarbij toch wel voor oogen stond. Zijn uitvoerigste werk, een soort van roman, „Darwinia“, schildert eene monstermaatschappij, waarin de theorie van Darwin opzettelijk in toepassing wordt gebracht, en die in zoover kenmerkend is voor de tweede helft onzer eeuw, dat

daarin ter bestrijding van het Darwinisme gedaan wordt wat velen in ernst trachten te doen, namelijk der wetenschappelijke verklaring van den afgelegden ontwikkelingsgang der individuen en der maatschappij te gebruiken als eenigen gids op den weg, die vooruit ligt. Men vergeet daarbij, dat voor den mensch het doel, het voorgestelde ideaal, de voornaamste beweegkracht is, en dat die onmiddellijk wordt verlamd, wanneer men zich haar gaat voorstellen als het natuurlijk gevolg eener oorzaak, al is zij dat inderdaad ook. De zuivere wetenschap kan alleen het verleden verklaren; iedere voorspelling, die zij daaruit voor de toekomst afleidt, is geestmoordend, want zij brengt hem, die haar aanneemt, tot het verlamdend besef, dat hij niet meer is dan eene in beweging gebrachte machine. Wie weten wil moet omzien, wie vooruit wil moet gelooven; aan deze noodzakelijkheid ontkomt geen sterveling.

Mijne lezers mogen mij dit kleine brokje filosofie vergeven, nu ik tot het vermelden der theologisch-wijsgeerige romans ben genaderd. Deze moesten in onze eeuw wel in zoo groot aantal elkaar opvolgen, dat ik om niet al te onvolledig te schijnen, er maar enkele zal noemen, en wel in de eerste plaats de met gloed en overtuiging geschreven romans van ELISE VAN CALCAR-SCHIOTLING: eene geheele reeks, die in 1850 met de veelgeprezen „Hermine“ werd geopend en in 1892 met „Vruchten van het gezaaide“ misschien nog niet eens gesloten is. De eerbiedwaardige schrijfster, die met nooit verflauwend enthousiasme een lang en werkzaam leven gewijd heeft aan de bevordering der geestelijke ontwikkeling, bij vrouw en kind vooral, toonde in al wat zij schreef de grootste belangstelling voor de godsdienstige en wijsgeerige stroomingen van den tijdgeest, waarbij DA COSTA en SCHOTEL hare eerste wegwijzers waren, en vond ten slotte de oplossing der grootste levensraadselen in het spiritisme, of het spiritualisme, zooals zij zelf het bij voorkeur noemt, dat reeds spoedig aanhangers genoeg had gewonnen om, toen zij in een uitvoerigen roman „De kinderen der eeuw“ (1873) teekende, ook in de romanlitteratuur te mogen optreden. Sinds 1877 predikte zij het in haar tijdschrift „Op de grenzen van twee werelden,“ en wel verre van te bezwijken onder den spot en de ernstige bestrijding der tegenstanders, heeft het meer en meer aanhang gewonnen, zij het ook op het eind van deze eeuw meer onder den naam van theosophie.

Van de romans, die aanhangers trachtten te werven voor de moderne theologie, vermeld ik alleen die van den Keppelschen predikant A. H. VAN DER HOEVE en van den veldprediker J. HOEK, in 't bijzonder als type diens „Agatha“ (1868), waarin, meer preekerig dan plastisch, eene jonge vrouw door haar voorbeeld toont, hoe uitmuntend de beginselen der moderne richting geschikt zijn, liefde en vrede te brengen in den huiselijken kring. Een beeld van het kerkelijk leven in Nederland was toen reeds door PIERSON gegeven in zijn min of meer Goethiaanschen roman „Adriaan de Mérial“ (1866), waarvan de held de moderne richting voorstaat tegenover orthodoxe en evangelische, pantheïstische en katholieke mededisputanten, maar waarin ook een aesthetisch voelend materialist (natuurlijk een medicus) optreedt, zooals er toen verscheidene voor den dag begonnen te komen tot grooten schrik van de geloovigen, ook van de moderne. Dat PIERSON dezen man als een vriend trachtte binnen te leiden, maakte het boek bij zijn verschijnen belangwekkend.

Algemeene belangstelling wekte in 1871 ook een korter, maar keurig gestileerd verhaal, de novelle „Hilda“, van eene schrijfster, die zich lang achter het pseudoniem Constantijn verborgen heeft weten te houden, maar die later gebleken is, dezelfde Mevr. STORM-VAN DER CHIJS te zijn, welke enkele jaren vroeger, even als de roman- en tooneelschrijfster BETSY PERK en de avonturierster MINA KRUSEMAN, het land had rondgereisd, overal voordrachten houdend om voor de zoogenaamde emancipatie der vrouw aanhangers te winnen. De heldin van dit verhaal is in zoover geëmancipeerd, als zij de vrijzinnigste theologische denkbeelden met goed gevolg bepleit tegen een orthodox predikant en daarbij zelfs een parallel trekt tusschen Christus en Spinoza. De liefde voor die denkbeelden is in haar samengeweven met, vindt als 't ware haar houvast in hare dweepende liefde voor een medicus (geestverwant van zijn vakgenoot in Adriaan de Mèrival) die er eigenlijk de vader van is, maar die als getrouwd man hare genegenheid niet dan platonisch mag beantwoorden en wiens betoovering zij ten laatste ontvlucht in een lazaret van het Roode Kruis. De abstracte verstandsovertuiging der vrouw steun zoekend in eene meer concrete genegenheid: dat was een toen nog tamelijk nieuw motief, maar zou later in menigen roman worden herhaald en psychologisch ontleed. Hier echter was het de schrijfster evenzeer te doen om een beeld te geven van den strijd der theologische richtingen, waaraan destijds het gèheele volk met hart en ziel deelnam.

Iets later (in 1872) werd het tafreel van een even veelkleurig godsdienstig-wijsgeerig leven met groote plastische kunstvaardigheid geschilderd door den geleerden P. A. S. VAN LIMBURG BROUWER, maar in veel vroegeren tijd en in het verre Oosten. Het was het beeld van den kring, waarvan eenmaal de wijsgeer-koning Akbar, de groote Mogol, het middelpunt uitmaakte. Daarin vertoonden zich niet meer de kleine schakeeringen van het Christendom, maar de groote verscheidenheden der wereldgodsdiensten: het Pàrzisme, het Brahmanisme met zijne verschillende secten, het Boeddhisme, de Islam en het Christendom, en het laatste juist niet als het hoogste en edelste van alle. En boven die godsdienstige voorstellingen zweefde de dichterlijke wijsbegeerte van Firdoesi. Menig jong Nederlander gevoelde bij het lezen neiging om zich door de Indische wijsheid te laten meeslepen; maar de eenigszins droomerige bespiegeling en kalme gelatenheid van den Oosterling contrasteerde te veel met den strijdlustigen aard van den Germaan om er hem vollen vrede mee te doen hebben. Ook was de meesterlijk geteekende Irawati eene bijna heilige schoonheid, die hij wel kon bewonderen, maar voor wie het hem moeielijk viel in gloed te ontsteken; en dat was nu juist iets waaraan men behoefte begon te gevoelen.

Daarom hadden dan ook reeds eenige jaren vroeger de schilderingen van onze eigene Oost meer geestdrift verwekt: eerst de schetsen „Uit het Indische leven“ van den rusteloozen advocaat der Javanen, W. R. BN. VAN HOËVELL, nog in hetzelfde jaar (1860) in de schaduw gesteld door den „Max Havelaar“ van MULTATULI (ED. DOUWES DEKKER). De opgewondenheid, waarmee het groote publiek dat schitterend werk begroette, pleit voor den volksgeest. Dat was nu eens geen koude realistische miniatuurcopie, geen magazijn van menschenkennis, maar een naklank van de

romantiek: eene mengeling van stout-verheven, rhetorisch-dichterlijke taal en van duchtigen spot met de droogstoppelige materiële werkelijkheidsvergoding. Dat was een stoot aan de verbeelding en een greep in het hart. Men droomde mee van geluk en leed mee met den dwependen en plotseling zoo wreed uit den droom gewekten Saidjah, en gloeide van verontwaardiging over de verdrukking der arme Javanen in dat heerlijke Insulinde, dat onder zijn gordel van smaragd zooveel ellende verborg. Het boek was zóó mooi, dat het niet anders dan waar kon zijn. Eerst vele jaren later is men langzamerhand tot de overtuiging gekomen, dat Multatuli een tweede Bilderdijk was, wèl waar als kunstenaar, als dichter in proza, maar tegelijk onwaar, door en door onwaar, als zedelijk mensch. Zijn neef SWART ABRAHAMZ gaf in 1888 de pathologische verklaring van dat raadsel; maar het groote publiek, dat door Multatuli zoo innig werd veracht, was als betooverd door zooveel waarheid van kunstuitdrukking en wilde de illusie behouden, dat het recht had medelijden te gevoelen en verontwaardigd te zijn. Zoo willen de kinderen het niet gelooven, als men hun zegt, dat de sprookjes, waar zij zich hebben ingeleefd, nooit zijn gebeurd; en wilt gij er hen van overtuigen, dan worden zij wrevelig en wijten u de verfstoring der heerlijke illusie. „En Multatuli zelfgerde er zich over, als men zijn boek mooi vond“, zeggen zij dan: „hij verklaarde immers zelf alleen waar te hebben willen zijn“.

Leven en werken van Multatuli, ook in verband tot den opgang, dien hij gemaakt, de omvangrijke litteratuur, die hij uitgelokt, den invloed, dien hij geoeffend heeft, vormen een hoogst belangrijk onderdeel van de geschiedenis onzer letterkunde in de tweede helft onzer eeuw, zoodat ik niet dan met moeite, door gebrek aan ruimte gedwongen, mij beperk. Op den „Max Havelaar“ volgde nog eene reeks van geschriften van Multatuli, die alle meer gelezen en bewonderd zijn, dan eenig ander grooter kunstwerk. Het omvangrijkst zijn de „Ideeën“, die van 1862 tot 1877 bij stukken verschenen en vooral over politieke en maatschappelijke toestanden, en ook wel over kunst, meest polemisch, handelen. De schrijver deed er zich in kennen als een volkswijsgeer, die oude, overbekende, dikwijls zelfs reeds lang weerlegde, denkbeelden in treffenden orakelvorm verkondigde aan een publiek, dat van zoo iets nog nooit had gehoord en er de hoogste wijsheid in zag. Wie daarentegen wat beter op de hoogte was, gevoelde niets zoo zeer als de juistheid van den titel. 't Waren „ideeën“, prikkelend maar niet bevredigend, aanloopjes op een wijsgeerig probleem, maar als van den clown, die u beet neemt en vóór hij den sprong waagt lachend terugloopt. Toch zijn er ook romantische gedeelten in, zooals de hier en daar verspreide en zoozeer — ook door Vosmaer — geprezen geschiedenis van Woutertje Pieterse, het kind-Multatuli met zijn fantastisch zieltje zonder evenwicht, rondwarend in eene wereld van domheid en bekrompenheid. Multatuli, die alles eer was dan realist, kon die wereld niet anders teekenen dan als caricatuur met satirieke bedoeling; nu, dat kon geen kwaad; maar dat ook het arme Woutertje een caricatuur moest worden, is jammer.

Door Multatuli was algemeene belangstelling in onze Oost gewekt: de koloniale politiek begon zelfs een tijdlang onze staatkunde te beheerschen, al werd Multatuli zelf er buiten gehouden. Vreemd is het dus niet, dat

ook de romanschrijvers zich van de Oost meester maakten. De realistische schildering van het leven der Europeanen en half-Europeanen op Java, die JAN TEN BRINK in zijn „Oost-Indische Dames en Heeren“ (1866) gaf, was de voorlooper van vele andere dergelijke schetsen of romans, en de eersteling van eene geheele reeks van novellen en romans, waarin dezelfde schrijver in den heerschenden trant de Nederlandsche heeren en dames teekende, daarbij, misschien wat al te zeer in het oog vallend, neuzen van verbeelding plakkend op gezichten van herinnering, niet omgekeerd. Boeiend verteller is hij in elk geval. Wat echter TEN BRINK van de andere realisten onderscheidt, is een, soms bijna naïef, optimisme, dat verwarmt, al ontsteekt het ook niet in gloed. Ware hij minder human, dan zou zijn vernuft hem misschien veroorloofd hebben geestiger te zijn, maar juist die humaniteit heeft de harten voor hem veroverd van hen, die niet zoo oppervlakkig waren om alleen oog te hebben voor den tooneelmantel, waarmee hij zich soms tot eigen amusement, en met meer eenvoud dan men wel denkt, weet te drapeeren. Daarbij is zijne kunstliefde en zijn voortbrengingsdrang als „een vuur dat niet wordt uitgebluscht,“ ook bij ontmoedigende miskenning.

De romans van TEN BRINK spelen over 't algemeen in den middelstand of onder de hoogere burgerij, en dat is ook gewoonlijk de kring, waarin de romanschrijvers of schrijfsters in dezen tijd hunne helden en heldinnen zochten. Slechts enkele kan ik er van vermelden, die mij toeschijnen den meesten opgang te hebben gemaakt; en dan noem ik eershalve het eerst twee dames: Mevrouw BOHN—BEETS met „Onze buurt“ (1861) en CHRISTINA MULDER met „Lief en leed uit eene kleine wereld“ (1869); vervolgens SCHIMMEL met „Het gezin van baas van Ommeren“ (1870) en „Verzoend“ (1882), het type van een intrigeroman, en JOHAN GRAM o. a. met „De familie Schoffels“ (1870) en „Een Haagsch fortuin“ (1878), en eindelijk den gewezen predikant HENDRIK DE VEER, als redacteur van „Het Nieuws van den Dag“ de opvolger van zijn collega SIMON GORTER, die met zijne „Letterkundige Studiën“, en den voorganger van een ander collega P. H. RITTER die later met „Ethische“ en met „Paedagogische fragmenten“ bijzonder de aandacht trok. 't Was minder door zijne romans, dat DE VEER zich een verdienden naam maakte, dan wel door zijne kleine schetsen en verhalen, zooals zijne „Kerstvertellingen“ (1878), maar vooral door zijn „Trouwingh voor het jonge Holland“ (1867), waarin hij op aantrekkelijke manier het vaderlandsche famieljeleven idealiseerde, in opzettelijke tegenstelling tot het Fransche, dat kort te voren door Gustav Droz in zijn „Monsieur, Madame et bébé“ ook geidealiseerd, maar daarmee voor den Nederlander nog geen ideaal van een famieljeleven geworden was. Met deze reeks van min of meer samenhangende schetsen werkte hij mee aan hetgeen m. i. het hoogste doel der kunst behoort te zijn: verheffing en veredeling van den mensch door het objectiveeren van verheven en edele denkbeelden en stemmingen in een concreten schoonen vorm. Dat er hooger vlucht kan genomen en grootscher adel kan geopenbaard worden, wanneer men zich niet tot den huiselijken kring beperkt, is waar; maar beter een laag zwevende Daedalus, dan een neerploffende Icarus.

Ongelijk minder verheffend en veredelend was de uitvoerige roman, waarmee VAN LENNEP in 1865 het land in rep en roer bracht, „Klaasje

Zevenster", wèl vermakelijk en onderhoudend, min of meer spannend zelfs. Niet het verschijnen van dezen roman zelf is in de geschiedenis onzer letterkunde een gedenkwaardig feit, maar de wijze waarop deze roman is ontvangen en besproken. Het publiek was vooral nieuwsgierig naar de ware geschiedenis, die men hier in romanvorm gebracht achtte. Klaasje, die op 't eind van den roman sterft, zou niet dood zijn, beweerde men, maar nog ergens leven, en dat was pikant. En de critiek vertoonde zich hierbij ook van een zeer eigenaardigen kant. Slechts enkelen, zooals SCHIMMEL en POLAK, beschouwden den roman als kunstwerk, maar anderen veroordeelden het werk, omdat de schrijver er de aristocratie in verheerlijkte, alsof een romanschrijver om kunstenaar te mogen heeten, propaganda moest maken voor de democratie; en zeer velen schreeuwden moord en brand over dat fameuze derde deel, dat de dames beweerden over te slaan, als zij den roman lazen. Daarin kreeg de lezer een zeer bescheiden kijkje in eene wereld, waarvan ieder het bestaan kende, maar waarover niemand schreef. Het jongere geslacht zal zich de ergernis, die de schrijver wekte, nauwelijks kunnen begrijpen: niets is sinds dien tijd zoozeer veranderd als de meening over hetgeen men zeggen mag en zwijgen moet.

Met de „Klaasje Zevenster" is eene quaestie ter tafel gebracht van de grootste beteekenis voor de litteraire kunst en de moraal tegelijk. In hoever mag ook het lage en gemeene stof voor den kunstenaar zijn? Is de uitspatting der zinnelijkheid grooter kwaad, dan de huichelachtigheid, waarmee zij wordt ontveinsd? Wordt het kwaad beter bestreden door het in 't volle licht te plaatsen, dan door het in 't duister te laten? In het duister woekert het onkruid voort, ja, maar doodzwijgen is een machtig moordtuig. En eindelijk: is het edeler de waarheid te zeggen dan haar met den mantel der liefde te bedekken? Al die vragen vloeiden voort uit den strijd over de meerdere of mindere gepastheid van VAN LENNEP's ondeugendheid.

Over deze strijdvrage had MULTATULI met zijne Oostersche denkbeelden over zinnelijkheid reeds wat vroeger zijne meening uitgesproken. Het opnemende voor Mevrouw Pruimers en later telkens weder trok hij te velde tegen preutschheid en schijnheilige onzedelijkheid, en zoo heeft ook hij een groot aandeel aan de verandering, die er in dezen gaandeweg heeft plaats gevonden, maar die nu ook de grenzen van het wenschelijke heeft bereikt, zool niet overschreden.

Min of meer aan het vorige verwant, ofschoon daarover zonder werkelijke of voorgewende schaamte kon gesproken worden, was het vraagstuk, dat Mevr. BOSBOOM-TOUSSAINT aandurfde in haar roman „Majoor Frans" (1874), het vraagstuk, in hoever de vrouw zich heeft te onderwerpen aan de conventionele regels van het fatsoen, die den man niet zijn opgelegd, en ook in hoever fierheid en zelfstandigheid kunnen behooren tot de trekken van het vrouwelijk karakter zonder het evenwicht der ziel te verbreken en de vrouw te vermannelijken, d. i. in de maatschappij misplaatst en derhalve ongelukkig te doen worden. De wijze nu, waarop die ten deele sociale, maar meer nog psychologische quaesties worden opgelost in den vorm van een wel langzaam voortschrijdend, maar daarom niet minder boeiend verhaal, bevestigde de reeds algemeen heerschende



overtuiging, dat deze kunstenaars in de rij der romanschrijvers verreweg de eereplaats verdiende. In zóóverre was deze roman ook eene verrassing, dat Mevr. BOSBOOM-TOUSSAINT daarin met goed gevolg den briefvorm had gekozen, die al in 1740 door Richardson was ingevoerd, maar nu alsedert lang voor verouderd gold en eene belemmering werd geacht voor wie er prijs op stelde door levendigen, vooruitbrengenden verhaaltrant te boeien. Nog verrassender was het, dat zij daarmee — en later zou zij het nog eens doen met haar roman „Langs een Omweg“ (1877) — het gebied van den historischen roman verliet, waarop zij zich totnogtoe uitsluitend, als op haar eigen domein, had bewogen.

VAN LENNEP had voor haar op dit gebied de vlag moeten strijken en had het verlaten na in 1850 nog eens daarop zijne krachten beproefd te hebben met „Elisabeth Musch“. Het was hem slecht gekomen. De critiek had — aan de kunst in de tweede plaats denkend — zijn werk veroordeeld, omdat het, in strijd met de historie, eene wuffte, losbandige vrouw idealiseerde en iemand als Jan de Witt tot een werktuig van intrigeerende boosheid verlaagde. Toch had VAN LENNEP zich in een ander opzicht naar de eischen van den tijd geschikt en de levendigheid van verhaaltrant, de kunst der romantische dooreenvlechting van verrassende avonturen opgeofferd aan fijner karakterteekening en diplomatischer gesprekvorm.

Na VAN LENNEP traden nog vele anderen nu en dan met een historischen roman op: Chonia (d. i. J. C. KINDERMAN) o. a. met „De val van La Rochelle“ (1853) en „Een flauwe in dagen van kracht“ (1855); ELISE VAN CALCAR met haar van gloeiende bewondering voor Savonarola getuigenden roman „Een star in den nacht“ (1853) en later met haar „Johan Stephan van Calcar“ (1861) en haar „Eedgenooten“ (1888); LODEWIJK MULDER met zijn „Jan Faessen“ (1856); Rosmade (d. i. EVERT MASDORP) met zijn tafreel uit den Frankentijd „De Heidenpriester van Harrago“ (1858); ARNOLD ISING o. a. met „De Graaf de Saint Ybar“ (1867), een historisch getrouw beeld van den diplomatieken kring, waarin het sluiten van den Munsterschen vrede werd doorgedreven; en CATHARINA VAN REES, het eerst met „De Deutsche eik“ (1870). HOFDIJK kwam niet tot het schrijven van een historischen roman, al gaf hij aantrekkelijke romantische schilderingen van het leven onzer voorvaderen in zijne „Historische Landschappen“ (1856) en vooral in de zes deelen van „Ons Voorgeslacht“ (1858—64).

Van allen was het alleen HENDRIK JAN SCHIMMEL, die den wedstrijd op dit gebied met Mevr. BOSBOOM-TOUSSAINT volhield, in 1851 begonnen met zijne novellen over „Napoleon Bonaparte en zijn tijd“, waarbij zich later nog „De vooravond der Revolutie“ (1886) aansloot. Daarna bewoog hij zich een oogenblik in de zestiende eeuw, om zich dan verder geheel in te werken in de geschiedenis der zeventiende eeuw, met name in het tijdvak van Prins Willem III.

Met zijn „Mary Hollis“ (1860) en zijn „Mylady Carlisle“ (1864) verplaatste hij zijne lezers in Engeland en aan het Engelsche hof. Zijn „Sinjeur Semeyns“ (1875) speelt in ons eigen land en geeft, beter dan eenig geschiedwerk in staat was te doen, een levend beeld van den ellendigen toestand in het jammer- en wonderjaar 1672. De titelheld is echter niet het middelpunt, waarom het verhaal zich beweegt, maar wordt dat eerst in een veel later verschenen vervolroman „De kapitein van de Lijfgarde“

(1888), waarin men met Prins Willem oversteekt naar Engeland en later naar Ierland om de vestiging van het Oranjebestuur daar met staatsmanswijsheid en veldheerstalent als opnieuw te zien gebeuren.

En nu Mevr. BOSBOOM-TOUSSAINT zelf. Welk een rijkdom van fijngeteekende en toch kleurrijke, diepwijkende en toch ook weer hoogopkomende tafreelen! Sedert zij met haar „Huis Lauernesse“ het verleden van haar eigen vaderland tot het voorwerp van hare studie en het uitgangspunt harer fantasie had gemaakt, heeft zij verder ook daar bij voorkeur de stof harer grootsche scheppingen gezocht, van hare drie romans uit het Leicestersche tijdvak (1846—55), haar „Graaf Pepoli“ (1860), „Frits Millioen en zijne vrienden“ (1868) en „De Delftsche Wonderdokter“ (1870). Van hare andere romans, hoe vermeldenswaard overigens, noem ik nog alleen „Raymond de schrijnwerker“ (1879), die de dagen der Restauratie in Frankrijk schetst, omdat hij zich door den vorm zoo eigenaardig van al hare andere kunstwerken onderscheidt: het is een verhaal, maar geheel in gesprekvorm; toch levendig en zich ontwikkelend als een drama, maar te lang en evenmin bestemd als geschikt om vertoond te worden. Het is een proefstuk, waarin de schrijfster heeft willen toonen, dat zij ook tot de grootste zelfbeperking in staat was, als om hen te logenstraffen, die haar te groote breedheid, te nauwkeurige schildering van kleine bijzonderheden verweten, waardoor hare oudere romans den invloed van Walter Scott verraden. Deze openbaarde zich ook in het streven om door het gebruiken van ouderwetsche woorden de historische kleur van hare verhalen te verhoogen, ofschoon die oude woorden dikwijls te sterker doen uitkomen, hoe geheel modern hare personen zijn. Dit toch is voor den waarachtigen kunstenaar onvermijdelijk: hij moge nog zooveel studie van het verleden hebben gemaakt — en Mevr. BOSBOOM stond daarin bij geen enkel schrijver van historische romans ook maar in eenig opzicht achter — hij moge de gebeurtenissen van het verleden met de meeste historische trouw verhalen en de archeologische reliquieën treffend weten te copiëeren, zoodat aan het oud kostuum niets ontbreekt, het voorgeslacht is nu eenmaal dood en niet meer aan het spreken te brengen. Hunne stem klinkt alleen in de eigen werken, die zij nalieten, met flauwen toon na; en konden zij uit hunne graven verrijzen, zij zouden als vreemde spoken rondwaren in onze moderne maatschappij. Mevr. BOSBOOM kon slechts hare eigen vrienden en bekenden, de personificaties van haar eigen denken en voelen vóór ons plaatsen in eene oude omgeving, en zij moest het ook doen om ze ook onze vrienden te doen worden. Had zij het niet gedaan, dan zou zij ons wassenbeelden hebben voorgesteld; en dit nu is eene groote verdienste, die Mevr. BOSBOOM met SCHIMMEL gemeen heeft: zij kent den mensch, zij dringt tot op den grond der harten door, begrijpt de karakters in hunne zwakte en hunne kracht, en slaagt er zóó in, ons levende personen voor te stellen, waaraan wij ons verwant gevoelen en die tegelijk onze belangstelling wekken.

Vraagt men mij, wie ik van beiden het hoogst stel, zonder ook op den ander iets te willen afdingen, SCHIMMEL of Mevr. BOSBOOM, dan is mijn antwoord zonder aarzelen: de laatste. En vraagt men mij het waarom, dan moet ik antwoorden, dat er bladzijden noodig zouden wezen, om dat te betoogen. Alleen dit. SCHIMMEL drukt ons met zijne neiging

tot pessimisme soms ter neer, Mevr. BOSBOOM weet ons altijd te verheffen. Zij verhoogt door den adel van haren geest, die op iedere bladzijde harer werken uitschittert, het peil onzer gemoedsstemming, en dat éene is reeds voldoende om aan haar den palm toe te kennen. Dat zal het ook wel geweest zijn, waarom zelfs bij iemand als BUSKEN HUET de ijsskoude stem der critiek op de lippen wegstierf, toen hij ook haar wilde bespreken, waarom hij in volle bewondering voor haar talent zijne machteloosheid bekende.

## IV.

De Gids was aanvankelijk uitsluitend een letterkundig tijdschrift geweest, maar langzamerhand had POTGIETER toegegeven aan den aandrang zijner mederedacteers, van GERRIT DE CLERCQ in het bijzonder, om er een algemeen en inzonderheid politiek tijdschrift van te maken, zooals het dan ook met zijn twaalfden jaargang in 1847 is geworden. Daarmee heeft het zijn letterkundigen invloed wel niet prijs gegeven, integendeel misschien nog wat vergroot, maar POTGIETER's eigen taak als criticus was er binnen enger grenzen door teruggedrongen, en daaraan was het waarschijnlijk te wijten, dat zijne critische opstellen allengs zeldzamer werden, ja, dat hij ten slotte niet ongaarne den geesel der critiek aan jongere handen overgaf.

Hij deed dat in 1862, en de man, die hem aanvaardde, was een gewezen Waalsch predikant, CONRAD BUSKEN HUET, een kleinzoon van Coosje Busken, de vriendin van Betje Wolff, maar overigens langs alle lijnen afstamming van geletterde réfugiés. Van daar zijne sympathieën voor de Fransche taal en letterkunde en zijne geringe neiging om zich met hart en ziel Nederlander te gevoelen. . . . zeer geschikt dus ook om een bekrompen chauvinisme te bekampen en den soms te opgeblazen nationalen trots te fnuiken; doch van den anderen kant ook weinig overtuigd van de groote kracht tot zelfstandige ontwikkeling, die van een fier nationaal zelfgevoel kan uitgaan en ook onder de critische leiding van POTGIETER inderdaad uitgegaan was.

Bij HUET stond het vast, dat Nederlanders van oudsher kooplui en kruideniers waren, met hoogen eerbied voor geld en weinig ideëelen zin; dat zij daarom ook in hunne poëzie altijd burgerlijke anti-aristocratische nuttigheidsvereerders geweest waren en dat het hun van nature aan verbeelding en over het algemeen aan kunstenaarsaanleg had ontbroken. Wat hier op kunstgebied was gebeurd, droeg bijna geheel het merk van vreemden invloed, meende hij, en zijn laatste groote werk „Het Land van Rembrand“ (1882—84) werd ontworpen om die stelling te bewijzen, ofschoon de macht der feiten bij het kenschetsen der 17e eeuw den schrijver tot billijker oordeel dwong.

Dit groote geschiedbeeld — HUET's meesterstuk — is een kunstwerk, meer dan een werk van wetenschap, „De beste historiestijl,“ zeide hij zelf aan het slot van het werk, „is nog altijd de stijl van Rembrand. Veel weglaten, veel overdrijven en op een klein getal feiten of beweegredenen veel licht doen vallen.“ Daarmee stelde hij aan den geschiedschrijver denzelfden eisch, dien GEEL indertijd aan den dichter had gesteld, om hem alzoo ken-

merkend van den man der wetenschap te onderscheiden. Op die wijze hadden in de middeleeuwen de Germanen hunne epische geschiedenis voortgebracht, en men is niet ver van de waarheid af, als men „Het Land van Rembrand“ met den naam van modern epos bestempelt, al is het ook geen nationaal epos.

HUËR was kunstenaar, meer dan iets anders. Hij was het ook in zijne critieken, waarvan de eerste drie jaar achtereen in „De Gids“ verschenen, en die, herdrukt en door andere gevolgd, niet minder dan vijf en twintig bundels uitmaken, terecht door den schrijver als „Litterarische fantasiën“ betiteld. Alle kenmerken HUËR als een' man van vernuft en verbeelding vèr boven het gewone; maar hij kon, evenmin als vele andere geestige mannen, de verleiding weerstaan om vernuftig te zijn ten koste van de waarheid, en het groote publiek te winnen door het te doen glimlachen. Dat de schichten van zijn vernuft ook slachtoffers maakten, deerde hem weinig, omdat hij nu eenmaal geen hoogen dunk had van de kunstvaardigheid der Nederlanders. De verbeelding, waarover hij beschikte, zou hem in staat hebben kunnen stellen, zich in den geest van de schrijvers, die hij beoordeelde, te verplaatsen; maar liever nam hij die schrijvers tot uitgangspunt om pikante kunstbeelden te fantaseeren, waarop zij van verre genoeg geleken om er voor door te kunnen gaan, maar waarin hunne vrienden hen moeielijk konden herkennen.

Bovendien voerde HUËR hier de methode van zijn Franschen tijdgenoot Sainte-Beuve in, die hier te lande onkiescher was dan in het zooveel grootere Frankrijk. Hij bracht verband tusschen kunstwerken en handelingen, tusschen leven en geschriften. Terecht, in zoover een kunstwerk geen machinewerk is, maar het voortbrengsel van eene menschenziel, die zich vormt en uit onder den invloed van de levensomstandigheden, waarin zij zich bevindt. Aan deze waarheid onder ons meer ingang te hebben verschaft, is eene van HUËR's verdiensten; en de geschiedschrijver onzer letteren zal er hem gewis dankbaar voor zijn; maar zulk eene verklarende litteratuurbeschouwing, die voor het verleden — hoewel moeielijker en daarom gevaarlijker — voor zoover mogelijk mag worden geëischt, wordt den criticus van het heden verboden door eene heilige macht, die de Romeinen met het woord „nefas“ aanduiden. HUËR heeft de letterkundige wereld, waarin hij leefde, aangezien voor een physiologisch laboratorium, waarin hij de vivisectie op menschen heeft toegepast en aan het volgend geslacht heeft gedoceerd.

Geen wonder, dat de zoo gemartelden en hunne vrienden in verzet kwamen en verlangend uitzagen naar eene gelegenheid om hem ten val te brengen. Die zou spoedig komen, reeds in 1865. Toegevende aan zijne neiging om met levende personen te handelen, alsof het overledenen waren, had hij zich niet ontzien in een opstel „Een avond aan het hof“ de koningin met twee hofdames sprekende in te voeren om een atkeurend vonnis te vellen over een jaarboekje, waarin de meeste letterkundigen bijdragen hadden geleverd. En terzelfer tijd had hij, misbruik makende van de slofheid of het goed vertrouwen zijner mederedacteers, buiten hun weten in „De Gids“ een ander opstel doen plaatsen, waarin hij de vrijzinnige koloniale staatkunde bestreed, die juist door de Gidsredactie werd voorgestaan. Door het opstel niet te onderteekenen maakte hij er ook

zijne mederedacteurs verantwoordelijk voor. Het gevolg was, dat hij de Gidsredactie verlaten moest, en sinds dien tijd had hij een groot deel van zijn crediet verloren, ofschoon men zijne groote talenten, die hij bij voortduring te werk stelde, bleef waardeeren. Na een verblijf van verscheidene jaren in de Oost vestigde hij zich te Parijs en daar overleed hij in 1886 plotseling met het grievend gevoel van miskend te zijn.

Die miskening had hem het pijnlijkst getroffen, toen hij opgetreden was met een kunstwerk in engeren zin, zijn roman „Lidewijde“ (1868), waarmee hij zich had willen zuiveren van den blaam, dat alleen in afbreken zijne kracht zou bestaan. Met dezen roman, die ongetwijfeld gunstiger ontvangst had verdiend, wilde hij door zijn voorbeeld toonen, wat de roman wezen moest om te beantwoorden aan hetgeen hij de roeping der kunst achtte, namelijk „hartstochten op te wekken, als zelf uit den hartstocht geboren.“ Passie, leerde hij, is in de kunst het eerste vereischte, passie het tweede, passie het derde. De nieuwere Fransche romanschrijvers hadden reeds vóór hem die leer in practijk gebracht, de Nederlanders schrikten er tot dien tijd over 't algemeen nog voor terug, doch spoedig zou dat anders worden. Dat echter in dezen roman van alle hartstochten juist de sexueele gekozen was om de waarheid der stelling te bewijzen, was zeker eene onvoorzichtigheid, die tot misverstand aanleiding moest geven en veel ergernis verwekken, zooals hier te lande, naar wij vertrouwen, iedere zucht, om bij voorkeur echtbreukromans te schrijven, wel altijd zal blijven doen.

Natuurlijk bleef BUSKEN HUET met zijne letterkundige essays, zooals dergelijke opstellen toen werden genoemd, niet alleen staan. BEETS was hem daarmee ook reeds vóór geweest, daar zijn eerste bundel „Verpoozingen meest op letterkundig gebied“ reeds van 1856 dagteekent, wat later gevolgd door zijne zeven stukken „Verscheidenheden“ (1859—85). Gematigder dan de Fantasiën van HUET, zijn zij dikwijls niet minder geestig en fijn van opmerking. Nog minder dan die van HUET bepalen deze aesthetisch-critische beschouwingen zich tot de geschriften van Nederlandsche tijdgenooten. Ook het verleden en het buitenland werd er in besproken, evenals in de meeste latere essays, in de twintig deelen „Litterarische Schetsen en Kritieken“ en in de andere studiën van JAN TEN BRINK, in de kleinere verzamelingen van P. BRUYN, SIMON GORTER, H. E. MOLTZER, D. C. NIJHOFF, H. J. POLAK, P. F. TH. VAN HOOGRATEN, G. JONCKBLOET, W. OTTO, W. G. C. BYVANCK en W. G. VAN NOUHUYS, en in Gidsartikelen als van CH. BOISSEVAIN, J. N. VAN HALL, A. G. VAN HAMEL en anderen. Ik moet mij weer tot het noemen van namen bepalen; hunne geschriften en den invloed dien zij ook op den ontwikkelingsgang onzer letteren hebben gehad, te bespreken zou hier te veel ruimte eischen; van de wetenschappelijke monographieën over onze letterkunde zwijg ik geheel, evenals over de periodieke critiek in tijdschriften, week- en dagbladen. Alleen mag ik niet nalaten te vermelden, dat sedert 1877 het zoogenaamde „groene“ weekblad „De Amsterdammer“ met zijne critieken vrij wat invloed oefende, en dat in den laatsten tijd een geestig schrijver, die zich onder het pseudoniem J. VAN DEN OUDE verbergt, in „Het Nieuws van den Dag“ geregeld keurige boekbeoordeelingen geeft.

Vermelding verdient verder nog, dat sedert 1875 ook een geïllustreerd

weekblad „Eigen Haard“ wordt uitgegeven, waarin de stift van den houtgraveur en de pen van den schrijver elkaar wederkeerig steunen. Ook vele andere letterkundige weekbladen: Portefeuille, Leeswijzer, Lantaarn, enz. (nu reeds weer overleden) begonnen er te verschijnen sinds in 1869 de afschaffing van het dagbladzegel aan de pers gelegenheid tot groote ontwikkeling had gegeven.

Van jaar tot jaar nam het aantal dag- en weekbladen toe op bijna ongelooftelijke manier. In 1869 verschenen er 14 dagbladen, in 1880 was dat getal geklommen tot 32, in 1890 tot 54, in 1894 tot 62. Nog sterker nam het aantal bladen toe, die eens of meermalen per week of per maand uitkomen, namelijk van 146 in 1869 tot 325 in 1880, tot 520 in 1890, tot 698 in 1894, dus te zamen van 160 in 1869 tot 760 in 1894. Naar verhouding steeg het aantal het sterkst in Zuid-Holland en wel van 26 tot 193, d. i. van minder dan een zesde tot meer dan een vierde van het geheel.

Ook de omvang van vele bladen werd grooter en het gehalte beter, wat ook een merkbaaren invloed op onze letterkunde oefende. Tot dusver toch was in de dag- en weekbladen, die niet uitsluitend aan de letterkunde gewijd waren, maar zelden over kunst gesproken, nauwelijks anders dan voorzover zij tevens publieke vermakelijkheid was. Nu werd dat anders. Niet alleen bevatten de bladen telkens aankondigingen, ook wel critieken van pas verschenen werken, die daardoor spoediger onder de aandacht van het publiek kwamen, maar bovendien gaf de rubriek feuilleton, vooral bij de groote bladen, gelegenheid tot uitvoerige letterkundige beschouwingen, ja zelfs tot het publiceeren van novellen en romans. Zoo werd wie vroeger niet anders dan krantenlezer was geweest, van zelf romanlezer, en dat was zeker vooruitgang. Ook werd daardoor voor de romanschrijvers zelf de gelegenheid om hun werk gehonoreerd te krijgen vergemakkelijkt. Maar de schaduwzijde mag niet verzwegen worden. Sommige bladen behielpen zich met vertalingen van broodschrijvers, die noch hunne eigen taal, waarin, noch de vreemde taal, waaruit zij overbrachten, goed verstonden, en gewenden alzoo hunne lezers aan het genieten van erbarmelijk broddelwerk. En ook de oorspronkelijke romans konden er niet beter op worden, als zij brokje voor brokje moesten geschreven worden en liefst zóó, dat in ieder feuilleton een eenigermate afgerond geheel kon komen, dat dan soms moest uitgerekt worden tot de vereischte lengte. Zoo kreeg men veel kunst bij de maat, geproduceerd met de zweep van den redacteur er achter, die ook de critici dreef om voor de wachtende stoompers de aankondigingen klaar te stoomen. Van critiek uit gunst of afgunst spreek ik niet eens — ik wil optimist zijn; maar critiek naar een eersten indruk en overijlde replek, een dikwijls hatelijke, op de zwakheden van het groote publiek speculeerende pennestrijd tusschen kunstenaar en beoordeelaar, ook tusschen kunstenaars onderling, was er niet zelden het gevolg van, en kon er natuurlijk niet toe bijdragen, het aanzien van de kunst te verhoogen. Hoe dat echter zij, de algemeene belangstelling werd gewekt en dat had ook weer zijne goede zijde.

Aan wijsgeerige aethetica heeft ons volk zich nooit te buiten gegaan en men moet tot Frans Hemsterhuis op het eind der 18e eeuw teruggaan, om bij ons eene wijsgeerige schoonheidsleer, en dan nog wel in het Fransch

verkondigd, aan te treffen. Voor de latere wijsgeeren was zij bijzaak, zoo deze haar al niet geheel en al lieten rusten. Bijzaak was zij in de tweede helft onzer eeuw zelfs voor den Utrechtschen hoogleeraar C. W. OPZOOMER, ofschoon deze, zelf een smaakvol kunstenaar als redenaar en als vertaler van Grieksche en Engelsche treurspelen, toch de verdienste had, in zijne wijsgeerige werken ook de aethetica eene beschouwing waardig te keuren. Behalve in zijn afzonderlijk geschrift „Het wezen en de grenzen der kunst“ (1875), behandelde hij haar het uitvoerigst in zijn hoofdwerk „De waarheid en hare kenbronnen“ (1859). De geheele door OPZOOMER verkondigde wijsbegeerte is echter niet meer de heerschende wijsbegeerte van onzen tijd en dus evenmin zijne aethetica. Naast de zinnelijke waarneming als kenbron der waarheid werd door hem nog de innerlijke gewaarwording als zoodanig aangenomen, en zoo gaf hij voor het aangeboren begrip terug, een aangeboren drieledig gevoel in de plaats, waarvan het schoonheidsgevoel een onderdeel uitmaakte. Dat gevoel is, volgens hem, algemeen menschelijk en leert ons, dat in harmonie het wezen van 1den schoonen vorm bestaat (ook Hemsterhuis had dat geleerd), terwijl de schoonheid van den inhoud der kunstwerken te vinden is in de kunstgedachte, die in den menschelijken geest wordt geboren, zoodat nabootsing der natuur (of der buitenwereld) nooit een waar kunstwerk kan voortbrengen.

Maar zoo hield hij dan het schoonheidsgevoel voor een element, terwijl het met recht moet gehouden worden voor eene verbinding van talloze elementen, die de aestheticus juist moet trachten in hare oorspronkelijke bestanddeelen te ontleden, en daartoe deed OPZOOMER zelf geene poging. Had hij het beproefd, dan zou hij wel niet de werkelijke elementen gevonden hebben, want deze liggen verborgen in de kiemen zelf van het psychische leven en tevens in den duizendvoudigen invloed door de buitenwereld op ieder individu afzonderlijk geoefend; maar hij zou tot het besef hebben moeten komen, dat iets, wat wij schoonheidsgevoel noemen mogen, eerst te voorschijn treedt in eene ontwikkelingsperiode van het menschelijk geslacht, waarvoor „algemeen menschelijk“ niet meer dan een vaag begrip is, even vaag als alle soortbegrippen meer en meer worden. Hij zou dan misschien hebben ingezien, dat de natuurwet der vermenigvuldiging niet alleen geldt voor de menschen zelf, maar ook voor hunne gevoelstoestanden, zoodat de kring van hetgeen als schoon gevoeld kan worden zich steeds verder en verder uitbreidt, al houdt ook bij de individuen de ontwikkeling van het vermogen om met eens anders schoonheidsgevoel mee te gevoelen daarmee nog geen gelijken tred.

Bij de theorie van OPZOOMER is men lang blijven staan, want „Eene studie van het Schoone en de Kunst,“ enkele jaren vroeger (1856) door VOSMAER in het licht gezonden, had in 'andere, min of meer Platonische, bewoordingen en met wat meer sceptische terughouding toch niet veel anders geleerd, dan dat een ingeschapen schoonheidsgevoel, een aprioristisch zielsbegrip, onze eenige aesthetische basis is. Aan den kunstenaar stelde hij tot taak, de stof te vergeestelijken en alzoo hemel en aarde tot eene innige eenheid te doen samensmelten. Later hoopte men van OPZOOMER's leerling PIERSON, te Amsterdam hoogleeraar in de aethetica geworden, eene schoonheidsleer te ontvangen, die ongetwijfeld een anderen

grondslag zou gehad hebben, dan die zijns meesters; maar verder dan tot eene inleiding is het bij hem niet gekomen: het voorportaal tot een tempel, dien hij niet vermocht op te bouwen.

Is de aethetica dus verwaarloosd, de studie van de geschiedenis der letterkunde is in de tweede helft dezer eeuw een groot eind vooruitgekomen, wat vooral te danken is aan de werkzaamheid van W. J. A. JONCKBLOET. Van zijne volledige „Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde“ verscheen het eerste gedeelte in 1868. Van den zeer veel uitgebreiden derden druk zag het laatste der zes deelen eerst kort na zijn' dood in 1886 het licht. Over de verdiensten en gebreken van dat werk als wetenschappelijk geschiedwerk kan hier niet gesproken worden; maar daar het ook een aesthetisch-critisch werk is en als zoodanig zeer veel heeft bijgedragen tot de vorming van het critisch oordeel zijner tijdgenooten, mag het niet onvermeld blijven. Eigenlijk rustte JONCKBLOET's aesthetisch oordeel niet op een bepaalden wijsgeerigen grondslag, al was de kunstphilosophie van Hegel en de daarop grootendeels berustende geschiedbeschouwing van Gervinus niet zonder invloed op hem gebleven; maar desniettemin had hij van verschillende onderdeelen der kunst, bepaaldelijk van de dramatische, nog meer bepaald van de tragische kunst, eene zeer besliste opvatting. Hij wenschte nevens de betrekkelijke waarde der schrijvers voor hun tijd ook hunne absolute waarde voor alle tijden te bepalen en wel op grond van kunstregelen, door onderzoek en ervaring ontdekt en gegrond zoowel in het wezen van den mensch als in den aard der kunstvakken zelf. Aan de veranderlijkheid van het wezen der menschen en den aard der kunst geloofde hij blijkbaar niet, en zoo kon hij spreken van valschen, bedorven smaak, indien in sommige tijden de mensch andere eischen aan eenig kunstvak stelde, dan hij zelf deed. Het natuurlijk gevolg was dan ook, dat hij menig dichter van het verleden onbillijk moest beoordeelen en in onze letterkunde veel moest afkeuren, wat betere beoordeeling had verdiend; doch met HURER was hij het eens, dat ons volk eigenlijk nooit veel kunstgevoel had bezeten en dat het overdreven patriotisme was, meer te prijzen dan te laken. Eene dichtsoort, die vooral veel onder ons beoefend was en door Bilderdijk de lyriek van den ouden dag was genoemd, namelijk de didactiek, werd door JONCKBLOET onvoorwaardelijk veroordeeld als de uiting van burgerlijke nuttigheidszucht. Met BAKHUIZEN VAN DEN BRINK achtte hij de kracht onzer kunstenaars gelegen in het geestig weergeven van de werkelijkheid, en daarom stonden zij, die dat hadden gedaan, het hoogst bij hem aangeschreven. Als bewonderaar van Shakespeare, die voor den vertegenwoordiger van de romantiek werd gehouden, het meest misschien omdat de Duitsche romantiek hem in eere gebracht had, keurde hij de classieke richting in de dramatische dichtkunst, die Hooft en Vondel bij ons volgden, af, omdat z. i. slechts ééne richting de ware kon zijn.

In de rede, waarmee hij in 1877 te Leiden de katheders voor Nederlandsche letterkunde innam, verantwoordde hij zich tegenover de voorstanders van andere richtingen: tegen HURER, die niet van regels wilde weten, maar goed- of afkeurde naar „de eenvoudige beginselen van gezond verstand en goeden smaak,“ waarbij dan als vanzelf sprekend door den criticus moest worden aangenomen, dat hij zelf daarover beschikte; en



tegen VAN VLOTEN, die in 1876 een geheel boek had geschreven om JONCKBLOET's critische uitspraken te weerleggen. Dat VAN VLOTEN, die ook overigens met nooit verzwakkenden ijver gewerkt heeft om onze letteren meer bekend en geliefd te maken, in menig opzicht billijker oordeelde dan JONCKBLOET deed, wil ik gaarne toegeven, al berustte ook zijn oordeel meer op zijn subjectieven smaak, dan op een bepaald aesthetisch beginsel. Maar aan de hartstochtelijke, niet altijd billijke en ridderlijke wijze van polemiseeren, waardoor hij soms oneerlijk werd tegenover zijne tegenstanders, dermate zelfs, dat hij hen met spot en grofheden in de oogen van een daarin groeiend publiek zocht te benadeelen, had hij het te wijten, dat hij bij mannen van smaak en kennis het gezag van JONCKBLOET niet kon ondermijnen. Ook vond hij op zijne beurt een niet malschen berisper in A. C. LOFFELT, terwijl er verder alle aanleiding was, om hem van „slechte manieren“ te beschuldigen. Ongelukkig heeft zijn voorbeeld vrij wat navolging gevonden en hebben vele latere critici, zelfs op dit gebied, waar goede smaak boven alles moest heerschen, een' toon aangeslagen, die op week- of jaarmarkt nog maar nauwelijks door de eischen der concurrentie zou kunnen verontschuldigd worden.

In zijne rede kwam JONCKBLOET ook op tegen de denkbeelden, door mij aangaande de taak van den geschiedschrijver der letteren uiteengezet in mijne monographie over „Maerlant's werken“ (1877) en later uitvoeriger in den tweeden druk daarvan (1892), en in toepassing gebracht in mijne „Bladzijden“ (1882) en mijne „Geschiedenis der Ned. Letterkunde“ (1887). Uitgaande van de stelling, dat „ieder aesthetisch oordeel berust op den individueelen zieletoestand als product van fysieke gesteldheid en geestesopvoeding,“ die voor ieder individu verschillen zonder dat er eene algemeene norm valt aan te wijzen, waaraan zij moeten voldoen, had ik aan de wetenschap der aesthetica tot taak gesteld: 1e te classificeeren (systematiseeren), doch uitsluitend met het doel algemeen verstaanbaar over kunstwerken te kunnen redeneeren; 2e psychologisch te verklaren, omdat mooi en leelijk vinden een psychisch verschijnsel is, en 3e historisch voor te stellen, d. i. kunstwerken en kunstopvattingen van het verleden in hunne eigenaardigheden te doen begrijpen en in hun historisch verband te doen kennen. Men moest daarbij dan even objectief wenschen te zijn als bij ieder ander wetenschappelijk onderzoek, en daarom bij de psychologische verklaring zich zooveel mogelijk trachten te verplaatsen in den geest van den kunstenaar, wiens werkzaamheid men wil leeren kennen, en bij de uiteenzetting der historische ontwikkeling de meeste aandacht wijden aan de krachtigste factoren der ontwikkeling en niet juist aan die kunstwerken of kunstrichtingen, waarmee men persoonlijk het meest ingenomen is, omdat men dan het grootste gevaar loopt, een valsch beeld te geven van de kunstgeschiedenis, zooals die zich inderdaad heeft toege dragen. Was het daarbij natuurlijk onmogelijk zich van zijne subjectiviteit geheel te ontdoen, men kon toch op litteraarhistorisch gebied streven naar eene zelfde onpartijdigheid van voorstelling als men dat behoort te doen bij ieder — ook het geringste — voorval, waarvan men verslag geeft. Verwaarloost men dat, dan geeft men verkeerde inlichtingen: men vertelt dan, in plaats van de gebeurtenissen zelf, zijne eigene meening daarover.

Naast de historische wetenschap echter staat de persoonlijke critiek. Deze heeft ten doel, te getuigen van eigen smaak en kunstopvatting op eene wijze, die in staat is ook anderen daarvoor te winnen, hetzij door middel van redeneering, hetzij door den hartveroverenden vorm der kunst zelve. Zij staat buiten alle wetenschap en wenscht geene waarheid te leeren, maar sympathie en antipathie te wekken. Vraagt men nu, of het mogelijk is, ingenomenheid te toonen en sympathie te wekken voor iets, waarvan men niet bewijzen kan, of het die ingenomenheid verdient en waarvan men zelfs moet aannemen, dat het alleen relatieve waarde heeft, dan is het voldoende ter beantwoording te wijzen op vriendschap en liefde voor personen, die immers ook niet berusten op de overtuiging, dat die personen haar meer dan anderen waard zijn. Wij hebben hier te doen met eene tegenstrijdigheid, die in het wezen van den mensch (althans zooals dat nu is) schijnt te liggen: de mensch kan de schoonheid van een kunstwerk genieten en tegelijk weten, dat die schoonheid niet bestaat, zoodat het hem niet bevreedden mag, als anderen er niet of niet zoo sterk door getroffen worden. Op dezelfde wijze kan ieder mensch zich vrij gevoelen in zijn doen en laten en toch weten, dat hij tot al zijne daden en gedachten onverbiddeijk is gedetermineerd. Die tegenstrijdigheid moge moeielijk te verklaren zijn, zij is er niet minder een feit om. En vraagt men nu verder of het besef van de betrekkelijkheid der schoonheid ook geen invloed oefent op de practijk, dan luidt het antwoord: wel zeker oefent het invloed, want het legt de zedelijke verplichting op, het aesthetisch oordeel van anderen te eerbiedigen en bij de critiek alles te vermijden wat naar personaliteiten zweemt.

Terwijl personen het onderwerp kunnen zijn van het historisch onderzoek, heeft de critiek zich tot denkbeelden te bepalen, en wil zij dat liefst in concreten vorm doen, door het bespreken van kunstwerken zelf, dan kieze zij alleen zulke, die zij bewondert en waarvoor zij ook bij anderen bewondering wil wekken. Zoo krenkt zij niemand: zij schenkt bevrediging aan de begeerte om sympathie te vinden en bestrijdt indirect, zonder pedante eigenwijsheid, het antipathische door het op den achtergrond te laten. In 1887 werden deze stellingen door mij in een vlugschrift verkondigd tegenover de vooral door Huet in zwang gebrachte critiek, waaraan ik de lusteloosheid toeschreef, die er destijds op letterkundig gebied heerschte. De herleving onzer letteren als „Een Volksbelang“ beschouwende, gaf ik te kennen, dat ik die alleen verwachtte van eene, ook anderen bezielende, gemotiveerde uiting van bewondering, als verzet tegen de in mijn oog min of meer diabolische neiging tot afkeuren, welke toch even weinig als de zucht tot bewonderen op positieven grondslag berustte, daar al onze kunstbegrippen subjectief zijn.

Omstreeks denzelfden tijd, waarin Jonckbloet zijne litteraarhistorische werken schreef, zagen ook nog andere, schoon veel minder omvangrijke, meer populaire geschiedenissen onzer letteren het licht: zoo van Hofdijk, van Alberdingk Thijm (in het Fransch) en van Jan ten Brink. Deze geschiedschrijvers waren alle drie zelf kunstenaar: van daar misschien dat zij gematigder waren in hunne afkeuringen en er meer naar streefden, de waarde te doen uitkomen van de kunstenaars, die zij als hunne meesters in de kunst beschouwden. Die kunstenaars hebben zij ook in eigen kunstwerken

doen herleven in hunne kunsthistorische novellen, die als een nieuw genre in de tweede helft onzer eeuw onze litteratuur verrijkten.

THIJM ging voor en schreef eene geheele reeks van zulke novellen, die later bijna alle verzameld werden in zijne „Verspreide verhalen in proza“ (1879—84), waarin Vondel en Hooft, Tesselscha en Baertgen Hooft, Stalpaert van der Wiele en Pieter Langendijk (naast Peter den Grooten) optreden, en ook schilders als Jacob de Witt en Gerard de Lairesse, ook een bouwmeester als Jacob van Campen, eene papiersnijkunstenares als Johanna Koerten, en anderen. Vondel alleen is de held van een vijftal novellen, die in verband gebracht zijn met afbeeldingen van hem in verschillende perioden van zijn leven en daarom gezamenlijk onder den titel „Portretten van Joost van Vondel“ (1876) uitkwamen. Wij vinden er Vondel geteekend met meer dan bewondering, met bijna mystieke devotie, en naast hem Tesseltje met eene eerbiedige liefde, die aan den vrouwendienst der riddertijden herinnert.

TEN BRINK had reeds in 1859 zijn werk over Bredero's leven en schriften met eene novellistische schets geopend. Later maakte hij dien door hem zoo goed bestudeerden en zoozeer bewonderden geestigen liedjeszanger en comediedichter tot den held van zijne novellen „De eerste liefde van Bredero“ (1874) en „De Bredero's“ (1893). Van evenveel vaardigheid om zich in het verleden te verplaatsen en dat — bij de gesprekken zelfs gedeeltelijk in de taal der zeventiende eeuw — voor den geest der lezers te doen herleven, zoodat waarheid en verbeelding een elkaar doordringend geheel vormen, getuigt ook zijne uitgebreide novelle „Jan Starter en zijn wijf“ (1889) en zijn laatste werk „Brechtje Spieghels“ (1898), een fijn kabinetstukje met Hooft als hoofdpersoon.

Verschillende figuren uit onze letterkundige geschiedenis zijn ook in novellistische trant verdienstelijk geschetst in WILLEM OTTO'S „Etsen en Schetsen“ (1882). In de muzikale wereld voerde CATHARINA VAN REES hare lezers met hare „Muzikale novellen“ (1876), met historisch-romantische levensschetsen van Chopin en Bach, en ook van Beethoven, onder den titel „De Koning der Symphonieën“ (1882). Vóór W. P. WOLTERS Tasso koos tot held voor zijn uitvoerigen roman „Lucretia d'Este“ (1888), had hij reeds in verschillende kunsthistorische novellen o. a. schilders als Rembrand en Jan Steen, Van Dijk en Lievens, met groote aanschouwelijkheid in hunne werkzaamheid afgeteekend.

Zooals ook uit deze novellen blijkt, werd de betrekking tusschen dicht- en schilderkunst, waarvan onze litteratuurgeschiedenis reeds in vroegere perioden de sprekendste voorbeelden levert, ook in den loop onzer eeuw al nauwer en nauwer. Na POTGIETER traden ook andere letterkundigen, zooals SIMON GORTER en LOFFELT als kunstrechtters der plastiek op; en vooral ALBERDINGK THIJM, die zelfs in 1876 tot hoogleeraar in de aesthetiek en kunstgeschiedenis aan de Academie van beeldende kunsten was benoemd. HOFDIJK teekende platen (meest landschappen) bij zijne eigene werken, en zoo ook CREMER, die juist omgekeerd uit den schilderskring in dien der woordkunstenaars overtrad. JOHAN GRAM werd de geschiedschrijver der Haagsche schildersclub (1881).

Hetzelfde karakter, dat de litteraire kunst in onze eeuw bezat, vertoonde zich ook in de schilderkunst. Het vlakke, perspectieflooze van Pieneman's

groote doeken paste uitnemend bij de poëzie van TOLLENS en zijne tijdgenooten. Daarentegen getuigt POTGIETER's proza van den invloed der bewondering, die hij voor Mierevelt's portretten en den Schuttersmaaltijd van Van der Helst koesterde, door hem boven Rembrand's Nachtwacht geprezen. Historische galerijen, dikwijls, zooals met name bij Rochussen, de bewijzen leverend van grondige archeologische studie, vormen het spiegelbeeld der latere historische romans. Van CREMER's idyllische Overbetuwsche novellen zijn de idyllen uit het visschersleven van Jozef Israëls en Elchanon Verveer de pendants, terwijl de humoristische voorstelling der werkelijkheid in de litteratuur gepaard gaat met de algemeene ingenomenheid, waarmee de teekeningen van Alexander Verhuell werden begroet, en talloze genrestukjes in een' trant, waarin vooral David Bles en Bakker Korff uitmunten. Opmerkelijk in overeenstemming daarmee is het dan ook, dat de eerste omvangrijke studie over een onzer oude meesters — door T. VAN WESTHEENE — aan Jan Steen was gewijd (1857), terwijl wat later ARNOLD ISING de geestige stukjes van Cornelis Troost gebruikte ter verklaring van ons kluchtspel in het begin der 18de eeuw (1864, 1879).

Niet lang echter zou het duren, of Van der Helst moest in de algemeene waardeering zijne plaats inruimen aan Rembrand en Frans Hals, voor welke CAREL VOSMAER door zijne voortreffelijke studiën (1863—1877) bij zijne landgenooten dezelfde bewondering wekte, als hun reeds buitenslands ten deel viel. Meer waar realist dan al zijne voorgangers in de keus zijner onderwerpen, maar meer idealist tevens in zijne persoonlijke opvatting van die werkelijkheid, werd Rembrand in het tweede kwart onzer eeuw ook voor onze woordkunstenaars de groote leermeester, in wiens tooverachtige lichteffecten zij tevens de plastische wederga vonden van de vage woordklanken, waarin zij hunne stemmingen trachtten weer te geven.

Maar VOSMAER, de vereerder der grillig fantastische romantiek, en desniettemin ook de oprechte bewonderaar van Rembrand's ideëel realisme, was als kunstkenner een man van de grootste veelzijdigheid, zoodat hij in het laatste gedeelte van zijn leven bij ons de woordvoerder werd van de classieke kunst, de vertegenwoordiger van een, tijdelijk en slechts in engeren kring, herlevend hellenisme. 't Was echter niet de attische litteratuur uit den tijd van Athene's grootheid, die VOSMAER het meest aantrok, en in zoover werkte bij hem de oude liefde tot de romantiek dus nog voort. Reeds vroeger had hij, ook door vertaling, zijne ingenomenheid met de idyllen van Theocritus uit de nadagen der Grieksche beschaving getoond, maar nu was het vooral de epische poëzie uit den verren voortijd, waaraan hij zijne liefdevolle belangstelling wijdde. Hij was begonnen met eene reis naar Londen op Homerische wijze vermakenlijk en kunstig tevens te beschrijven in de hexameters van zijn „Londinias“ (1873) vóór hij het reuzenwerk ondernam, eerst de „Ilias“ en vervolgens ook de „Odussea“ te vertolken in de versmaat van het oorspronkelijke. Met talent heeft hij zich van zijne taak gekweten, en al konden de eigenlijke philologen hem ook verwijten, nu en dan ter wille van de taal, waarin hij overbracht, zich eene zekere vrijheid te hebben veroorloofd, zijne meeste lezers zullen hem dankbaar geweest zijn, dat hij er zich voor behoed heeft door te groote woordgetrouwheid niet nog meer dan toch

reeds onvermijdelijk is een indruk van stijfheid en gekunsteldheid te wekken bij het vertalen van gedichten, zóó eenvoudig van taal en voorstelling als de Homerische.

VOSMAER's meesterstuk als dichter (althans naar mijn oordeel) is echter zijne lieflijke idylle „Nanno“ (1883), een beeld uit de wereld der Grieksche eilandbewoners der zesde eeuw, en dus van een' tijd, toen de toestanden, waarin de Odyssee ons verplaatst, nog niet geheel voorbijgegaan waren, maar de nieuwere beschaving toch reeds hare komst begon aan te kondigen. De dichter is er uitstekend in geslaagd, de volle sereniteit van het Grieksche gemoedsleven, als weerspiegeling van het helderblauwe, wolklooze hemelgewelf daarboven, voor den min of meer zwaarmoedigen Germaan zóó verlokkelijk in beeld te brengen, dat hem een heimwee bevangt naar een' tijd, waarin zooveel vriendelijke helderheid van gemoed kon worden aangetroffen in een koninkrijk als dat van Aphrodite, zoo zonnig en frisch tegelijk. Bovendien is de taal dezer idylle als muziek van lieflijken klank en afwisselenden rhythmus. En toch was het gedicht een anachronisme in den tijd, waarin het verscheen. Slechts weinigen hebben het genoten, en tot navolging heeft het niet opgewekt. De geesten waren te troebel geworden, de zielen te pessimistisch om zulke poëzie te kunnen waardeeren.

Niet lang te voren had VOSMAER onder den indruk eener Italiaansche reis ook reeds een' roman „Amazone“ (1880) geschreven, die ondanks de fijn psychologische karakterontwikkeling toch in de eerste plaats den indruk maakt van een pleidooi voor antieke kunst en Horatiaansch epicurisme in den vorm van hoogst beschaafde gesprekken, gehouden te midden van Italia's kunstschaten en bloeiende natuur, die den lezer met benijdbare aanschouwelijkheid voor oogen getooverd worden. Als verhaal moge dit werk zwak zijn, het is dat toch minder dan VOSMAER's onvoltooid nagelaten roman „Inwijding“ (1888), die niet beter dan als eene „school der kunst“ kan worden gekenmerkt.

## V.

Met de meeste van de laatst besproken werken zijn wij reeds een geheel eind in het vierde kwart onzer eeuw gekomen, al waren het bijna alle werken van oudere schrijvers, die reeds vóór 1840 het levenslicht zagen. Van hetgeen door deze op het gebied der dramatische kunst geleverd werd, spraken wij nog niet, omdat het tooneel vóór omstreeks 1870 nog in een vrij erbarmelijken toestand verkeerde en eerst daarna tot een zekeren bloei is gekomen. Veel later toch dan eenige andere dichtvorm heeft zich in onze eeuw de dramatische bij ons verjeugdigd.

Het Fransch-classieke treurspel, slechts weinig gewijzigd door de bemoeiingen van WISELIUS, had zich op het tooneel kunnen handhaven gedurende de geheele periode, waarin de romantische dichtkunst hier hare zegepralen vierde. JOHANNES HILMAN hield het in eere met H. H. KLIJN en deed dat nog na het midden onzer eeuw met zijn „Karel de Stoute“ en „Karel van Anjou“ (1861). Zijn ijver voor alles wat het tooneel betreft was groot en zijne verdiensten ten aanzien van de acteurs en de

materiële belangen van den Amsterdamschen Schouwburg niet gering; maar evenmin als zijn eerste treurspel „Demetrius“ (1838) konden zijne latere stukken het beschaafde publiek boeien. Het was meer en meer onverschillig geworden voor het treurspel, en het grootere publiek vermaakte zich intusschen met prozastukken uit het Fransch of Hoogduitsch. Van oorspronkelijke stukken was er, afgezien van de gelegenhedstukjes van VAN LENNEP, nauwelijks sprake geweest, zoodat reeds daarom alleen een blijspel als de „Neven“ van HELVETIUS VAN DEN BERGH in den trant van Molière's grootere stukken, maar minder geestig en wat te veel moraliseerend, in 1837 ook onder de geletterden de grootste toejuiching had kunnen vinden en voor een oogenblik beschouwd had kunnen worden als profeet van eene betere toekomst. De dichter zelf had echter niets meer geleverd dan een klein stukje in verzen, „Hieronymus Jamaar“ (1838) en zich verontwaardigd teruggetrokken, toen zijn laatste blijspel, in proza, „de Nichten“ in 1841 met minder ingenomenheid ontvangen was dan zijn eerste tooneelstuk. Na hem had niemand meer door één blijspel in verzen de aandacht getrokken.

Eerst in 1847 trad de romantiek ten tooneele, om het classieke treurspel te verdringen, en wel met „Twee Tudors“ van HENDRIK JAN SCHIMMEL. Wie, zooals de dichter zelf het eenigszins verwachtte, mocht vermoeden, dat er hier bij de voorstelling van dat stuk een storm in 't klein zou zijn opgestoken, zooals er in het groot gewoed had, toen omstreeks twintig jaar vroeger Casimir Delavigne en Victor Hugo in Parijs hunne romantiek voor het classieke treurspel in de plaats wilden stellen, bedriegt zich. Daartoe was het schouwburgpubliek veel te onverschillig, en zelfs KLIJN, de patriarch van het classieke drama, kon glimlachend de vertooning aanzien zonder vrees voor onttroning. Het onmiddellijk volgende stuk van SCHIMMEL, de „Joan Wouters“ werd, evenals zijn „Gondebald“ (1848) herhaaldelijk onder veel bijval vertoond, maar meer door rederijkers dan door tooneelspelers van beroep, en het waren dan ook eer stukken om gedeclameerd, dan om gespeeld te worden, alleen reeds om de lyrische ontboezemingen, die er in voorkwamen. Van dien aard waren ook de tooneelstukken, die HOFDIJK dichtte, zooals „Theda“ (1854) en later nog „De Vrouw van den vrijbouter“ (1867) en „Een booze eed“ (1868).

Eerst in vervolg van tijd, toen SCHIMMEL zich meer de latere treurspelen van Schiller, dan die van Victor Hugo tot voorbeeld had genomen, verwierf hij zich met zijne tooneelstukken in rijmlooze verzen terecht den naam van de eerste tooneeldichter zijns tijds te zijn, zooals vooral door zijn „Napoleon Bonaparte“ (1851), „Juffrouw Serklaas“ (1857) en „Struensee“ (1868), het laatste zeker het beste der drie, omdat er meer gloed en meer tragische werking in gelegd is, dan in de beide andere, waarbij de dichter misschien om het verwijt te ontgaan, dat hij aan het lyrisch element te veel plaats gunde, tot het juist tegenovergestelde vervallen is, tot geestigen dialoog, vol fijne zetten en tegenzetten, maar zonder veel hartstocht en bijna diplomatisch koel. Van SCHIMMEL's laatste stukken heeft zijn „Zege na strijd“ (1878) wel den meesten opgang gemaakt, doch toen waren de omstandigheden ook veranderd en was de onverschilligheid ook geweken, waaronder SCHIMMEL voor het tooneel had moeten werken; toen werd zelfs zijne vroegere vertaling van den „Louis XI“ van Casimir

Delavigne opnieuw ten tooneele gevoerd, evenals die van Geibel's Sofonisbe (1876) en Ponsard's Lucretia (1884).

De beweging tot verheffing van het tooneel was reeds tusschen 1860 en 1870 voorbereid. Wie in het tooneel eene leerschool des volks zagen, hadden er zich al lang aan moeten ergeren, dat het volk uit de zoogenaamde „draken“, die daar vertoond werden, zoo weinig goeds, zooveel verkeerd leerde. Vertalingen uit het Fransch van melodrama's, die het best gekenmerkt kunnen worden als dramatiseringen van verhalen uit het geïllustreerd politienieuws, van vaudevilles met avonturen uit den demimonde of wat nauw daaraan verwant is, kermisstukken van monsterachtige platheid en flauwheid, en daarnaast nu en dan nog een enkel pathetisch Kotzebuetje, ja zelfs nog wel eens de ontzettende Aballino, en in 't gunstigste geval een intrigestuk van Scribe, een roerstuk van Birch—Pfeiffer of Cormon en Grangé en eene vroolijke „posse“ van Benedix, daarop werd het publiek vergast, dat in den schouwburg geen tempel der kunst, maar eene zaal van publieke vermakelijkheid zag.

En het beschaafde publiek, dat kostbare Fransche en Duitsche opera-geselschappen steunde, kwam 'in den Nederlandschen schouwburg bijna nooit. Toen te Rotterdam in 1865 het Taal- en Letterkundig congres werd gehouden, had men geen ander Nederlandsch stuk kunnen vinden om de congresleden op te onthalen, dan het onbeduidende blijspelletje „Willem van Focquenbroch of de Amsterdamsche Rederijkers“, in 1810 door een' onbekende in 't licht gezonden. Nieuwe Nederlandsche stukken, behalve de enkele van SCHIMMEL en HOFDIJK, die toch slechts eene enkele maal vertoond werden, omdat de acteurs aan verzen ontwend waren, verschenen er niet. Zelfs VAN LENNER, die als commissaris van den Amst. schouwburg voorheen voor bepaalde gelegenheden of om acteurs te gerieven nog wel eens een toepasselijk stukje had geschreven, en ook eens, samen met De BULL, een treurspel „De Val van Jerusalem“ (1850) had vervaardigd, scheen daarin geene aardigheid meer te hebben. Alleen kort vóór zijn dood schreef hij nog, in 1867, ter opluistering van de feesten bij de onthulling van Vondel's standbeeld, in verzen een dramatisch tafereel „Een dichter aan de bank van leening“, het beste van alles wat hij aan het tooneel heeft geleverd. Blijspelen in verzen als „De Karakterlooze“ en „De Schijnheilige“ (1865) van HILMAN waren niet te onrechte onopgemerkt voorbijgegaan. Eene groote bijzonderheid was 'het, toen in 1864 het beschaafd publiek door CREMER's „Boer en Edelman“, in 1865 door diens „Emma Berthold“ naar den schouwburg werd gelokt; en toch moest dat publiek meer belangstelling toonen voor het nationaal tooneel, als de hoogste uiting van nationale kunst.

Het tijdperk van het dichterlijk verhaal was met de romantiek voorbijgegaan. Wel werd nog in proza verhaald in den roman, maar deze had ook al meer en meer een dramatisch karakter aangenomen. Nu zou het dramatische tijdperk (van 1870 tot 1885) volgen, waarna dan het lyrische onze eeuw zou besluiten. De Duitsche aesthetiek had betoogd, dat er geen hoogere letterkundige vorm bestond dan het drama, ook omdat het de meest objectieve was; en daarmee stemde men uitdrukkelijk of stilzwijgend in. In JONCKBLOET's „Letterkunde“ zou weldra ons treur- en blijspel het uitvoerigst worden behandeld, ook al meende de schrijver, dat

op dat gebied de kracht onzer dichters niet gelegen was; zijne geschiedenis onzer zeventiende eeuw is bijna geheel tooneelgeschiedenis.

In 1867 besloot de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen eene jaarlijksche bijdrage te geven tot opleiding van jeugdige tooneelspelers, en twee jaar later kwam J. N. VAN HALL op het Taal- en Letterkundig congres te Leuven voor den dag met het voorstel om een „Nederlandsch Tooneelverbond“ op te richten. Met geestdrift werd dit voorstel ontvangen, in 1870 was het Verbond gesticht. Van alle kanten werd voor het tooneel geijverd, eene tooneelschool werd geopend, een tijdschrift voor het tooneel uitgegeven, allerlei tooneelstudiën werden in het licht gezonden. De Amsterdamsche schouwburg, in 1774 van hout opgetrokken, werd na honderd jaar, vooral door HILMAN's bemoeiingen, in steen omgebouwd en na in 1890 door brand vernield te zijn, herbouwd en in 1894 weer geopend. Ook de tooneelspelers zelf, waaronder destijds vele uitstekende kunstenaars gevonden werden, werkten gaarne mee. Men werd zorgvuldiger in de keus der stukken, en voortreffelijke critici, zooals P. HAVERKORN VAN RIJSEWIJK, gaven geregeld uitvoerige beoordeelingen van het spel en de gespeelde stukken.

Aanvankelijk was er ook groote ijver om nieuwe drama's te maken, door het uitschrijven van prijsvragen nog aangewakkerd. Een treurspel in verzen, „George de Lalaing, Graaf van Rennenberg“ door D. F. VAN HEYST, werd in 1871 bekroond. Andere stukken in verzen verschenen later, zooals de „Maria van Utrecht“ (1873) van Schimmel's vriend H. TH. BOELEN, die ook reeds vroeger zich als tooneelschrijver had doen kennen; als de „Juliaan de afvallige“ (1874) van MARCELLUS EMANTS, die eerst veel later (1886) zijn „Adolf van Gelre“ in 't licht zond; als de „Chandosse“ (1877) van E. DE CHATELEUX, de „Rebekka“ (1882) van H. G. ROODHUYZEN, en, als de laatste in deze soort, de „Herodes“ (1885) en de „Jan Masseur“ (1887) van D. M. MAALDRINK.

Te midden van al deze stukken neemt eene eigenaardige plaats in MULTATULI's „Vorstenschool“, reeds in 1870 uitgegeven, maar eerst in 1875 vertoond. Minder goed dan de andere stukken door de critiek ontvangen, en inderdaad als dramatisch geheel hoogst onbevredigend, is dit stuk, door de acteurs beter dan enig ander stuk in verzen vertoond, zóó geliefd geworden bij het publiek, dat het steeds op het repertoire is gebleven, terwijl andere niet meer dan een slechts tijdelijken en dan nog maar matigen bijval hebben gevonden. Een eenzijdig kunstbewonderaar moge zich aan zulk een verschijnsel ergeren, begrijpelijk, ja zelfs natuurlijk is het, voor wie bedenkt, dat het niet de hoogere dramatische kunstvorm is, die het publiek pakt, maar in de eerste plaats de inhoud. Ook van het tooneel wil het publiek sympathieke denkbeelden hooren verkondigen, al gebeurt dat ook in preeken of redevoeringen; en wanneer eene koningin als Louise met geestdrift getuigt van hare liefde voor het lijdende volk, dan is dat alleen genoeg om de toeschouwers in vervoering te brengen.

Het aantal drama's in verzen, gedurende den bloeitijd van het tooneel verschenen, is niet groot — want ik liet slechts enkele onvermeld — maar de tijd was ook overigens der poëzie niet gunstig. Meer werd er in proza voor het tooneel geschreven, en was het mij te doen om titels



op te geven, ik zou met eene geheele lijst voor den dag kunnen komen. Toch wil ik niet beweren, dat onze dramatische kunst evenzeer heeft gebloeid als ons tooneel. Het spel was veel beter, vooral veel meer verzorgd, dan in vijftig jaar het geval was geweest; de belangstelling van het publiek evenaarde die, waarmee het spel van een Snoek, eene Wattier was bewonderd, en daardoor was ook het maatschappelijk aanzien der acteers gestegen; op kostumes en decoratie werd meer gelet, dan vroeger; het toezicht kwam in handen van bekwame mannen, die studie van het tooneel hadden gemaakt, zooals b.v. J. H. Rössing te Amsterdam; enz., maar de scheppingskracht onzer schrijvers was daaraan niet geëvenredigd. De meeste lieten op eene niet ongunstig ontvangen eersteling nog slechts een enkel of een paar onbeduidende stukken volgen, alsof het slechts eene kennismaking met het tooneel had gegolden en op dit gebied, evenals op dat van iedere kunst, niet eerst door studie en onafgebroken werkzaamheid de kunstenaar zijn hoogtepunt bereikt. En toch, mocht de heerschende meening, dat de dramatische kunst de hoogste is, misschien eenzijdig en overdreven zijn, de moeielijkste kunst is zij zeker, want zij moet voldoen aan de eischen van het groote publiek en de keurbende te gelijk, zij moet ieder het zijne geven en ook aan het schellinkje kunnen behagen zonder den fijnproever te doen wegvluchten van ergernis. Van den lierdichter moge ook een salon-, ja een boudoirstukje waarde hebben, de romanschrijver moge, al naar gelang van zijne lezers, kabinetstukjes of grofgeteekende en schrille gekleurde reclameplaten kunnen leveren, de dramaticus, die allerlei toeschouwers in den schouwburg voor zijn werk vereenigd ziet, kan niet slagen, dan met groote kunst, te gelijk stout gedacht en ontworpen en tot in kleine bijzonderheden zorgvuldig afgewerkt. Maar voor groote kunst worden ook groote kunstenaars vereischt, en die zijn uit den aard der zaak zeldzaam.

Toen van Glanor (d. i. H. BEIJERMAN) in 1873 te Rotterdam het tooneelspel „Uitgaan“ was vertoond, heerschte er algemeene opgetogenheid: men was niet verwend, en zulke stukken had men maar zelden gezien. Toch bleek de beschaafde taal, waarin het geschreven was, ten slotte de hoofdverdienste; als drama was het hoogstens middelmatig; en vreemd was het dus niet, dat het tweede, in 1874 bekroonde, drama van dezen schrijver „Zijn Geheim“ tegenviel. Een ander bekroond stuk van hetzelfde jaar, „Het blauwe lint“ van GERRARD KELLER werd beter ontvangen, maar al spoedig in de schaduw gesteld door het vermakelijke blijspel „De kiesvereniging van Stellendijk“ (1876) van LODEWIJK MULDER, dat zich op het repertoire heeft weten te handhaven en nog in 1898 een wel wat cynisch, maar overigens goed geslaagd pendant, „De candidatuur Van Bommel“ door J. DE KOO heeft uitgelokt. Andere niet onverdienstelijke tooneel- of blijspelen werden geleverd door JOHAN GRAM, o. a. „De patiënten“ (1881), door G. J. KOLFF, o. a. „De vossenjacht“ (1882), door P. BROOSHOOFT o. a. „Zijn meisje komt uit“ (1883), door F. VAN EEDEN o. a. „De student thuis“ (1886), door M. W. VAN DER AA o. a. „Een ministeriële crisis“ (1887) en door EMILE SEIPGENS „Rooie Hannes“ (1888). In hetzelfde jaar, waarin het laatste verscheen, werd ook een vroeger (1872) door EMANTS uitgegeven blijspel „Jonge harten“ vertoond. In den laatsten tijd hebben — en ook terecht — het meest de aandacht getrokken de beide stukken van W. G. VAN NOUWUYS,

„Eerloos“ (1892) en „Het goudvischje“ (1893) en bovendien „Lotos“ (1893) van MEVR. SNIJDER VAN WISSENKERKE.

Slechts twee schrijvers hebben jaren achtereen voor het tooneel gewerkt, en, zonder juist het hoogste in die kunst te bereiken, het nationaal karakter van ons tooneel met talent in eere weten te houden: de tooneelspeler ROSIER FAASSEN en de geestige novellist JUSTUS VAN MAURIK. De eerste gaf tafereelen uit het volksleven, die hij, als grondig kenner van het tooneel, handig in elkaar wist te zetten, terwijl zij, door zachtkens op het gevoel te werken en toch ook eenige vroolijke tooneeltjes te bevatten, en door zonder veel gepreek een zedelijk veredelenden invloed te oefenen, voortreffelijke volksstukken mogen worden genoemd. Zijne voornaamste en grootere tooneelspelen zijn „Annemie“ (1878), „Zonder naam“ (1882), „Zwarte Griet“ (1882), „Hannes“ (1883), en „Platijn en Co.“ (1885), terwijl ook zijne kleine stukjes, zooals „De werkstaking“ (1872), „Manus de snorder“ (1878), en „De ledige wieg“ (1878), dikwijls en met veel bijval zijn vertoond.

VAN MAURIK daarentegen is een geestig blijspeldichter in echt Oudhollandschen trant, en als zoodanig ook hekelaar van de dwaasheden en verkeerdheden zijns tijds. Dat toonde hij reeds in zijn tweede stuk „Een bittere pil“ (1874), waarin hij den draak stak met de emancipatiedenkbeelden, door MINA KRUSEMAN met veel marktgeschreeuw verkondigd, o.a. ook in een tooneelstuk „De echtscheiding“ (1874). Van VAN MAURIK's latere stukken, die zich op het tooneel wisten te handhaven, noem ik alleen „Janus Tulp“ (1879), waarin de malle trots van den parvenu, „S. of Z.“ (1881), waarin de Jodenverachting, „Fijne beschuiten“ (1883), waarin de schijnvroomheid, en „Men zegt“ (1885), waarin de lasterlijke babbelzucht gehegeld wordt. In zijne laatste klucht „De anarchisten“ (1895) trad hij o. a. op tegen het taalbederf der Nieuwegidsers, terwijl de klucht „De slempers“, die hij in 1895 samen met den handigen revuefabrikant A. REYDING maakte, eene nabootsing is van de kluchten onzer voorvaderen. Van de laatste werden er ook nu en dan enkele opnieuw vertoond: van Hoofd de Warenar, Van Bredero Moortje, Van Bernagie Het studentenleven, van Asselijn Jan Klaasz en Van Langendijk Krelis Louwen. Ook van Vondel werden een paar stukken bij bepaalde gelegenheden nog eens ten tooneele gebracht, in 1898 zonder bepaalde aanleiding de Joseph in Dothan.

Toch moest wel het grootste deel van het repertoire door vertalingen worden ingenomen; sedert 1870 meest uit het Fransch van Dumas en Sardou, uit het Duitsch van Moser en l'Arronge, sedert 1889 ook uit het Noorsch van Henrik Ibsen. Maar ook buitenlandsche dramatische dichtstukken werden, in versmaat vertaald, ten tooneele gevoerd, zooals Grillparzer's Saffo (1875), Parodis' „Rome vaincue“ (1881) en Ponsard's „Charlotte Corday“ (1882) door BOELEN, De Bornier's „Fille de Roland“ (1877), Molière's Tartuffe (1880) en „Misanthrope“ (1885) door ALBERDINGK THIJM, Coppée's „Luthier de Crémone“ (1876) door J. N. VAN HALL, diens „Grève des forgerons“, Theuriet's „Jean Marie“ en andere stukken door J. L. WERTHEIM.

Het spreekt wel van zelf, dat in dezen tijd geen tooneeldichter meer in eere kon zijn, dan Shakespeare. Aan VAN LENNEP moet de eer gegeven worden, het eerst dezen door zijne vertalingen van „Romeo and Juliette“

(1852) en „Othello“ (1854) vrijwel onverminkt bij ons op het tooneel gebracht te hebben. J. MOULIN volgde met vertalingen van andere stukken, C. W. OPZOOMER met den „Julius Caesar“ (1860) en A. S. KOK, de Dantevertolker, gaf na eerst een paar treurspelen in metrischen vorm te hebben overgebracht eene nauwkeurige prozavertaling van den geheelen Shakespeare (1872—80). Toch werden er eerst verschillende stukken van Shakespeare bij ons vertoond, toen L. A. J. BURGERSDIJK achtereenvolgens alle werken van den Engelschen dichter, alles samen genomen niet onverdienstelijk, metrisch vertaalde (1884—88), doch slechts gedeeltelijk met die zorg, welke daarvoor bovenal wordt vereischt, en met te groote zucht om het reuzenwerk spoedig voltooid te hebben. Onder alle stukken van den Engelschen tragicus wekte behalve de Hamlet er geen zoozeer de belangstelling als de Macbeth, wat voor den laatsten tijd vooral mag toegeschreven worden aan het geheimzinnig spookachtige en somnambulistische, dat het stuk kenmerkt en dat nu — ook blijkens den bijval, dien Ibsen hier van vele kanten gevonden heeft — bijzonder in de mode is. Niet alleen is het stuk bij ons vertaald door MOULIN, KOK en BURGERSDIJK, maar ook door H. B. PEKELHARING (1877) en in den laatsten tijd zelfs nog tweemaal: door EDW. B. KOSTER (1895), die het plan om den geheelen Shakespeare nog eens te vertalen voorloopig heeft moeten opgeven, en door JAC. VAN LOOY (1897).

Toch is naast Shakespeare in den laatsten tijd ook de Grieksche tragedie weer meer in eere gekomen, aanvankelijk misschien ten gevolge van het door VOSMAER'S invloed tijdelijk opbloeiend hellenisme, maar later zeer zeker uit eene andere oorzaak dan ingenomenheid met de classieke kunst. In de lyrische periode van het eind onzer eeuw, waarin op muzikaal gebied Wagner met zijn ideaal van samensmelting der kunsten zijne triomfen viert, heeft het voor dertig jaar al te eenzijdig als hybridisch veroordeeld lyrisch drama weer vrij wat aanhang gewonnen. Er zijn acteurs opgetreden, die dramatische verzen voordragen alsof zij half zingende vooral den klank moesten doen uitkomen, onverschillig of daarmee de zin verduisterd wordt of niet. Toch heeten zij dat niet meer „verzen voordragen,“ zooals vroeger, maar met eene platte vertaling van het Fransch „verzen zeggen,“ ofschoon zij met zulk eene voordracht hoogstens eene stemming kunnen wekken, maar ons niets „zeggen“ in den gewonen zin des woords. Opmerkelijk is het ook, dat de reizangen van Vondel's Gijsbreght, waarvan er al sinds menschenheugenis twee werden wegge laten, in de laatste jaren weer alle — en zeker volkomen te recht — ten gehore worden gebracht, als het stuk more majorum omstreeks Nieuwjaar wordt herspeeld. Konden zij in koor gezongen worden, dat zou zeker nog beter zijn. Nu zijn de Grieksche tragedies wel in de eerste plaats muziekdrama's: in de oudste, van Aeschylus, zijn de koren zelfs hoofdzak, en van die van Sophocles maken zij nog een zeer belangrijk gedeelte uit. Daaruit is de vernieuwde ingenomenheid er mee waarschijnlijk grootendeels te verklaren.

Van Aeschylus is in het laatste kwart onzer eeuw de Orestietweemaal vertaald: door Prof. H. VAN HERWERDEN (1878) en Prof. A. PIERSON (1882). De „Agamemnon“ vond bovendien nog vertolkers in BURGERSDIJK (1887) en Prof. W. HECKER (1888), die beiden ook den „Prometheus“ overbrachten (1887 en 1890). Euripides bleef op den achtergrond. Het laatste der van

hem vertaalde stukken was de „Alcestis“ (1864) door S. J. E. RAU; maar Sophocles vooral wekte de belangstelling. De „Philoctetes,“ reeds in 1855 door RAU vertaald, werd in 1882 nog eens overgebracht door Prof. J. VAN LEEUWEN, die een jaar te voren ook reeds de „Ajas“ had vertolkt. Van de drie treurspelen, door VAN HERWERDEN in het Nederlandsch overgebracht (1881), verscheen zelfs de „Koning Oedipus“ in 1896 op het tooneel en vond daar zooveel bijval, dat men het in het volgend jaar durfde ondernemen, ook de „Antigone“ te spelen. Daarvan waren reeds vroeger drie vertalingen geleverd: door A. J. TEN BRINK (1862), door C. W. OPZOOMER (1868) en door VAN HERWERDEN (1890), en in 1897 verschenen er nog gelijktijdig twee: van VAN LEEUWEN en van WILLEM KLOOS, terwijl in het zelfde jaar ook nog eene vertaling van den „Oedipus te Colonus“ door G. H. BETZ het licht zag. Van de beide laatst verschenen „Antigone's“ werd die van VAN LEEUWEN voor de vertooning gekozen, en terecht; want al moge zij hier en daar wat te vrij het Grieksch weergeven en misschien wat al te eenvoudig van taal zijn, de vertaling van KLOOS is geschreven in eene taal, die nu en dan duisterder is, dan op het tooneel kan geduld worden. Sommigen hebben haar als dichterlijk geprezen, maar wat dichterlijk is en wat prozaïsch in eene taal, die moeilijk te begrijpen is en buiten het kader van het eigenlijk Nederlandsch valt, is niet uit te maken, omdat de maatstaf daarvoor te eenemale ontbreekt.

## VI.

Het geslacht, dat na 1840 geboren werd en omstreeks 1870 begon te toonen, wat het op letterkundig gebied vermocht, trad in het voetspoor zijner voorgangers, maar — wij mogen het niet verzwijgen — met minder vaste schreden. Wel nam het aantal schrijvers en vooral schrijfsters eer toe dan af en ontbrak het niet aan liefde tot de kunst, maar veel oorspronkelijks en eigenaardigs werd er niet voortgebracht, en grootsche, indrukwekkende figuren vallen er moeilijk aan te wijzen. Dat neemt echter niet weg, dat er, vooral in proza, ook na 1870 veel is geschreven wat op zich zelf verdienstelijk mag worden genoemd, en dat er ook wel eene geleidelijke verandering te bespeuren is, zooals ook bij de ontwikkeling van denkbeelden op ieder ander gebied nauwelijks anders mogelijk was.

De historische roman, vroeger het meest gevierde van alle romangenres, werd aanvankelijk niet verwaarloosd. Zelfs hoopte men eenmaal eene tweede BOSBOOM—TOUSSAINT te zullen bezitten in de dochter van Prof. OPZOOMER, die, na eerst onder het pseudoniem A. S. C. Wallis een paar Duitsche treurspelen te hebben geschreven, waarin de trant van Schiller bedriegelijk getrouw was nagebootst, een uitvoerigen, degelijk bewerkten historischen roman in het licht zond, getiteld „In dagen van strijd“ (1878) d. i. gedurende de voorbereiding van den opstand tegen Spanje. Wat bij de jeugd der schrijfster de hoogste verbazing wekte, was hare fijne karakterteekening en haar wijsgeerige zin, waardoor haar verhaal veel meer den indruk maakt van eene worsteling der geesten dan een oproerig verzet en den aanvang van een bloedigen oorlog te schilderen. De roman prikkelde tot nadenken, maar liet, wat den vorm, vooral wat de al te

Duitsch gekleurde taal betreft, nog vrij wat te wenschen over. 't Was een te groote geest in een te zwak lichaam, maar die geest maakte in elk geval indruk.

Eerst vijf jaar later — en de zorgvuldige historiestudie der schrijfster maakt dat begrijpelijk — verscheen er van haar een tweede roman, „Vorstengunst“: een tafreel uit denzelfden tijd, maar ditmaal in Zweden gedurende de mislukte hervormingspolitiek van den idealistischen Person: een dubbelganger van den lateren Struensee. Ook deze roman maakte indruk: toch werkte hij eer neerdrukkend dan verheffend. 't Is eene tragedie, waarvan de aanvankelijk zoo sympathieke held ondergaat door eigen schuld; doch wat dezen roman van andere tragische werken onderscheidt, is, dat de schrijfster, vervoerd door de zucht om een psychisch proces tot in de strengste consequenties te vervolgen, haren held ook zedelijk te gronde doet gaan ondanks hare bedoeling om hem als held te doen sterven. Wat er van eene kleine karakterfout onder den invloed der omstandigheden kan worden, ziet men hier in afschrikwekkenden, haast wreeden vorm met bijna logische noodzakelijkheid bewezen. Zou zoo iets mogelijk zijn? vraagt men zich onwillekeurig af; en gelukkig antwoordt de geschiedenis: neen; want de inderdaad zoo deerlijk vervallen staatsman was nooit zoo groot een man geweest, als de idealiseerende schrijfster hem bij zijn optreden deed voorkomen. Toch, hoe onbevredigend de roman ten slotte moge zijn, de eer, een grootsch onderwerp met stoute fantasie te hebben aangedurfd, mag men aan Wallis niet onthouden. Het was haar laatste groote werk. Huiselijk geluk hooger stellende dan dichteroem, heeft zij de pen weggelegd en met den man harer keuze haar vaderland verlaten.

Andere historische romans werden nog geschreven door J. Huf van Buren, pseudoniem van J. A. HEUFF AZ., die de middeleeuwen koos voor zijne werken: „De Kroon van Gelderland“ (1877) met een vervolg „Hertog Adolf“ (1886), met „De mannen van Sint Maarten“ (1882), „De laatste der Arkels“ (1885), enz. Slechts een enkelen historischen roman schonk de staatsman W. H. DE BEAUFORT, toen hij nog Gidsredacteur was, in zijn „Prins of Koning?“ (1885). Een door de romanschrijvers nog maagdelijk gelaten veld bebouwde WERUMEUS BUNING, toen hij met zijne „Marinestudiën van de 17e eeuw“ (1888) het zeewezen van onze heldeneeuw in een romantisch kleed stak, terwijl Melati van Java (pseudoniem van MARIE SLOOT) met haar „Van Slaaf tot Vorst“ (1888) eene der laatste proeven gaf van een kunstvak, dat zijn tijd schijnt gehad te hebben, al verschijnt er zoo nu en dan nog een enkele, van het gewone genre afwijkende, nabloeier, bv. van G. H. BETZ de „Dames en heeren uit de vorige eeuw“ (1897), waarin het historisch beeld van het leven onzer vadersen belangwekkender is, dan het romantisch stramien, waarop het beeld geborduurd is; en van MAURITS WAGENVOORT (ook vroeger onder het pseudoniem Vosmeer de Spie opgetreden) „Maria van Magdala“ (1897), waarin zoowel de bekeering dezer sympathieke zondares, als het verraad van Judas Iskarioth psychologisch verklaard wordt in een wel wat zwaren, maar over 't algemeen ideëel gehouden vorm.

Vreemd is het wel niet, dat de historische roman in de laatste jaren minder beoefenaars heeft gevonden, want wil hij zijn naam met eere

dragen, dan vereischt hij veel studie en bij lang en bedaard nadenken veel meer verbeelding en vinding dan een roman uit het dagelijkschleven, omdat men er niet vrijelijk bij mag toegeven aan het spel zijner verbeelding, maar alleen van den grondslag der historische feiten uit zijne vlucht mag nemen. Slechts weinigen zijn er, die genoeg vinding hebben om van alle gegevens wat goeds te maken; maar geen enkele heeft dat wel telkens op staanden voet. Het schrijven van een historischen roman eischt dus tijd, en wie heeft dien nog in het laatste kwart onzer eeuw! Een opmerkelijk verschijnsel is het, dat bij letterkundige werken de omvang al kleiner en kleiner wordt. Een roman in twee deelen wordt eene zeldzaamheid. En toch is het uitgeven zooveel goedkooper geworden. Zou het publiek geen uitvoerige werken meer willen lezen? Waarom niet? Twee kleine boeken is evenveel als één groot, en alles lezen kan men toch niet. Neen, aan de schrijvers ligt de schuld. Zij hebben eene koortsachtige drift niet slechts om hun hart uit te storten, maar ook om te weten hoe men die uitstortingen zal ontvangen. Het schrijven zelf is bij velen niet meer de hoofdzaak, maar het geschreven hebben en beroemd te worden of ten minste genoemd. Is het ongepaste onhoffelijkheid, als ik beweer, dat die roemzucht vooral eigen is aan de schrijfsters, van wie men zou kunnen zeggen, dat zij in het laatste kwart onzer eeuw in aantal de schrijvers overtreffen, ten minste voor zoover er sprake is van romans. De Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde heeft dan ook hare deuren niet meer gesloten kunnen houden voor zoo grooten aandrang van begaafde vrouwen.

Het schrijven van korte novellen en schetsen uit het volksleven trekt haar echter blijkbaar minder aan, en toch zijn er, sinds CREMER daarmee zoo grooten opgang maakte, niet weinige en daaronder zeer verdienstelijke verschenen, zoo als de „Schetsen uit het Markensche volksleven“ (1862) van S. CORONEL; de „Texelsche vertellingen“ (1867) en andere verhalen uit het leven op hetzelfde eiland, door D. DEKKER; „Walchersche schetsen“ (1875) door H. BEUNKE en tafreelen „Uit het Zeeuwsche Volksleven“ (1884) door F. NAGTGLAS; „Etsen naar het (Noordbrabantsche) leven“ (1884) door Hollidee (d. i. E. A. ROVERS), „Uit Limburg“ (1881) en andere Limburgsche schetsen en novellen, zooals „In en om het kleine stadje“ (1887) door EMILE SEIPGENS, en ter kenschetsing van het volksleven in dezelfde streek de „Limburgsche novellen“ (1890), „Van Limburgs bodem en grenzen“ (1891—92) en het min of meer historisch verhaal „De bokkenrijders“ (1895), waarin Limburgsche toestanden van het eind der 18e eeuw geschetst worden door L. H. J. LAMBERTS HURRELBRINCK; eindelijk nog idyllische, aan CREMER herinnerende, „Overijselsche novellen“ (1883) van P. HEERING, en schetsen „Uit de Graafschap“ (1887) van D. M. MAALDRINK.

Ongelijk veel meer opgang dan een van deze maakte echter JUSTUS VAN MAURIK met zijne vermakelijke schetsen en typen uit het Amsterdamsche volks- en straatleven, sinds hij in 1878 met zijne eerste novelle „Mie de porster“ optrad, die het volgend jaar met meer andere dergelijke Amsterdamsche novellen en schetsen opnieuw werd uitgegeven in den bundel „Uit het volk.“ Later verschenen nog verscheidene even gunstig ontvangen bundels van hem: „Van allerlei slag“ (1881), „Met z'n achten“ (1883),

waarin de vermakelijkste schets van alle „Klaas Komijn op de beurs“ voorkomt, „Burgerluidjes“ (1884), „Uit één pen“ (1886) en „Papieren Kinderen“ (1888). Bij zoo groote vruchtbaarheid in het komische genre spreekt het van zelf, dat de schrijver zich niet altijd gelijk heeft kunnen blijven. Als men met tal van aanhalingen het bewijs zou willen leveren, dat gewilde grappigheid ook bij dezen joligen schrijver niet zelden in flauwiteit is ontaard, dan zou dat zeker mogelijk zijn, ofschoon die grappen van minder allooi toch nog te verkiezen zijn boven den wat sentimenteelen ernst, waarmee de vroolijke tafereelen soms worden afgewisseld; maar eene gezonde critiek laat het minder geslaagde liefst ter zijde om op het vele te wijzen, dat van echt oudvaderlandsch oorspronkelijk vernuft getuigt en van een bijzonder scherp blik voor het grappige, dat het volksleven te zien geeft aan iemand, die kijken kan en gevoel heeft voor het komieke. Bovendien mag men VAN MAURIK een waar weldoener van zijne medemenschen noemen, omdat hij de kunst verstaat, hen nog eens hartelijk aan het lachen te brengen in een tijd, waarin de geheele wereld een gezicht zet, zóó gewichtig, als moest de afgeschafte witte das weer in de mode komen, een gezicht zóó bedenkelijk, als ware er ieder oogenblik eene wolkbreuk te duchten, en zóó ernstig bij de minste kleinigheid, dat men er het besef van hetgeen waarlijk ernstig is door zou gaan verliezen.

Ook het Indische leven vond bij toeneming beschrijvers: vooreerst in den officier M. TH. H. PERELAER, die, na eerst o.a. een ethnographischen roman „Borneo“ (1881) geschreven te hebben, groote sensatie verwekte met zijn' strekkingsroman „Baboe Dalima“ (1886), met klem opkomend tegen het opium-monopolie der Nederlandsche regeering in Indië; een werk, dat, indien waarheid meer op de gemoederen vermocht dan dichtelijke kunst, grooter beroering had moeten veroorzaken dan Multatuli's Max-Havelaar, wat echter in de verte niet het geval was; vervolgens P. A. DAUM, die onder het pseudoniem Maurits o.a. een roman uit het ambtenaarsleven schreef, met den titel „Hoe hij Raad van Indië werd“ (1888). Verder hebben verschillende schrijfsters het leven in Indië geschetst, o. a. Melati van Java (d. i. MARIE SLOOT) in „De jonkvrouw van Groenenrode“ (1874) en „De familie van den Resident“ (1875), door vele andere romans en novellen gevolgd, waarvan de geschiedenis in Nederland speelt; Annie Foore (d. i. Mevr. IJZERMAN—JUNIUS) in de schetsen „Uit ons Indisch familieleven“ (1877—87) en „Bogoriana“ (1889); en THERESE HOVEN in „Onder de Palmen en Waringins“ (1893) en andere aantrekkelijke verhalen.

Gedeeltelijk in Indië, gedeeltelijk op de Zeeuwsche stroomen speelt de zeemansroman van P. VAN OORT „Schipper Verduin“ (1880); maar nergens werd het leven van den kloeken ronden zeeman met zoo groote aanschouwelijkheid en, vooral in den bijna gephonografeerden gesprekvorm, met zooveel liefde voor de werkelijkheid voorgesteld, als in de „Marineschetsen“ (1880) van ARNOLD WERUMEUS BUNING, die later nog meer dergelijke schetsen leverde, bestemd om in onze letterkunde classiek te blijven, o. a. den bundel „Uit en thuis met de Tromp“ (1887) en „Binnen en buiten boord“ (1894).

Ook anderen bleven half fotografisch, half humoristisch het dagelijksch leven of onderdeelen er van weergeven, zooals bv. Piet Vluchtig (d. i. FRITS SMIT KLEINE) deed met de Haagsche ambtenaarswereld in zijn bundel

„Haagsche Hopjes“ (1883). Scherpe satire op nauwkeurig waargenomen personen en toestanden gaf in „Kippeveer“ (1888) de caricatuurteekenaar Cosinus, die zich later als J. A. HEUFF ontpopte. Een ander hekelaar trad onder het pseudoniem Maurits Smit op in F. M. JAEGER, die, het eerst in „Dilettantenspiegel“ (1887), met veel vernuft het geliefhebber in de kunst belachelijk maakte, en in latere geschriften ook tegen andere dwaasheden in de maatschappij lachende te velde trok, vooral ook tegen verschillende uitingen van neurasthenische pseudogenialiteit, 't laatst in de drie novellen „Zonderlingen“ (1897). Van geheel anderen aard zijn de dichtelijk idealiseerende werken van CAREL VAN NIEVELT: „Phantasien“ (1874—1883), „Chiaroscuro“ (1882), „Herman Wolsink“ (1889), enz. Nu eens de goed waargenomen werkelijkheid idealiseerend, dan weer eene ideëele werkelijkheid fantaseerend, schonk de zuster van Mevr. IJzerman—Junius onder het pseudoniem JOHANNA VAN WOUDE tal van veel gelezen boekjes, waarvan „Een Hollandsch binnenhuisje“ (1888) vooral opgang maakte.

Het getal van eigenlijke romans in het laatste kwart onzer eeuw is legio, zoodat ik een groot aantal schrijvers onvermeld moet laten, en van anderen slechts enkele werken kan noemen als vertegenwoordigers van verschillende levensopvattingen en schrijfmanneren. Van de vele romans van H. T. CHAPPUIS vermeld ik daarom alleen „Op de Beukenhorst“ (1876), „Vrouwenharten“ (1891) en „Twee moeders“ (1892); van F. A. BUIS (d. i. A. N. J. FABIUS) „Ontwaakt“ (1880) en „Marie Hudde“ (1893); van WILLEM OTTO „Gelukskinderen“ (1884), van C. Terburch (d. i. J. ESSER JR.) „Willem Norel“ (1889), van W. G. F. A. VAN SORGEN „Porcelain“ (1890) en van J. DE MEESTER „Een huwelijk“ (1890).

Van de meest moderne romans, door mannen geschreven, kan ik slechts een drietal als typen noemen, en van die drie gun ik van harte den voorrang aan „Vrij?“ (1897) van FRITS LAPIDOTH. Het behoort tot die romans, welke eene veel besproken quaestie tot onderwerp hebben. In dezen roman is 'de vrije liefde dat onderwerp, en gaarne erken ik, ondanks mijne geringe ingenomenheid met het behandelen van quaesties in romanvorm, dat de wijze, waarop de schrijver hier zijne taak heeft vervuld, niet verveelt, maar integendeel van menschenkennis, schilderende vertelgave, fijnen smaak en keurigen stijl getuigt. Voor zoover deze roman ook een betoog is, komt het hier op neer, dat de natuur der vrouw voor haar het huwelijk noodzakelijk en de vrije liefde noodlottig maakt. „De roman van Bernard Bandt“ (1897) van Phocius (d. i. H. J. ROBBERS) is een tweedetype. Een verhaal is het nauwelijks te noemen: van het begin tot het einde is het beschrijving in de precieuse modetaal van een deel onzer moderne romanschrijvers: eene beschrijving door iemand, die daar talent voor heeft en, omdat velen niet meer eischen, de perken van zijn talent niet tracht te overschrijden. Wat beschreven wordt, is de alledaagsche, ten deele platleelijke werkelijkheid, zeer realistisch weergegeven, en de opwellingen en emoties van een onbeduidend jongmensch, beschreven met vrij wat kennis van eenvoudige psychische verschijnselen en sympathie voor eene hogere levensopvatting dan de keus van de stof zou doen vermoeden. Een derde type levert ons de bundel „Een Koning“ van ARY PRINS, in hetzelfde vruchtbare jaar 1897 verschenen, maar een werk van zes jaren arbeids, naar den vorm stijlloos gebazel in eene voor enkele regels potsierlijk



schijnende, maar bij verder voortlezen duizelig makende taal bijna zonder werkwoorden; naar den inhoud eene verzameling gruwelverhalen, waarin de viesbloederige akeligheden met zooveel welgevallen worden uitgesmeerd, dat men van dat welgevallen nog akeliger wordt dan van de akeligheden zelf. Om deze drie moderne-romantypen te kunnen kenmerken, heb ik uit de vele romans, in den laatsten tijd verschenen, drie uitgekozen zonder er voor te willen instaan, dat zij de beste of karakteristiekste zijn. Ik benijd den geschiedschrijver, die over dertig jaar zal doen, wat mij nu is opgelegd. Hij zal in den tijd, den grooten zifter van het deugzame en zwakke, den bijna onmisbaren raadsman hebben, dien ik nu moet ontberen.

Dien raadsman mis ik bovenal nu ik mij wenden moet tot de dames, uit welke ik — en gelukkig nog maar alleen als schrijfsters — eene keus heb te doen. Doodelijk verlegen sta ik, als ik moet kiezen, welke ik zal vermelden van de vele romans, waarop LOUISE STRATENUS en CATHARINA ALBERDINGK THIJM een niet te veel eischend publiek vergastten; welke van FRANCISKA GALLÉ, die met „Agnes“ en „De ziel van wilg en beek“ (1871) zich het eerst als romanschrijfster deed kennen, en van M. van Walcheren (d. i. MEVR. HOYER—VAN DER FEEN), die grooten opgang maakte met hare eerste novelle „Penserosa“ (1874). Wat later traden op JOSEPHINE MEURS—GIESE o. a. met „Lentestormen“ (1879) en „Sphinx“ (1890), M. W. MACLAINE PONT, o. a. met „Verborgen schuld“ (1880), Geertruida Carelsen (d. i. MEJ DE LEEUW) met „Vertellingen en Schetsen“ (1886), LOUISE DE NEVE met „Aleide Ploegers“ (1892), ELIZE KNUITTEL—FABIUS met „Marianne“ (1893), enz.

In den allerlaatsten tijd onderscheidde zich met een twaalfstal lieve, eenvoudige „Confetti“ (1898) Anna Kouberg (d. i. BERKHOUT), die reeds wat vroeger met goed gevolg onder het pseudoniem Tine van Berken was opgetreden, en trok ANNA DE SAVORNIN LOHMAN zéér de aandacht met hare novelle „Vragensmoede“, die door „Levensernst“ en spoedig daarop door „Het ééne noodige“ (1897) werd gevolgd. In de laatste novelle gaat zij vooreerst te keer tegen de orthodox-protestantsche wereldbeschouwing en den bekrompen kring, waarin deze heerscht, en behandelt zij vervolgens, het wezen der vrouw psychologisch ontledend en devote liefde tot een bewonderden man, ook al wordt die niet beantwoord, voor haar als het ééne noodige voorstellend, eene soortgelijke stof, maar in anderen geest, als ANNA EKKER in haren roman „Afgoden“ (1897) en als MEVR. GOEKOOP—DE JONG VAN BEEK EN DONK, maar weder met geheel andere idealen, in den feministischen strekkingsroman „Hilda van Suylenburg“ (1897). Denkbeelden van den dag verkondigend, werd deze roman veel gelezen, ofschoon hij, behalve misschien in de typeering van enkele personen, geen eigenlijk kunstwerk is, maar eene goede bloemlezing van aantekeningen gemaakt uit of naar aanleiding van studiën over de vrouwenbeweging, die door een mager verhaal als met een ik-en-een-jij-tje aaneengereggen zijn. Modern naar den inhoud, herinnert de roman naar den vorm aan de werken van Willem Kist en anderen uit het begin onzer eeuw. Geheel in den geest des tijds is, wat den inhoud betreft, ook de laatste der vele en veelsoortige romans, waarmee CORNELIE HUYGENS reeds twintig jaar lang onze leestafels voorziet. Deze laatste, „Barthold Meryan“ (1897), is een getuigenis van hare bekeering tot het socialisme, waarvan zij in dit

werk de beginselen uiteenzet en waarvoor zij op deze manier aanhangers tracht te winnen, in den zoeten waan, dat strekkingsromans daarvoor geschikt zijn, ofschoon de ondervinding bewijst, dat dienende kunst al heel licht tot de onhandigheden van Jocrisse vervalt en benadeelt wat zij tracht te bevorderen.

De romanschrijvers en schrijfsters zijn met hunne kunst geleidelijk voortgeschreden op de lange baan, die van 1830 tot het einde onzer eeuw loopt, en waarvan het besluit, ook zonder opzettelijke richtingswijziging, in menig opzicht verschilt van het begin. In de eerste, romantisch-epische periode, die door de romans van VAN LENNER gekenmerkt wordt, waren avontuur- of intrigeromans aan de orde. De romanhelden werden slechts oppervlakkig gekarakteriseerd, eer nog getypeerd; alle kunst werd aan de beschrijving van uiterlijkheden, geleidelijke verwickeling en verrassende ontknooping besteed. Meer en meer echter begon men werk te maken van karakterteekening, en wel, in overeenstemming met hetgeen in de dramatische kunst werd verlangd, van de langzame ontwikkeling der karakters te midden en ten gevolge van de handeling. In dezen karakterroman heeft Mevr. BOSBOOM-TOUSSAINT bij ons het hoogste bereikt. De invloed van Walter Scott was meer en meer geweken voor dien van andere Engelsche schrijvers, zooals Bulwer, George Eliot, Ouida, of ook van Fransche als George Sand en Octave Feuillet, in mindere mate ook van Duitsche als Freytag of Spielhagen en bij enkelen ook van Auerbach.

Doch ook in andere landen, en in Frankrijk het eerst, veranderde de karakterroman allengs van aard. In plaats van uit de daden der menschen hunne karakters op te maken door middel van eene intuïtieve verbeelding, en alzoo de practische menschenkennis als grondslag voor de karakterteekening te gebruiken, begonnen de schrijvers te liefhebben op het gebied der wetenschappelijke psychologie, die juist in het laatste kwart onzer eeuw een zoo geliefd studieveld was geworden. En die liefhebbers trachtten nu ook de natuurwetenschappelijke methode der geleerden te volgen: zij gingen proefondervindelijk te werk; doch daar ieder slechts één sujet tot zijne beschikking had, waarop hij zijne proeven kon nemen, namelijk zich zelf, begonnen de schrijvers eene ijverige studie van zich zelf te maken, zich opzettelijk in verschillende omstandigheden te brengen, ten einde te weten te komen, wat zij daaronder zouden gewaar worden en gevoelen. Zij beijverden zich te doen als Heine's aap, die zijn eigen staart braadde om tegelijk objectief dat braden waar te nemen en zich ook subjectief des bradens bewust te worden. Dat zich van binnen bekijken valt samen met de neiging tot de lyrische poëzie, die, zooals wij reeds opmerkten, de poëzie van het laatste gedeelte onzer eeuw is geworden. Maar daar iedere ernstige studie gepaard gaat met liefde voor en hooge waardeering van het object der studie, leidde deze zelfbeschouwing tot groote zelfingenomenheid, tot een geloof aan de middelpuntigheid van eigen persoonlijkheid. Een krachtigen steun vond dat geloof in het wetenschappelijk subjectivisme of relativisme, dat de buitenwereld leert beschouwen als gewrocht van wil en voorstelling.

Bij gezonde naturen bezit eene dergelijke wetenschappelijke overtuiging

een tegenwicht in de behoefte om met die wereld van eigen voorstelling mee te leven, alsof het eene echte buitenwereld was; maar wanneer door ziekelijke afwijkingen het evenwicht verbroken is, begint het subjectivisme onbeperkt te heerschen en de eenige prikkel te worden voor alle daden. Ongelukkig is juist het laatste kwart onzer eeuw overvloedig in ziekelijke afwijkingen van neurasthenischen en hysterisch-melancholischen aard. Tegelijkertijd werden deze ziekelijke afwijkingen ook wetenschappelijk bestudeerd, bv. door mannen als Charcot en Lombroso, en deze brachten allerlei vraagstukken onder de aandacht van leeken, die er als ongehoorde wonderen het grootste belang in begonnen te stellen: hypnotisme, somnambulisme en dubbelleven, nauwe verwantschap van genialiteit en perversiteit, ontoerekenbaarheid en erfelijkheid. Dat alles werd interessant gevonden en aangegrepen als stof voor den roman: ook hier te lande, en in 't klein bijna door ieder, die het moderne leven meeleeft. Zoo werd geboren wat wij den pathologischen roman kunnen noemen, met zielszieken als helden, levende in eene ook bij voorkeur als ziek voorgestelde maatschappij. „Something is rotten“ scheen het wachtwoord van dezen tijd, telkens herhaald, of slechts met moeite teruggehouden. De groote hartstocht van dezen tijd werd de hartstocht om medelijden te gevoelen met al wat ongelukkig schijnt, maar het meest met den ongelukkige, die men zelf is. Tevredenheid werd in veler oog eene ondeugd; zelfs in de zon behoorde men alleen de vlekken te zien. Eene aesthetiek van het leelijke bestond niet meer: want het leelijke was mooi geworden.

Dat een groot kunstenaar ook met deze elementen wel een groot kunstwerk kan scheppen, wie zal het betwijfelen? In Zola heeft men er het overtuigend bewijs van. Als geniaal dichter heeft hij een kolossaal pathologisch epos gewrocht, waarin ééne zielsziekte optreedt in de verscheidenheid van hare eigenaardige openbaringsvormen; en opdat wij gelooven zouden aan de waarheid van zijne voorstelling, heeft hij de leelijke werkelijkheid, die zij noodzakelijk tot achtergrond moest hebben, zoo nauwkeurig bestudeerd, dat hij den indruk heeft kunnen maken van naturalist te zijn van top tot teen. Zóó is hij ook genoemd, maar hij neemt zijne lezers beet: hij is alles eerder dan naturalist, want ver boven zijne grootsche schepping staat hij zelf, de schepper met zijne onuitputtelijke verbeelding, de idealist in merg en been; en hij lacht in stilte de prozaische schepselen uit, die zijn werk bewonderen of beschimpen als fotografie eener belangwekkende of afstootende werkelijkheid, er zich in verkneukelend, een ideëel kunstwerk geschapen te hebben, eene reusachtige tragedie met den ten ondergang gedoemden daemon der zielsziekte tot held en den triomf der geestelijke gezondheid als catastrophie.

Vergelijken wij nu met Zola den Nederlandschen romanschrijver, die in de laatste tien jaar den meesten opgang gemaakt heeft, Louis COUPERUS. Ook hij heeft ons in zijne werken zielszieken, gedegeneerden, geschilderd: in „Eline Vere“ (1889), „Noodlot“, „Extase“ en „Eene illusie“. Ook hij heeft met scherpen blik de werkelijkheid waargenomen en met stipte zorgvuldigheid afgeteekend; maar daar zijne verhalen meestal spelen in meer aristocratische kringen, dan die van Zola, is de omgeving zijner helden en heldinnen niet zóó plat, in elk geval niet zóó grof en vies als

zij bij Zola dikwijls is. 't Schijnt zelfs, dat onze schrijver van Zola's werkelijkheid een' afkeer gevoelt. Niet in kroegen en bordeelen, niet in de krotten der armoede en ellende voert hij ons, maar in salons en boudoirs laat hij ons in kleine bijzonderheden al het platte der alledaagsche werkelijkheid zien: de verfijnde luxe der mode, geschilderd in de daarbij passende Fransche magazijnwoorden; de geheimen van het toilet, ingefluisterd in de taal der modistes en maitres-tailleurs. Hij doet ons het kleven der veelsoortige pomades, de streeling der huid door lenige zijde of donzig fluweel voelen, en leert ons het onderscheid ruiken tusschen verschillende parfums met eene zaakkennis, die menigen kapper beschaamt. Zoo geeft hij ons voor het grofzinnelijke het fijnzinnelijke, voor het vieze het viezerige te zien, te ruiken, te voelen; en in die wereld van platheid is het, dat zijne zielszieken wegwijnen en ten slotte ondergaan. En toch, trots zijne verwantschap met Zola, maakt hij met zijne werken niet denzelfden indruk als deze. De oorzaak daarvan is, naar het mij voorkomt, dat COUPERUS niet als Zola staat boven de wereld zijner fantasie: het lyrische van de periode, waartoe hij in tegenstelling tot den ouderen Franschen meester behoort, dwingt hem, in zijne helden ook een deel te leggen van zijne eigen ziel, mee te deelen in hunne futile, ongezonde belangstelling; en door zijn talent van schrijven en de fijnheid zijner psycho-pathologische opmerkingen wekt hij ook bij zijne lezers, wanneer hun zenuwleven ten minste niet volkomen gezond is, eene neiging om met zijne helden en heldinnen te sympathiseeren en alzoo min of meer het proces der wegwijning met hen mee te doorleven. Daardoor geven zijne — ieder op zich zelf staande — ziektegeschiedenissen aan menigen lezer een gevoel van onlust, in plaats van den diepen en in waarheid verheffenden indruk, dien Zola wekt, dat de geestelijk-zieke moet ondergaan, zal de wereld behouden blijven in hare frischheid en kracht.

Met zijne latere romans, afgezien van den laatsten „Metamorfoze“ (1897), heeft COUPERUS het gebied der pathologie verlaten, met zijn „Majesteit“ (1894), „Wereldvrede“ (1895) en „Hooge troeven“ (1896). Vooral „Majesteit“ werd daarom door menigeen met vreugde begroet, en „Wereldvrede“ kan er eigenlijk het tweede deel van genoemd worden. Met deze werken heeft de schrijver zich losgerukt van de hem naar beneden trekkende koorden van het lyrisme en heeft hij eene vlucht genomen, die hem als een meester verheft boven de wereld zijner schepping. Hij heeft zijne hooge idealen neergelegd in die schepping, al wilde hij ook waar blijven en daarom tevens die idealen voorstellen als op onze wereld alsnog onvatbaar voor verwezenlijking. Zijn werk is in zekeren zin een historische roman, maar het onderwerp is eene historie, die nog maar voor een klein deel, onder andere namen, is gebeurd en in haar geheel nog gebeuren moet of althans nog gebeuren kan. Met die romans heeft COUPERUS als kunstenaar zich vrijgemaakt, en dat heeft ook een gunstigen invloed gehad op zijn stijl. Van nuffige gemaniëerdheid heeft hij zich grootendeels (schoon nog niet geheel) ontdaan; zijne taal is dichterlijker, artistieker geworden. Of eindelijk door hem ten volle bereikt zal worden wat het hoogste in den stijl is: edele eenvoudigheid bij grooten rijkdom en onmiddellijke duidelijkheid en waarheid van uitdrukking? Wij willen het hopen en vertrouwen.

## VII.

Aan de spits der jongere dichters, die tusschen 1840 en 1860 het levenslicht zagen, staat zonder twijfel H. J. A. M. SCHAEPMAN, de veelzijdig begaafde: geleerde, staatsman, redenaar en bovenal en in alles dichter. Vroeg ontwikkeld, trad hij reeds op in de periode der ouderen en wel met een gedicht, dat hem aanstonds stempelde tot den Katholiek dichter bij uitnemendheid, het gedicht „De Paus“ (1866). In taal, toon en stijl toonde het ten duidelijkste den invloed van Bilderdijk en diens school, waaraan de dichter ook later getrouw bleef, zoodat hij met volle recht de Da Costa van het Katholicisme mocht worden genoemd. Ook waren het voornamelijk tijdzangen, waarin hij verder, evenals eenmaal Da Costa, zijne dichterlijke geestdrift uitstortte, zooals het gedicht in zes zangen ter verheerlijking van Paus Pius IX: „De Eeuw en haar Koning“ (1867), door „Het lied des Konings“ (1869) gevolgd; en wat later onder den indruk van den voor Frankrijk en zijn' keizer zoo tragisch verloopenen oorlog met Duitschland: „Parijs“ (1872) en „Napoleon“ (1873). Alle zijn zij rijk aan stoute beelden, die elkaar als verdringen, soms ook wel zoodanig in elkaar opgaan, dat de lezer genoodzaakt is, door in gedachten het ontbrekende aan te vullen, de anders hinkende metaphoren tot haar recht te doen komen: een gebrek dat men overigens gaarne wil vergeven, omdat het getuigt van den gloed, die den dichter bezielde, toen hij schreef.

Afwijkend van inhoud en daardoor ook van toon is de dichterlijke behandeling der legende van „St. Maria, de zondaresse van Egypte“, maar daarentegen mag weer als een zang des tijds beschouwd worden het schilderend loflied ter eere van „Vondel“, omdat het gezongen werd in 1867 toen Vondel's standbeeld werd onthuld. Getuigt dit loflied van de liefdevolle studie, door SCHAEPMAN aan Vondel gewijd, ook uit de andere gedichten blijkt duidelijk, hoe grooten invloed Vondel's poëzie op hem heeft geoefend. SCHAEPMAN's laatste en uitvoerigste dichtwerk, „Aya Sofia“ (1886), gewijd aan de in moskee verkeerde heilige Sophiakerk te Constantinopel, voert met de verbeelding naar het verleden terug, ofschoon de geest daarbij toch steeds van het heden vervuld blijft.

Als Katholiek dichter had SCHAEPMAN zich spoedig een groot aanzien verworven naast THIJM, dien hij bestemd scheen als hoofdverteenwoordiger der Katholieke poëzie op te volgen. Toch is hem van de zijde zijner geloofsgenooten, bij alle bewondering voor zijne dichtgaven, nooit die innige vereering ten deel gevallen, die THIJM zoo ruimschoots heeft ondervonden. THIJM en SCHAEPMAN zijn dan ook zeer verschillende persoonlijkheden, geschikt om elkaar aan te vullen, niet om elkaar te vervangen. Vandaar dat SCHAEPMAN, ofschoon THIJM's „Dietsche Warande“ nog voortbestond, voor zijne studiën en beschouwingen ook een eigen orgaan, „De (later „Onze“) Wachter“ (1871—83) uitgaf, waarmee hij in zijne kringen domineerde. Als indrukwekkend strijder, met metaalklank in zijne redenaarsstem zoowel als in het erts, waaruit hij zijne verzen giet, vormt SCHAEPMAN eene opmerkelijke tegenstelling tot THIJM, die, ondanks zijne strijdlustige natuur, het meeste overhelde tot mystieke devotie, waarin hij zelfs had kunnen opgaan, als hij in wat latere periode had geleefd. In zekeren zin zou men daarom de allermooiste poëzie eene

bastaarddochter kunnen noemen van THIJM's Muze, terwijl die van SCHAEPMAN, ondanks haar lyrischen vorm, zich blijft aansluiten bij den ouden trant der groote meesters, die hem frisscher voorkwam dan de nieuwere manier der jongeren.

Daar SCHAEPMAN zelf (in 1883) den stoot heeft gegeven tot het vormen van eene zelfstandige Katholieke staatspartij, mag er ook sprake zijn van eene uitdrukkelijk Katholieke poëzie, door bepaalde dichters vertegenwoordigd, gedeeltelijk ook in tijdschriften, die reeds door hun titel kleur bekennen, zooals „De Katholieke Illustratie“ en „De Katholieke Gids“. Tot deze dichters behooren de Dantevertaler JOAN BOHL, die in 1885 o. a. een' bundel „Canzonen“ uitgaf, en Pater BERNARDUS VAN MEURS met zijn eersten, maar later van inhoud belangrijk gewijzigden bundel „Rijm en Zang“; met zijne honderd (in nieuwen druk tweehonderd vijftig) punt dichtjes, als „Pepermuntjes“ (1875, 1888) gepresenteerd, en met zijne vriendelijke gedichtjes in Betuwschen tongval, samengevat onder den bescheiden titel „Kriekende Kriekske“ (1879). Naast deze staan, als jongeren, de beide priesters, die wij ook reeds als schrijvers van letterkundige studies noemden, P. F. Th. VAN HOOGSTRATEN, wiens bundel „Gedichten“ (1893) oud en nieuw in zich vereenigde, en G. JONCKBLOET, het eerst opgetreden met „Vlindertjes“ (1881) en later o. a. met eene overbrenging van „Jesaja in Nederlandsche verzen“ (1888); en, onder de jongsten, E. Th. J. BROM o. a. met „Felice en andere Gedichten“ (1892) en A. M. J. BINNEWIERTZ met „Gedichten“ (1898).

Buiten dezen kring staat Soera Rana (d. i. J. ESSER Jr.), van wien voor 't eerst in 1868 een bundel „Gedichten“ verscheen, drie jaar later door eene nieuwe verzameling gevolgd. De titel van een derden bundel, „Met een meeuwepluim“ (1884), is kenmerkend voor den aard dezer poëzie en herinnert, schoon de vorm moderner is, aan de „Windekelken“ van HASEBROEK. Eene adelaarsvlucht, het is waar, neemt de dichter niet, maar vlucht is er in zijne poëzie toch wel. Het zijn liedjes van een zanger, die als kind de teeder-weemoedige gamalantonen opving voor geheel het leven, die later genoot van de middeleeuwsche volksliederen en de Duitsche echo's daarvan in onzen tijd, en wiens ziel zich nog gaarne vermeit in de sprookjeswereld der jeugd, waarin de dieren spreken als natuurmensen, zooals zij het ook doen in de kinderversjes van GOEVERNEUR, die aan duizenden onder ons al sinds eene halve eeuw den eersten indruk hebben gegeven van eene wereld der verbeelding. Verder moge Soera Rana bij voorkeur de poëzie vinden binnen den beperkten omtrek van huis en haard: voor velen, die poëzie van schoonheid niet kunnen scheiden, is het geen zaak haar daarbuiten op te zoeken, als zij niet verzekerd zijn, geheel uit eigen oogen te kunnen zien, en dus de pessimistische spiegelbeelden te kunnen missen, waaruit de werkelijkheid ons tegenwoordig van alle kanten met vertrokken facie tegengrijnst.

Een dichter van gelijke stemming was C. HONIGH, voor wien de lente des levens met haar vroolijken zonneshijn en hare zalige liefdedroomen zoo heerlijk bloeide, toen Potgieter in 1871 zijn eersten liederenbundel aanbeval als een geur- en kleurrijken bloesem, die rijpe vruchten voor de toekomst beloofde. Ook daarin een lieflijke naklank van middeleeuwsche lyriek, zelfs nu en dan in taal en rhythmus middeleeuwsch, maar overigens in een fijn gevoeld Nederlandsch, welluidend als zachte muziek. Deze

bloesem is ongelukkig niet tot vrucht gerijpt. Op zijne Lente volgde „Geen Zomer“, en zoo noemde hij dan ook zijn tweeden en laatsten bundel (1880). Voor dezen te gevoeligen man was het leven al spoedig te zwaar geworden, omdat het niet van alle schoone dichterdroomen de verwezenlijking kon brengen.

Dat het leven een strijd is en ook zijn moet, besepte reeds van zijn optreden af MARCELLUS EMANTS. Als vertegenwoordiger van een jonger geslacht begreep hij, zich baan te moeten breken, en wel een eigen baan. Met SMIT KLEINE stichtte hij (1872) voor zijn jong Holland in „Spar en Hulst“ een eigen orgaan, dat, later als „De Banier“ herdoopt, voortbestond tot 1880. Maar Jong Holland schaarde zich niet in dichte gelederen onder die banier en Oud Holland, dat eer met onverschilligheid dan belangstelling haar had zien ontplooiën, rouwde het niet, dat zij ten slotte moest ophouden te wapperen, kort nadat EMANTS' eerste groote gedicht „Lilith“ verschenen was als eene geloofsbelijdenis in het gewaad der allegorie. Voor verhaal en samenspraak is daarin de rijmlooze vijfvoet gekozen. Naar den inhoud is het gedicht eene tragedie van den wellust die het menschelijk geslacht uit het Eden der zaligheid heeft verdreven. Lilith is voor den modernen dichter wat Lucifer was voor den middeleeuwer en voor onzen grooten zanger der zeventiende eeuw: de naar de aarde gebannen engel des lichts, die voor het menschelijk geslacht — in dit gedicht haar eigen nakroost — tot een engel des verderfs wordt. Maar Lucifer werd gebannen om zijne eer- en heerschezucht, die hier geallegoriseerd optreden als dienende, later onafhankelijk geworden zusters van Lilith; en Lilith zelve, de zinnelijke lust in vrouwengestalte, wordt van Gods troon weggestooten alleen omdat zij als gehoorzame dienares in volle onschuld genoten had van de zaligende omarming der godheid. De vloek der verbittering, die dat onrecht uitlokt, is de weerklank van het pessimisme in het hart van den dichter. Of hij op zijne beurt het recht had zich Jehova voor te stellen, gelijk hij in dit stout gefantaseerd poëem heeft gedaan, als een Oostersch despoot, die naar willekeur zijne uitverkorenen verheft en vernedert? Of hij de grootste helft van de waarheid aanschouwde, toen hij liefde en vriendschap evenzeer in den wellust zag ondergaan als gemoedsvrede en idyllische bekoring? EMANTS behoort tot de zonen van Prometheus. Ook is het Oostersche, maar door het Christendom naar het Westen overgebracht, geloof hem vreemd, dat er verband bestaat tusschen de zaligheid van den wellust en den zegen, die er op rust, daar alleen hij den mensch in staat stelt, zich boven het eindige te verheffen door het aartsvaderlijk bewustzijn van onsterfelijk voort te zullen leven in een zich telkens verjeugdiggend nageslacht. Wie bezielde is door dat geloof, kan een gedicht als „Lilith“ niet schrijven; maar, evenmin kan hij dat, in wiens gemoed eene snaar meetrilt, wanneer hem uit de classieke oudheid de lofliederen tegenklinken voor de „alma Venus“, die, overal waar zij zich vertoont, de aarde met bloemengeur vervult en doet zwellen van overvloed. EMANTS echter is geen vriend der classieken: het is alsof de bergen en fjords van het Noorden een somber en diep gepeins in hem gewekt hebben, dat zich ergert aan de luchtige vroolijkheid der Olympiërs, en dat hem ook zijn tweede gedicht, „Godenschemering“ (1883) ingaf. Daarna is EMANTS weer tot zijne oude liefde, het tooneel

teruggekeerd, en heeft hij het proza, als kunstvorm gekozen om in novellen fijn psycho-pathologische studiën te geven, zooals hij er reeds tegelijk met „Lilith“ eene in zijn „Fanny“ had geschonken. En toch had hij de eerste dichter van het eind onzer eeuw moeten worden, als de beloften bij zijn optreden in vervulling gegaan waren.

In zijne wereldbeschouwing aan ESSER, maar door zijn gevoel nog nader aan EMANTS verwant is de bescheiden, maar daarom niet minder verdienstelijke dichter W. L. PENNING, die zijne eerste gedichten onder den titel „De tienden van den oogst“ in 1882 onder het pseudoniem M. Coens uitgaf en ze later door eene „Schakeering“ (1886) in proza en poëzie liet volgen, om zich in den allerlaatsten tijd nog eens in „Benjamins vertellingen“ (1898) te laten hooren. Met dit laatste werk schildert hij in aantrekkelijk eenvoudigen trant een verleden, dat hij vroeger had bezongen met zacht en innig gevoel, waarvan, ondanks de eenigszins weemoedige bijtrillingen, de grondtoon eene blijmoedige en daardoor ook voor anderen opwekkelijke, verwarmende liefde is.

Tusschen de poëzie van EMANTS en die van HONIGH staan de liedbundels van hun' tijdgenoot M. G. L. VAN LOGHEM, die zich het eerst als de Sneeuwbloem (Fiore della Neve) van het Noorden voorstelde aan het publiek, waarvoor hij zong van de Roos uit het Zuiden, de Spaansche Rosaura met al hare weelderige schoonheid en verraderlijke grilligheid. Op dit verhaal in liederencyclus „Eene liefde in het Zuiden“ (1881) volgden van hem nog andere in denzelfden trant: „Liana“ (1882), „Van eene Sultane“ (1884). enz. Zij dragen alle denzelfden stempel van het romantische. Het verhaal dient er slechts om de liederen te verbinden en den dichter te veroorlooven zijn hart te wijden aan eene andere, denkbeeldige wereld, dan die waarin hij leeft en die zijn gevoel niet bevredigt. Het is de wereld der zinnelijke schoonheid, die hem bekoort en verwarmt zonder hem juist in gloed te zetten. Met zijne poëzie vertegenwoordigt VAN LOGHEM in onze litteratuur van het laatste kwart onzer eeuw het gematigd, zich beheerschend sensualisme der verbeelding, dat nog terecht een heiligen schroom heeft voor het later brutaal optredend sensualisme der werkelijkheid. Zijne dichtbundels spreken dan ook meer tot de zinnen dan tot het gevoel en den geest, en zij doen dat vooral door de taalmuziek die er uit tegenklinkt en waarin de dichter m. i. nauwelijks door een enkelen van de later opgetreden dichters is geëvenaard, ondanks hunne theoretisch gewilde, kunstig berekende klankspelingen in eene nieuwe, daarvoor opzettelijk gevormde taal.

Met zijne kleine bundeltjes voert VAN LOGHEM ons terug naar de romantiek van Victor Hugo, zooals die vijftig jaar vroeger door Beets en Ten Kate bij ons was ingeleid. Ook de echte romantiek der middeleeuwen herleefde met haar lieflijk wondergeloof in HONIGH's bewerking der Sproke van Beatrys (1879) en hare fantastische avonturenjacht in den Walewein (1890), dien G. H. BETZ vernieuwd van taal en rijk geïllustreerd uitgaf, maar dien hij door episodische uitbreiding van het oude verhaal noodeloos trachtte op te sieren, zonder daarmee echter een persoonlijken weerklink van de Oudbritsche romantiek te willen geven, zooals Tennyson had gedaan. Romantisch in Duitschen geest en vrijen rhythmus, een voortklinken van VOSMAER's poëzie uit zijne eerste periode, naar het mij voorkomt, zijn de



„Gedichten“ (1885, 1891) van P. A. M. BOELE VAN HENS BROEK, waarbij zich weer aansluiten de „Aquarellen“ (1887) van MARIE BODDAERT, de „Bonte Schelpen“ (1887) van ELISE KNUTTEL-FABIUS, de „Zangen der Zee“ (1888) van LOUISE VAN NAGEL, en de „Noordzeekinderen“ (1892) van Florentijn (d. i. W. C. CAPEL). Ook enkele anderen, die later tot proza zich zouden bepalen, traden aanvankelijk als dichters op, zooals W. G. VAN NOUHUYS, die onder het pseudoniem G. Waalner eerst „Poëzy“ (1879) en later „Gedichten en Gedachten“ (1882) uitgaf, en LOUIS COUPERUS met de liefdezangen, waaruit hij „Een Lent van Vaerzen“ (1884) vormde, en vervolgens met zijn „Orchideeën“ (1886) in poëzie en proza.

Van de dichters uit deze periode kunnen wij, als wij SCHAEPMAN en EMANTS uitzonderen, zeggen: meer zacht gevoel dan stoute verbeelding, meer teerheid dan kracht, meer lieflijke droombeelden dan verheffende gedachten. Zich krachtig te handhaven, toen de stormen opstaken, wie van hen heeft dat vermocht! Wie van hen heeft toen pal gestaan voor de kunst, die hem lief was, pal gestaan met het vlammend zwaard der verdediging in de sterke vuist!

Was het te voorzien, dat er stormen zouden opsteken? Uit de windstilte, die er aan voorafging, zou men het misschien hebben kunnen opmaken. Het is bekend, dat er na 1870 jaren lang niet alleen op het gebied van handel en landbouw, maar ook op ieder ander, lusteloosheid heerschte. Het woord „malaise“ lag in ieders mond bestorven. Vooral ook ten aanzien van de poëzie nam die lusteloosheid hand over hand toe bij het publiek, dat voor verzen meer en meer onverschillig was geworden. Reeds merkten wij op, dat het er na aan toe was, poëzie voor iets verouderds te verklaren, dat weldra voor goed zou worden verdrongen door het proza. Het verstand was al te eenzijdig ontwikkeld, met het gevoel werd gespot als met eene zwakheid, en te veel verbeelding werd gevaarlijk geacht, zoodat zelfs voor kinderen sprookjes als die van Moeder de Gans werden afgekeurd. Daarbij kwam, dat de vertegenwoordigers der verstandsverheerlijking dikwijls menschen waren van halve of kwart kennis, die van niets wilden hooren, dan van het weinige, dat zij meenden zeker te weten en dat voor hen *de* wetenschap was, of wereldwijzen, die vooral het verstand aanbaden, omdat zij daarin het middel zagen om in de practijk vooruit te komen, zonder te beseffen, dat vooruitgang in aanzien en geldbezit het geluk nog niet aanbrengt. Voor deze was alleen goed wat nuttig scheen. Die geschriften waren het beste, waar wat uit te leeren viel. Vandaar dat zuivere kunst minder in tel was, dan die werken (romans meestal), die het nuttige met het aangename vereenigden en in min of meer artistieke vorm quaesties van den dag behandelden. Inhoud werd hooger geacht dan vorm. De vorm van een kunstwerk was reeds goed genoeg, als de stijl maar behoorlijk was. Verder moest een kunstwerk in geen enkel opzicht in strijd komen met de uitkomsten der wetenschap. Wie deze over het hoofd had gezien, heette een slecht kunstenaar. In den historischen roman werd een vergrijp tegen de geschiedenis zwaarder aangerekend dan een tegen de kunst. Op het tooneel bedierf voor menigeen een anachronisme in kostuum of decoratief den indruk van het beste drama. Wie het dagelijksch leven schilderde, moest dat doen met de getrouwheid van den photograaf. Met

de werkelijkheid werd eene ware afgoderij gepleegd, en bij karakterteekening, die in den roman allengs hoofdzaak was geworden, moest men zoo nauwkeurig alles verklaren en motiveeren, dat ten slotte niet meer menschen en gebeurtenissen de stof der romans werden, maar de abstracte ontwikkeling der karakters. En werd er gezondigd tegen de eischen des tijds, dan was de critiek dadelijk bij de hand om in geestige bewoordingen, of, als die ontbraken, in straffe termen hare ontevredenheid uit te spreken. Prijzen gebeurde met een genadig knikje, maar zelden zonder dat het hinkende paard achteraan kwam in den vorm van een zondenregister: dikwijls ook liep het hinkende paard voorop. Dat moest de kunstenaars ontmoedigen. Wat zij met teer gevoel hadden neergeschreven, werd met ruwe hand betast en beduimd. Als een emmer koud water plaste de critiek op het vuur van hunne geestdrift en doofde het uit. En erger nog! Ook de lezers leerden daardoor critisch te worden en namen niet meer vertrouwend in de hand, wat de kunst hun bood, in de verwachting, onder den invloed van het kunstwerk te zullen geraken; neen, zij maakten onder het lezen hunne op- en aanmerkingen om die te berde te kunnen brengen, als het werk besproken werd. Wie onvoorwaardelijk bewonderde, zou den schijn op zich geladen hebben, of hij nog nooit iets had gelezen, of hij de werken der groote genieën niet kende, waarbij toch immers niets van het nieuwe te vergelijken was. Dat de critiek altijd even ernstig was, behoeft daaruit nog niet te volgen. Met een zeker apparaat van critische termen was men criticus.

Geen wonder, dat tegen zulk een toestand — ik moge dien misschien wat te donker geteekend hebben, maar onjuist, meen ik, niet — verzet moest ontstaan, vooral onder de jongeren, die behoefte kregen om weer in vuur te geraken en te bewonderen. Tegenover het verstand wilden zij aan het gevoel zijne rechten hergeven, ja, het moest in de kunst weer hoofdzaak worden en haar de onafhankelijkheid terugschikken, die zij als dienaar van moraal, filosofie en politiek had verloren. De kunstenaar moest meer zijn dan photograaf der werkelijkheid. De schilders konden dat het eerst begrijpen, omdat zij van zelf met den photograaf in concurrentie waren gekomen en het publiek op weg was de lichtbeelden te verkiezen boven hunne penseelingen der werkelijkheid, die toch zóó getrouw niet konden zijn, als wat het zonlicht in verbond met de chemie wist voort te brengen. Zij zagen in, dat hun doel een ander moest wezen: het weergeven van den persoonlijken indruk, dien hun kunstenaarsoog van de werkelijkheid had gekregen. Reeds hadden zij Frans Hals en Rembrandt leeren bewonderen als degenen onder onze oude schilders, die het meest in dien geest hadden geschilderd: nu stelden zij ook onder hunne tijdgenooten het hoogst, wie daarnaar het meest hadden gestreefd: Bosboom en Israëls vooral, en dan ook jongeren als Mesdag, Mauve en Maris, die weldra de toongevers in de schilderswereld waren geworden, en ook voor de woordkunstenaars de leermeesters. Wat was ten slotte die zoo vergode werkelijkheid voor den kunstenaar? Een fantoom zijner voorstelling, leerde immers de wijsbegeerte reeds sedert het optreden van Kant. Niet in die werkelijkheid was de waarheid te vinden, niet buiten den mensch, maar in zijn geest, in zijn hart. Waarheid was voor den kunstenaar de zuivere onvervalschte afbeelding of verklanking van zijn geest en gemoed, zijn

eigen zelf. Daarom was het lierdicht de hoogste kunstvorm; ook in episch verhaal en drama moest de subjectieve klank van het lierdicht zich doen hooren. De scheiding der kunstvormen was willekeurig geweest: het product van abstraheerende aethetica; in hun wezen waren alle kunstvormen één en zelfs de beeldende kunsten waren nauwer aan de poëzie verwant, dan men vroeger had geleeraard. Zij verschilden alleen in de mid-delen, waarmee zij werkten, en voor den dichter was het woord het middel.

Maar dat woord was tevens een deel van hem zelf: het ging van hem uit en moest dus ook, om eene ware uiting te zijn van zijn eigen zelf, door hem in heel zijne kracht, in zijne volle beteekenis worden begrepen. Het moest voor hem leven. Dat deed het niet voor ieder. Er had zich, zooals te allen tijde en overal waar de litteraire kunst zich ontwikkelde gebeurd is, eene poëtische en rhetorische taal gevormd, verschillend van de alledaagsche spreektaal en gewone schrijftaal door het handhaven van overigens verouderde woorden en zinswendingen, door het gebruiken van nieuwe woordscheppingen, die den dagelijkschen spreekkring nog niet binnendrongen of, als te hoogdravend, daarvoor ook ongeschikt waren, maar vooral verschillend door eene beeldrijkheid, die in het gewone didac-tische en betoogende proza nauwelijks kon worden geduld, omdat beelden slechts vage of eenzijdige voorstellingen wekken, waardoor zij ongemerkt den scherpsten geest op een dwaalspoor kunnen leiden. De kunst daaren-tegen wil in vervoering brengen, zoowel in de Duitsche als in de Neder-landsche beteekenis des woords, en spreekt daarom gaarne in beelden. Langzamerhand echter krijgen die beelden eene even bepaalde beteekenis, als ieder ander woord; dan dalen zij ook af tot de gewone taal, die ook versteende beedspraak is, en verliezen zij voor den kunstenaar hunne eigenaardige waarde, al moet hij ze blijven gebruiken, zooals hij het doet met alle gewone woorden, mits ze maar niet plat of onedel zijn. Wanneer echter die beelden versteenend zonder in de gewone prozataal opgenomen te zijn, dan vormen zij eene traditioneele dichtertaal, die, ofschoon langs historischen weg ontstaan, den indruk maakt van het conventionele. Worden zij gebruikt in de oorspronkelijke beteekenis, waarin zij beelden waren, en treden zij, blijkens den samenhang, in hun beeldend karakter op, dan herleven zij weer voor een oogenblik; maar doen zij dat niet, dan zijn zij als gedroogde bloemen met strooachtig uiterlijk en muffen reuk; en de poëzie, waarin zij in al te groot aantal voorkomen, verraadt er zich door als niet onmid-dellijk uit de ziel van den dichter voortgekomen, als niet waar in hare uiting. Zij is proza, maar vertaald in eene aangeleerde dichtertaal; en omdat zij zelve niet uit het levend taalgevoel is geboren, kan zij ook moeielijk leven wekken door hare taal.

Men had nu allengs genoeg gekregen van die taalwassenbeelden met hunne glazige oogen en eischte nieuwe beelden. Was de bestaande woer-denschat niet toereikend om ze daarmee voor den geest te doen verrijzen, dan kon men nu weer nieuwe woorden vormen door samenstelling en afleiding, zonder zich te laten afschrikken door een schoolmeesterachtig: „dat zegt men niet!“ maar dat met een profetisch: „dat zal men zeggen!“ beantwoordend. Evenzoo kon men uit tongval of alledaagsche spreektaal woorden en spreekwijzen in de poëzie invoeren, die tot dusver ondichterlijk hadden geklonken, maar zouden ophouden dat te doen, als de gedachte

van den dichter ze maar wist te adelen. Tevens zou de breede kloof, die er tusschen spreektaal en schrijftaal bestond, een weinig kunnen worden vernauwd. Zoo zou de taal in haar geheel verfrischt en verjeugdigd worden, terwijl de poëzie zich trachtte los te maken van de geijkte phrases der dichtertaal en meer naar waarheid in het woordgebruik streefde.

Ook die nieuwere denkbeelden en verlangens waren niet zonder eenzijdigheid. Tegenover het tyranniek nivelleerend objectivisme, dat in zijn overmoed het objectieve met het absolute had vereenzelvigd, en ter wille van den band der samenleving te weinig ruimte liet voor de ontwikkeling der persoonlijkheden, legden de nieuwere allen nadruk op de waarde van het subjectieve, alsof in die richting der oneindigheid het absolute dan wel te grijpen ware; zonder genoegzaam in aanmerking te nemen, dat de objectieve wereld, zij moge dan eene fictie zijn, voor den subjectiefsten mensch eene noodzakelijke fictie is. Zij vergaten, dat ook van den dichter, evenals van ieder mensch op ieder gebied, het hoogste streven moet zijn, zich eene wereldbeschouwing te verwerven, waarbij men tegelijk in zijne ondergeschiktheid aan de buitenwereld kan berusten — als het deel berust in zijne ondergeschiktheid aan het geheel — en tegelijk zich van zijne onafhankelijkheid als individu kan bewust blijven; want wie dat niet geleerd heeft, verstaat de kunst van leven niet, en die kunst is voor levende wezens de voornaamste, ja, de alomvattende kunst.

#### VIII.

De nieuwere kunstopvatting had niet alleen aanhang gevonden bij vele jongeren, zooals ook min of meer uit hunne poëzie was gebleken, maar ook bij verscheidene ouderen. Tot de laatste behoorde o. a: WILLEM DOORENBOS, die met zijn zelfstandig en ruim begrip van geschiedenis en letterkunde jaren achtereen over die vakken boeiende en bezielende voordrachten hield en omstreeks 1880 ook een' kring van leerlingen had gevormd, bereid om de nieuwere opvatting te verkondigen en in kunstwerken te belichamen. Met anderen stichtten zij te Amsterdam een letterkundigen kring, dien zij onder het patronaat van VOSMAER's dubbeltanger Flanor stelden. In het weekblad „De Amsterdammer“ zagen zij een tijdlang hunne beschouwingen geplaatst; maar de jongsten en driftigsten onder hen, verstoord over het weinig gunstig onthaal, dat zij bij „De Gids“ hadden gevonden, haakten naar het einde der leerjaren en het oprichten van een eigen orgaan, waarin zij voor hunne denkbeelden zouden kunnen strijden. Dat eigen orgaan verscheen in 1885 onder den titel „De Nieuwe Gids“.

Toch dagteekenen de aanvoerders het begin der nieuwe beweging niet van dat jaar, maar van eenige jaren vroeger, omdat zij als hun voorganger beschouwden den jong gestorven JACQUES PERK, die in 1878 zich het eerst had laten hooren en wiens nagelaten „Gedichten“ in 1882 waren uitgegeven met eene voorrede van VOSMAER en eene inleiding van KLOOS. De vorm er van was opmerkelijker dan de inhoud, die, op het ideeële gericht, van hooggestemd zelfgevoel en groote kunstliefde getuigde. Historisch het meest opmerkelijke er van was de keus van den sonnetvorm, waarin zelfs een geheele cyclus „Mathilde“ gedicht was. Voor eene richting, die vormschoon boven belangwekkenden inhoud stelde, was het sonnet

een aantrekkelijke strophenform. Onze vertaling „klinkdicht“ bewijst reeds, dat klinken, en wel door middel van grooten rijmrijkdom, er van oudsher het wezenlijke van geacht werd. In die talen nu, waarin het gemakkelijk valt, ongedwongen rijmen te vinden, in de Romaansche talen dus, behoort het te huis, en dat Petrarca er zijne liefde in had vereeuwigd, maakte het al vroeg tot een hoofdvorm der renaissance-poëzie, een troetelkind ook van Ronsard en zijne school. Vandaaruit kwam het in de 16e eeuw ook tot de Engelschen en tót ons, en in den aanvang van de 17e eeuw hebben onze beste dichters er hunne krachten aan beproefd. Doch in de Germaansche talen, waarin bijna alleen de wortelklanken der woorden klemtoon hebben en de uitgangen afgesleten of klankloos geworden zijn, kon dientengevolge wel grooter rijmverscheidenheid heerschen, omdat de rijmklanken talrijker zijn, maar de groepen van bijeenbehoorende rijmklanken zijn daarom zelf ook weer kleiner dan in de Romaansche talen met hare klinkende uitgangen en golvende accentuatie. Zoo is het dan voor den dichter in eene Germaansche taal veel moeielijker zonder gezochtheid en zinverwringen te rijmen, dan voor een Romaan, en vereischt dus voor hem het maken van sonnetten een groot meesterschap over de taal. Wie dat niet bezit, vervalt allicht tot erbarmelijk geknutsel, en atkeer daarvan deed al spoedig bij ons, zooals trouwens ook in Frankrijk, den sonnetvorm in onbruik geraken. Met de romantiek herleefde het klinkdicht op het eind van de 18de eeuw, maar strenger werden toen nog de eischen, die men er aan stelde, zoodat het bij ons maar zelden, in Duitschland nu en dan door de groote meesters werd beproefd. PERK stelde zich dezelfde strenge eischen als b.v. Schlegel en Goethe hadden gedaan, en wist daaraan — zijn jeugdigen leeftijd in aanmerking genomen — bewonderenswaardig goed te voldoen.

Gelijke en steeds toenemende kunstvaardigheid bij het „beeldhouwen“ van sonnetten, zooals PERK het noemde, spreidde spoedig daarna HELENE SWARTH (later mevr. LAPIDOTH) ten toon, die zich van dezen vorm wel niet uitsluitend, maar toch telkens weder en blijkbaar bij voorkeur bediende in hare, elkander op den voet volgende, bundels „Bloemen“ (1883), „Blauwe bloemen“ (1884), „Beelden en Stemmen“ (1887), „Sneeuwvlokken“ (1888), „Rouwviolen“ (1889), „Passiebloemen“ (1891), enz. Moeielijk zal men in de tweede helft onzer eeuw iemand kunnen aanwijzen, die zóó met de taal weet te tooveren, als deze dichteres. Zonder ooit die taal of den zih geweld aan te doen, weet zij aan hare sonnetten eene klankrijkheid en wel-luidendheid te geven, die in verrukking brengt. Daarbij is hare fantasie in het vinden van treffende beelden schier onuitputtelijk, hare taalscheping inderdaad taalverrijkend. In den geest der nieuwere aesthetiek is hare poëzie de ware, onvervalschte uitdrukking van de door haar ontvangen indrukken en van haar diep en innig gevoel. Wat den inhoud betreft, vertellen ons hare gedichten in chronologische volgorde de poëtische geschiedenis van een fijngevoelend vrouwenhart, waarin de liefde de eerste plaats inneemt. Na Eliza Post, op het eind der 18e eeuw, had geene vrouw het gewaagd de geheimen harer liefde zoo zonder eenigen schroom voor het publiek te onthullen, dat gelukkig uit bewondering voor den meesterlijken vorm met kiesche belangstelling die openbaringen heeft ontvangen. Aan belangstelling heeft het der dichteres niet ontbroken, en de geschiedenis

van een vrouwenhart — vooral als het klopt in de borst van eene kunstnares als HELENE SWARTH — is ook inderdaad belangwekkend. Gaarne wil men, hare sonnetten lezend, zich daarmee een oogenblik vereenzelvigen; maar te ontkennen valt het niet, dat daarbuiten nog eene geheele wereld ligt, die ook onze belangstelling verdient, en van die wereld vernemen wij door haar niets anders, dan wat daarvan toevallig met haar in aanraking kwam. Dat is de schaduwzijde der subjectieve poëzie, dat zij zich in zoen en kring moet blijven bewegen, terwijl de neiging tot objectiveren in staat kan stellen, de geheele wereld met den geest te omvatten.

Sinds PERK en HELENE SWARTH den sonnetvorm in eere brachten, is hij de hoofdvorm der lyrische poëzie van den laatsten tijd geworden: de liefkoosde vorm der Nieuwegidsers en hunne leerlingen. Ongelukkig past die vorm eigenlijk maar half bij hunne kunstopvatting. Hij dwingt tot zelfbeperking, ernstig nadenken, oefening in de techniek, en verleidt zelfs den nauwgezetsten kunstenaar al te licht tot geknutsel. Regelmaat en strenge evenredigheid is de groote eisch, dien hij stelt. Zoo moet hij dan eene belemmering zijn voor wie spontane uiting, onmiddellijke uitdrukking van impressies het hoogst stelt en breken wil met de tradities aangaande klemtoon, caesuur en zuiverheid van rijm. Door dat laatste toch te doen hebben de Nieuwegidsers sonnetten geschreven, die door de vaders van het sonnet zouden gewraakt worden, en is het woord sonnet zelf voor hen een fossiel geworden, dat met „klinkdicht“ niet meer te vertalen is. De vorm van vele hunner sonnetten is zóó, dat men verwonderd vraagt, waarom zij dan toch zoo angstvallig vasthouden aan die veertien versregels, in vier strophen door den druk afgedeeld, en aan dat bepaald aantal rijmklanken in bepaalde volgorde, terwijl de strophen enjambeerend in elkaar overgaan en toonlooze lettergrepen voor het oog als rijmklanker voorkomen zonder te klinken, dan in strijd met de toonregels onzer taal. Nu heeft het er veel van, of die sonnetachtige veertien verzen de onmisbare uniform zijn, waarin de nieuwere lyriek moet optreden om een fatsoenlijk uiterlijk te hebben.

Bij het eerste verschijnen van „De Nieuwe Gids“ traden als redacteurs op: FREDERIK VAN EEDEN, FRANK VAN DER GOES, WILLEM KLOOS, WILLEM PAAP en ALBERT VERWEY. Over twee van deze kunnen wij kort zijn. PAAP had zich in 1884 door „Bombono's,“ een paskwil op eenige vertegenwoordigers der oude en moderne letteren, doen kennen, maar was geen kunstenaar in den engeren zin des woords, en heeft zich dan ook spoedig, de redactie verlatend, bij voorkeur aan de rechtspraktijk gewijd, om eerst in den allerlaatsten tijd met een roman voor den dag te komen. VAN DER GOES was door belangstelling in het tooneel tot de letteren gebracht, maar, zelf geen kunstenaar, bepaalde hij zich tot de critiek. Hij scheen bestemd, de Potgieter of Busken Huet der jonge generatie te worden; maar al spoedig bleek, dat hij de vlucht zijner mederedacteurs niet kon volgen. Zoolang zij tegenover ouderen den brutaal-familiaren toon aansloegen, waarmee zij hunne jeugdige bedeesdheid trachtten te overwinnen, kon de stem van VAN DER GOES meeklinken in het koor, want bij hem was die toon natuur: hij kende geen verlegenheid. Toen het evenwel in „De Nieuwe Gids“ werd uitgesproken, dat de kunstenaar een fijner bewerktuigd wezen moest zijn dan de gewone stervelingen, en dat alleen even

fijngevoeligen als hij zelf hem konden begrijpen, moest het openbaar worden, hoe weinig de persoonlijkheid van VAN DER GOES in dien kring paste. In taal, stijl en kunstgevoel week hij ook al te zeer van de anderen af. Geestig te zijn zonder grofheid viel hem moeielijk; scherp te denken werd hem door het eenigszins fanatische van zijne geestesrichting belet, terwijl hij boeien moest door brutalen spot, daar de breedsprakige alledaagschheid van zijn' stijl anders licht zou hebben vermoed. Zijne roeping was eene andere dan die van letterkundig criticus, en aan deze gaf hij gehoor, toen hij als hekelaar van de gebreken der maatschappij meeding strijden in het socialistische kamp.

De andere drie waren de eigenlijke Nieuwe Gidsmannen; maar zij hadden ook medewerkers buiten de redactie: aanvankelijk vooral FRANS NETSCHER, L. VAN DEYSSEL (d.i. KAREL ALBERDINGK THIJM), JAC. VAN LOOY en A. ALTRINO, alle prozaschrijvers. Zij zelve waren de dichters, met HELENE SWARTH, die vele van hare sonnetten het eerst in „De Nieuwe Gids“ deed verschijnen. De eerste aflevering van het nieuwe tijdschrift wekte eenige verbazing, maar van anderen aard dan de latere zouden doen. Het prospectus, schoon in een deftig ouderwetschen stijl opgesteld, had op iets geheel nieuws voorbereid: daarin was gewezen op het bestaan van een „niet onbelangrijk verschil“ met de denkbeelden der ouderen en op „grootte wijzigingen,“ die dringend noodig waren en door dit tijdschrift zouden worden aangebracht. En wat de eerste aflevering bracht, was geheel in den geest van hetgeen reeds door vele andere jongeren was geleverd. VAN EEDEN gaf daarin het eerste gedeelte van zijn allegorisch-satirisch sprookje „De kleine Johannes,“ dat wel den dichterlijken aanleg van den schrijver bewees, maar niet zijne oorspronkelijkheid, daar het, behalve aan Woutertje Pieterse, sterk herinnerde aan de sprookjes van Hauff en nog meer aan die van Andersen, die al jaren lang de grootste bewondering hadden opgewekt en zich alleen door wat meer beknoptheid onderscheidde. VERWEY gaf er een deel van zijn nog in hetzelfde jaar volledig verschenen gedicht „Persephone,“ dat den leerling van VOSMAER verried. Alleen een viertal sonnetten van Kloos hadden in hunne droome-rijheid iets, bij ons althans, nieuws, ofschoon in de Duitsche en de nieuwere Fransche poëzie wel verwante verzen te vinden waren. Wat in den vorm toen nog onbeholpenheid scheen, bleek later opzet. De aesthetiek werd alleen vertegenwoordigd door een Fransch opstel over de suggestieve kunst en door eenē verhandeling over het sonnet, die nu juist zooveel nieuws niet leerde.

Het nieuwe tijdschrift zou slechts weinig de aandacht getrokken hebben, als het niet spoedig polemisch, en wel op eene ongewoon heftige wijze, was opgetreden. De strijd echter werd niet met ridderlijke wapenen gevoerd, maar met den dorperlijken goedendag, vooral dikwijls met ridiculiseering en ironie, waarmee de lachers en de vrienden van slawatraakwat gewonnen konden worden. Onder de velen, wien men te lijf ging, behoorden in de eerste plaats TEN BRINK en TEN KATE. VAN EEDEN deed dat in spotverzen met zijne afzonderlijk uitgegeven, inderdaad niet onvermakelijke, „Grassprietjes door C. Paradijs“ (1885); VERWEY deed het herhaaldelijk met zekere jongensachtige pedanterie, VAN DEYSSEL met een wild vernuft, dat zich niet kon bedwingen, ook in den strijd een middel

van kunstuiting zoekend, VAN DER GOES op eene wijze, die ten slotte door zijn' medestander NETSCHER (in „Lastertongen“ 1890) moest worden afgestraft, toen het alweer TEN BRINK was geweest, dien hij op onridderlijken trant zocht te grieven en belachelijk te maken. En toch was TEN BRINK een van de weinigen, die den moed zijner overtuiging bezat en de geestkracht, om te midden van de stormen, waaraan hij was blootgesteld, zijne zelfstandigheid te bewaren. TEN KATE was de oude leeuw, die getergd werd, terwijl hij de klauwen niet meer kon uitslaan, maar had minder recht dan anderen om zich over de bespotting te beklagen, omdat hij immers zelf in zijne jeugd als Bragiaan het voorbeeld had gegeven en alzoo maaide wat hij gezaaid had. Maar in één opzicht had men zijn voorbeeld toch niet gevolgd. Men had verzuimd op te merken, dat iemand als TOLLENS door TEN KATE was gespaard. Maar Mevr. BOSBOOM-TOUSSAINT, POTGIETER, BEETS' dubbelganger Hildebrand, tot zelfs HOFDIJK toe, waren toch met eenige waardeering in „De Nieuwe Gids“ besproken. 't Is waar. Ook kon alleen door die woeste aanvallen de aandacht van het droomerig publiek worden getroffen. Ook dat is waar. Maar zelfs op de kermislaten de directeur van het circus en zijne eerste ridders het tromslaan aan anderen over en trachten zooveel mogelijk zelf als „heeren“ op te treden. Alleen als het personeel wat heel klein is . . . Nu, dat was het hier ook.

Daarom waren het de leden van de bent ook zelf, die elkaar den hoogsten lof toezwaaiden. Door zelf zijne bewondering voor mooie kunst uit te spreken moest men er ook bij anderen liefde voor suggereeren: dat zagen zij terecht in; maar daar zij buiten hun kring niet veel bewonderenswaard achtten, moesten zij die theorie wel ten opzichte van elkaars verzen en proza in practijk brengen, tot verbazing van velen, die dat te weinig fijngevoeld vonden, om het als ernst te kunnen opvatten, daar de woorden, waarin de bewondering werd uitgegoten nog gezwollener waren, dan de lofdichten der 18e eeuw.

Er kon aan mystificatie gedacht worden, sinds de Nieuwegidsers getoond hadden, daarvan niet afkeerig te wezen, toen zij de waardeloosheid der dagelijksche critiek wilden bewijzen. KLOOS en VERWEY namelijk hadden een voor de grap samengeflanst gedicht „Julia“ uitgegeven (1885) onder het reeds vroeger door J. DRABBE aangenomen pseudoniem „Guido,“ en daarop de recensies afgewacht. Het gedicht was zoogoed als onopgemerkt voorbijgegaan; alleen de aan tijdschriften verbonden recensenten hadden het beroepshalve moeten inzien, en sommige van hen hadden er met welwillende goedkeuring over gesproken. Er kon dus bij het onthullen van de mystificatie een vlugschrift opgesteld worden over de onbevoegdheid der toenmalige critiek, om ook op die manier te bewijzen, wat door niemand werd betwijfeld, dat de critiek gewoonlijk evenmin ernstig werd bedoeld, als men er zich ernstig om bekommerde, tenzij zij pikant en hatelijk was.

Overigens werden door de Nieuwegidsers naar aanleiding van bepaalde geschriften, en ook wel in het algemeen, aesthetische beschouwingen geleverd, waaruit bleek, dat zij de nieuwere beginselen huldigden met toenemende consequentie, ofschoon het ook voor hen eerst langzamerhand duidelijk werd, wat voor de oudere, afgekeurde kunstdenkenbeelden in de plaats moest komen. In hoofdzaak kan men hunne richting,



evenals die van de jongere, hun bevriende schilderschool, de impressionistische noemen. Eerst heette het, dat „kunst een stuk leven reëel moest weergeven, maar rijker en intenser door het gevoel van den kunstenaar.“ Later noemden zij kunst „de aller-individueelste expressie van de aller-individueelste emotie“. Nog later legden zij er den nadruk op, dat litteraire kunst de „in woordgeluid weergegeven emotie“ moest zijn. Of iedere emotie bij gelijke intensiteit ook gelijke waarde had, ieder stuk leven evenveel recht had, weergegeven te worden, dat lieten zij in 't algemeen onbeslist, ofschoon sommige hunner dienaangaande van gevoelens verschilden.

Wel gold ook voor hen de leus: „de kunst om de kunst!“ Oorspronkelijk beteekende dat zeker, dat de kunstenaar niet uit roem- of winstbejag zijne kunstidealen aan den smaak van het publiek mocht ten offer brengen; maar allengs was het in gebruik gekomen, om te kennen te geven, dat de kunst niet mocht dienen om wijsgeerige of zedelijke beginselen te verkondigen, doch haar doel in zich zelf moest hebben; en in dien zin werd het ook door „De Nieuwe Gids“ opgevat. Dat de kunst geen dienaar kan zijn zonder zich te verlagen, heeft de ondervinding duidelijk genoeg geleerd; maar dat een kunstwerk evengoed inmoreel als moreel kan wezen, behoeft er nog niet uit te volgen. 't Is waar, volgens de abstraheerende aesthetica zijn kunst en zedelijkheid twee, en de immoreelste kunstschepping blijft in abstracto een kunstwerk; maar in het afgetrokken moge het aan het schoonheidsbegrip voldoen, de kunstenaar, die het scheidt, is geen Abstractie, maar een persoon, en naarmate een kunstwerk meer individueel is, zal het ook meer het moreel gevoel van zijn schepper uitdrukken en meer moeten spreken tot het moreel gevoel van den lezer. Doet het dat niet, dan is het abstracte, geen levende kunst; en het komt mij voor, dat de Nieuwegidsers terwille van hunne theorie ons wat al te veel abstracte kunst hebben gegeven. Zeker vertoont zich de sexueele moraal bij sommigen al in uiterst sensueelen vorm.

Nauw met de zedelijkheidsquaestie is, door eene begrijpelijke verwarring bij het oppervlakkig publiek, de vraag verbonden, in hoever de kieschheid en welvoeglijkheid door den kunstenaar in acht genomen moet worden. Het komt mij voor, dat in het schaamtegevoel, in het vaag besef, dat er intieme zaken zijn, die in de binnenste binnenkamer van het hart moeten besloten blijven, de grenzen van moraal en kunst elkaar raken, en dat wie in dezen schaamteloos onbescheiden is, de grenzen der kunst heeft overschreden. Dat nu is voor sommige Nieuwegidsers niet duidelijk geworden. In hun' ijver om ook in dezen te breken met de traditie vervielen sommige van hen tot een afstootend cynisme.

Geen hunner deed dat meer dan VAN DEYSSSEL, die daardoor met zijn roman „Een Liefde“ (1887) en nog meer met zijn tweeden roman „De kleine Republiek“ (1888) zelfs de ergernis van sommige zijner bentgenooten opwekte. Onbillijk echter zou het wezen, alleen naar die, nu reeds bijna vergeten, romans VAN DEYSSSEL te willen becordeelen, die om zijn voortreffelijk proza, zijn kunstenaarsgloed en de intensiteit zijner emoties onder de Nieuwegidsers eene eereplaats inneemt. In VAN DEYSSSEL huizen of, laat mij als geschiedschrijver liever zeggen: huisden eigenlijk twee zielen, die zich maar zelden geheel onafhankelijk van elkaar uitten. De

eene is zijne echte, eigen ziel, de ziel van A(lberdingk) J(unior), die zich het zuiverst openbaarde in de keurige levensschets van zijn vader (1893). Daarin gaf hij voortreffelijk de indrukken weer, die hij zelf levenslang in het ouderlijk huis had ontvangen: zij mogen geheel persoonlijk en daarom niet altijd de juiste zijn, dat pleit niet tegen de kunstwaarde der biografie. De andere ziel van VAN DEYSSSEL echter was als een zeer gevoelige fonograaf, waarin de meest verschillende litteraire scheppingen haar stemgeluid hebben achtergelaten. Werd die ziel in beweging gebracht, dan klonken, zooals in de meeste der in 1894 „Verzamelde Opstellen“, de oude tonen weer, als door een geluidsreflector met verhoogden klank begiftigd, en alleen in de korte pauzen kon dan de andere ziel even aan het woord komen. Dan hoorde men weder den stortvloed van scheldwoorden, waarmee eens op het tooneel Sijmen sonder Soeticheynt en Teuntje alias Roert-mij-niet elkaar voor hun eigen onuitputtelijk vermaak hadden overstelpt tot een zenuwstuipt er een einde aan maakte. Dan voelde men weer de breede geluidgolven van Multatuli's proza, waarin deze, op zijn hoogen troon geklommen, als alweter en machthebbende zijne orakels verkondigde. Dan klonk weder de plastische en drastische vuilnistaal, die van de meest naturalistische brokken uit Zola's Assommoir en Nana in zijne herinnering waren achtergebleven. En tusschen dat alles door hoorde men dan de andere ziel, die jubelde over de heerlijkheid der goddelijke kunst.

Vertegenwoordigde VAN DEYSSSEL onder de Nieuwegidsers het temperament, dat bij den gloed der opwindung tot den toestand van extase overging, VAN EEDEN was onder hen de wijsgeer-dichter. Dat toonde hij vooral in zijn lied van de smart „Ellen“ (1891), dat zich voordoet als een groot visioen of als de uitbeelding van het vurig verlangen om het absolute te grijpen met een pessimistischen en toch op het ideale gericht geest, die aan den geest van het Boeddhisme verwant is. Heb ik daarmee het karakter er van misschien niet juist geteekend, dan strekke mij tot verontschuldiging, dat de dichter zijn best heeft gedaan het vage en verstandelijk-onvatbare zijner voorstelling weer te geven door daaraan adaequate zwevende, raadselachtige woorden, gedeeltelijk van eigen vinding. De „Verzen“ van Kloos, in 1894 verzameld uitgegeven, getuigen, althans voor een deel, van even ideëele richting, die tot devotie nadert, en van een in artistiek verklanken van zielebeelden bijzonder geoefenden geest.

Te bejammeren blijft het, dat de Nieuwegidsers bij hun loffelijk streven om meer frischheid te geven aan eene kleurloos geworden dichtertaal, zich niet strenger hebben weten te beheerschen en, ontrouw geworden aan hun eigen leus, dat woorden met de emoties samen moeten gevoeld worden, voor die emoties woorden zijn gaan opzoeken en fabricceeren, om ten slotte in woord- en klankscheppingen op te gaan. Die onzalige zucht werd het eerst opgemerkt in FRANS NETSCHER's „Miss Nelly“, eene schets, waarmee de schrijver voor het oog zijner lezers eene zangeres deed verrijzen, eigenaardig in al hare bewegingen door allerlei „flipflapjes“ van licht beschenen. 't Was nieuwe kunst: het onderwerp was in hooge mate onbelangrijk, maar in de voorstelling, in de woordkleur lag de waarde. Vraagt men of het hooge kunst was? Het antwoord op die vraag hangt af van de idealen, die men stelt, en later zal NETSCHER zelf het daar-

voor ook minder hebben gehouden, dan voor eene nuttige stijloefening, of, is dat woord te plat, voor eene proëve van taalkleurmengeling. Schildering met woorden, ook met nieuwe — en die vielen daarbij het meest in het oog — was er de hoofdzaak; en zoo is dit schetsje de doos van Pandora geworden, die NETSCHER zelf nog maar even opende, maar waaruit spoedig de kleine monstertjes in zwermen ontsnapten, om op de bladzijden van „De Nieuwe Gids“ neer te strijken.

Ik noem ze monstertjes, omdat het niet genoeg is, een nieuw woord te maken: het moet ook een goed woord zijn. En onder de nieuwe woorden waren vele onvoldragen vruchten van verbeelding of spontanen scheppingslust. Andere waren ontkiemd in engere kringen: zij behoorden tot het schildersbargoensch, het koffiehuisplat of het modetaaltje der kostmeisjes, waar zij aan de behoeften voldeden en volkomen begrepen werden. Uit de enge kooi ontsnapt en in sonnetten of hoogopklinkend proza debuteerend, moesten zij niet- of misverstaan worden. In het schildersatelier opgevangen, kropen zij rond over de grijsgrauwe paneeltjes van ALETRINO. Kunstmatig gekweekt en dan opgeprikt, overkleefden zij het blijkbaar eerst in gewone menschentaal geschreven proza („Gekken“ en ander proza) van JAC. VAN LOOY. Bij VAN DEYSEL (het meest in zijn tweeden roman en in sommige zijner opstellen, zooals bv. „Menschen en bergen“) paarden deze voedsterkindertjes eener nevelachtige verbeelding — koppelingen met vele geledingen en lange slingerstaarten — zich met de eigen, ongezochte woordscheppingen van een kunstenaar vol taalgevoel en zeggingsgave, zoodat men zou willen uitziften, als het mogelijk was.

Het ergste was, dat de nieuwe taal, bestemd om impressies te vertolken en te wekken, weldra alleen kon begrepen worden langs den weg van woordontleding en gissing, en ook dan nog niet altijd. Menig overigens niet onverdienstelijk stuk proza of poëzie is door die taal ten deele onbegrijpelijk geworden en zal voor het nageslacht volkomen onverstaaubar zijn. Ook VAN EEDEN, die inderdaad zoo goed en zoo duidelijk kan schrijven, leerde die taal aan en maakte daardoor voor mij en vele anderen — och, laat ons het eerlijk bekennen, voor allen, ook voor den VAN EEDEN van eenige jaren later — zijn „Johannes Viator“ (1892) tot een kabbalistisch geschrift. Of het werk de reusachtige inspanning der ontwaarseling loonen zou? Zelfs KLOOS is er niet vrij van gebleven, ofschoon hij zelf eenmaal in HERMAN GORTER de onverstaaubarheid zijner „Verzen“ (1890) zonder terughouding had afgekeurd door te zeggen, dat deze „hoe langer hoe meer een taal schreef zóó onbegrijpelijk voor het meerendeel der menschen, dat het antwoord van velen, zelfs zeer erg welwillenden, slechts een lachbui is,“ en daarbij „zijne woorden combineerde als niemand vóór dezen, de wetten van prosodie en grammatica verwaarloosde en in zijn beeldspraak zoo vreemd is, dat men er blind voor blijft.“

Dezelfde gebreken zijn ook reeds, schoon in mindere mate, eigen aan GORTER's eerste en groote gedicht „Mei“ (1889). Het kondigde zich als „een nieuw geluid“ aan, en was dat ook inderdaad. Mocht het lentegevoel, dat er in werd „uitgezegd,“ ook al niet nieuw zijn, daar het ook reeds vroeger door de pastorale poëzie (bij ons bv. door Hooft's Granida) was gewekt, het „mooie fluitgeluid“, dat er uit tegenklonk, was wél nieuw, en daarop kwam het vooral aan. Begrepen, in den gewonen zin

des woords, behoefde het niet te worden, maar de lentestemming met al het sensueele, dat er in trilde, moest worden gevoeld uit de klanken niet minder dan uit de beelden. Ook de woordklanken zelf werden door den dichter als beelden gevoeld; zij waren de symbolen van kleuren, ja meer, in 's dichters geest aan kleuren onmiddellijk geassocieerd.

Dat was geen dichterlijke vinding, maar het uitvloeisel eener psychische eigenaardigheid van verscheidene, ook zeer prozaïsche, maar in het zich abstraheerend bewust maken van gewaarwordingen ongeoefende menschen, om bij het hooren van klanken tevens eene kleurvoorstelling te krijgen en bij het zien van eene kleur tevens eene klankvoorstelling. De nieuwe poëzie der Fransche decadenten, die grooten invloed op de Nieuwegidsers oefende, had op dat psychisch verschijnsel opmerkzaam gemaakt, zooals zij ook tot de overdrijving van woordspeling en woordschepping had aangemoedigd. In opstand gekomen tegen het nationaal Fransche en in de academische kringen oververfijnde classicisme, waren de Fransche decadenten teruggegaan op het half-Italiaansche classicisme van den renaissance-tijd, zooals dat door Ronsard en de Pleiade tot heerschappij was gebracht. Aan deze hadden zij de kunst afgezien, nieuwe ongehoorde woorden te maken, en de Nederlandsche decadenten brachten dat herboren Ronsardisme naar onze litteratuur over. Vandaar ook, dat hun proza overvloedig van Fransche en classieke woorden, vooral kunsttermen, die zij moeielijk konden vertalen, omdat dan de klankkleur, die voor hen het voornaamste was, zou verloren gegaan zijn. Ook de Nederlandsche tijdgenooten van Ronsard, zooals Van der Noot, begonnen zij te bestudeeren, maar blijkbaar zonder veel winst voor zich zelf.

## IX.

Toen het duidelijker geworden was, welke richting „De Nieuwe Gids“ in 't vervolg meer en meer zou nemen, begonnen de ouderen, die er aanvankelijk veel verwachting van gehad hadden, zelfs DOORENBOS en VOSMAER, zich er van terug te trekken. 't Werd hun te kras. En ook onder tijdgenooten vond hij maar zeer weinig aanhang. Men ergerde zich er aan of spotte er mee. Alleen de toen nog zeer jongen, die nog weinig andere litteratuur kenden, voelden zich aangetrokken door hetgeen „aller-nieuwst“ en dus juist als voor hen bestemd heette, en die ingenomenheid wies op hun' leeftijd tot dwepende bewondering. Anderen daarentegen ergerden er zich het meest aan, dat de kunstdenkbeelden, die zij bij zich zelf hadden gevoeld en ook nu en dan geuit en waarvan zij eene verjonging der litteratuur hadden verwacht, nu in „De Nieuwe Gids“ door eenzijdige overdrijving tot caricaturen geworden waren, alsof men ze opzettelijk had willen parodiëeren. Persoonlijke uiting en echt gevoel hadden zij verlangd, maar niet zulk een zelfgenoegzaam subjectivisme en zulk een ziekelijk, onmannelijk gedroom, gedweep en geklaag. Taalklank en taalkleur begeerden zij, maar niet in de hooge zenuwtonen eener door hartstocht of woede uitgezette vrouwenstem, en niet in de warreling van schrille kleuren, die het doet schemeren voor de oogen. Daarbij kwamen dan nog de onbeschofte aanvallen op oudere kunstenaars, de neiging bij

sommigen tot het vies en schaamteloos naturalistische, en eindelijk de gekunstelde, duistere taal.

Uit afkeer van de laatste eigenaardigheden stichtten dan ook eenige jongere letterkundigen, die overigens in menig opzicht geestverwanten van de Nieuwegidsers waren, een eigen tijdschrift „Holland—Vlaanderen,” dat echter slechts kort heeft bestaan. EDW. B. KOSTER, die onder de redacteurs met onderscheiding verdient genoemd te worden, sprak in de voorrede voor een’ bundel „Gedichten” (1888) uit, in hoever hij met de richting van „De Nieuwe Gids” instemde en in hoever niet; maar met die gedeeltelijke instemming was „De Nieuwe Gids” niet gediend. Een ander tijdschrift, dat onder redactie van SCHIMMEL en TEN BRINK, (die in 1898 werd vervangen door F. LAPIDOTH) en zich heeft weten te handhaven, verscheen in 1891 onder den titel „Elseviers geïllustreerd Maandschrift”. Daarnaast wordt sedert 1896, nog een ander, eveneens geïllustreerd, tijdschrift, „Woord en Beeld” uitgegeven onder litteraire redactie van SMIT KLEINE en VAN NOUHUYS.

Intusschen had „De Nieuwe Gids” zijn hoogtepunt bereikt. Sommige redacteurs en medewerkers waren in de oogen van de andere op eenige punten te ver gegaan, ’t zij in het grof realistische, ’t zij in het sensueele, ’t zij in het mystiek-nevelachtige, ’t zij in het taalverduisteren. Er ontstond oneenigheid, ook in vlugschriften openbaar gemaakt, en van de oude redacteurs bleef ten slotte alleen KLOOS over. VERWEY stichtte met VAN DEYSEL in 1894 een nieuw orgaan, het „Tweemaandelijksch tijdschrift”, dat zich aankondigde als opgericht ter „verdediging van het goed recht van alle gezindten” op kunstgebied en dat dus eene verzoening wilde tot stand brengen tusschen „den toekomstmensch en den behoudsman”, die er beiden aan ’t woord mochten komen. Daarnaast verscheen nog sinds 1895 een algemeen weekblad „De Kroniek”, onder redactie van een ander (politiek) oud medewerker van „De Nieuwe Gids”, P. L. TAK. VAN EEDEN trok zich in zijne eenzaamheid terug. FRANS NETSCHER, die zich reeds vroeger van „De Nieuwe Gids” had afgescheiden, na prozastukken te hebben uitgegeven onder den schilderstitel „Studies naar het naakt model” (1886) en het eenvoudiger opschrift „Menschen om ons” (1888), trad in 1896 als redacteur op van een maandschrift „De Hollandsche Revue”, dat beloofde zijne lezers op de hoogte te zullen houden van het beste wat er op litterair gebied zou verschijnen, en op zóó voortreffelijke wijze tot dusver zijne belofte gehouden heeft, dat het op weg is, het meest gezaghebbend critisch tijdschrift te worden, vooral wanneer het nog wat strenger zich tot het bespreken van het beste beperkt en zich niet bekommert om de kleine blaaskaakjes, die meenen, dat het om een groot kunstenaar te worden genoeg is, zich op te blazen in de eene of andere richting, alsof er geen barsten aan was.

Intusschen hebben ook de voornaamste oudere tijdschriften zich gehandhaafd: het best de „Tijdspiegel”, die sinds 1885 over het geheel genomen het zuiverst de geleidelijke historische ontwikkeling der kunstideeën vertoont, waardoor de kunst zonder groote sprongen, ook zonder bokkesprongen, zonder oogenblikken van stilstand of gedwongen teruggang, zóóveel is vooruitgegaan, als zij in verhouding tot de tijdsruimte en in overeenstemming met de ontwikkeling der geestelijke wetenschappen doen moest.

Ook zelfs de oude Gids is, onder de hoofdleiding van J. N. VAN HALL,

een veelgelezen tijdschrift gebleven, ondanks de theatrale verklaring van VERWEY: „Ik zeg het voor ieder wie het hooren wil: De Gids gaat dood“. Toch is Potgieters's tijdschrift niet meer wat het geweest is (ik spreek natuurlijk alleen van het litterair gedeelte), zelfs niet meer wat het tot 1885 was. Aanvankelijk had „De Gids“ de aanvallen van zijn jeugdigen naamgenoot trachten te pareeren door genadig te wijzen op hetgeen er goeds was in de nieuwe richting en de buitensporigheden er van te vergelijken met die van de Fransche decadenten; en ook wel door het opnemen der parodiërende sonnetten van Fortunio, waarvan het echter, als men het niet wist, moeilijk viel uit te maken, of zij parodieën waren der Nieuwe-Gidssonnetten of omgekeerd. Vervolgens, toen „De Gids“ zijn vijftigsten verjaardag had gevierd, bezweek hij voor de verzoeking om met zijn hem opgedrongen petekind in hetzelfde zog mee te gaan varen; maar hij deed dat op een' afstand met eene zekere beschroomdheid, die zich telkens van het allernieuwste en allergewaagdsten onthield, om daartoe eerst te komen, als „De Nieuwe Gids“ reeds iets anders en ergers had uitgedacht; en zoo heeft „De Gids“ op zijn ouden dag nu en dan het publiek verbaasd met de bokkesprongen, die de Nieuwegidsers hem eenige jaren geleden hadden voorgedaan, maar waarvoor zij nu te bezadigd en te ernstig geworden zijn. „De Oude Gids“ zal ook daarin wel volgen; althans in de eerste nummers van 1898 treft men eene keurige novelle aan van HENRI BOREL, getiteld „Het jongetje“, die zich zorgvuldig van taalfratsen heeft onthouden en toch frisch van taal is, die psychologisch volkomen waar is en toch eer ideëel dan hinderlijk realistisch, maar waarvan het opmerkelijk is, dat een der jongeren van voor vijf en twintig jaar haar had kunnen schrijven, zooals ik zeker weet, dat zij in dien tijd is gedacht, gevoeld en doorleefd. Of zij voor vijf en twintig jaar door het groote publiek zou genoten en of zij toen in „De Gids“ opgenomen zou zijn, is echter de vraag.

En nu nog het vervolg der geschiedenis van „De Nieuwe Gids“.

Van zijne vroegere vrienden verlaten, had KLOOS voor zijn tijdschrift een mederedacteur gevonden in P. TIDEMAN, doch de korte tijd, waarin zij samen „De Nieuwe Gids“ redigeerden, is zulk een donkere tijd geweest, dat wij er maar liefst niet over uitweiden, er zeker niet te hard over oordeelend, als wij aan de redacteurs de bedoeling toedichten, proefondervindelijk te hebben willen bewijzen, dat in Nederland de nabootsing van een complete Verlaine eene onmogelijkheid is. En daarmee maakte „De Nieuwe Gids“ den indruk van een vuurwerk, dat uitgeknetterd had, of van eene serpentine, die uitgedanst was.

Gelukkig is de dichter KLOOS daarbij niet ondergegaan. In 1895 begon hij, met H. J. BOLKEN (dichter van het lyrisch drama „Helena“, enz.) als mederedacteur in plaats van P. TIDEMAN, eene nieuwe reeks van „De Nieuwe Gids“, waarin hij zich wist te herstellen, zooals uit verschillende ideëele, schoon wat al te mystiek-devote sonnetten bleek, en wel het meest uit den geheelen cyclus, die den titel van „Adoratie“ (1897) draagt. Ook in andere opzichten blijkt uit deze nieuwe reeks duidelijk, dat voor „De Nieuwe Gids“ de periode voorbij is, die wij wegens hare verwantschap met eene letterkundige beweging van de tweede helft der vorige eeuw, eene Nederlandsche „Sturm- und Drangperiode“ kunnen noemen.

Dé uitvoerigheid, waarmee ik haar, mijn eng bestek in aanmerking genomen, heb behandeld, bewijst, dat ik haar voor eene belangwekkende episode in de geschiedenis onzer letteren houd; maar ik wensch er den nadruk op te leggen, dat ik het woord „episode“ hier gebruik in de eigenlijke, oorspronkelijke beteekenis. Niet de Nieuwe-Gidsbeweging alleen, niet zij in 't bijzonder heeft de litteraire kunst geleid tot waar zij na vijftien jaar is gekomen. In den grooten stroom der letterkundige ontwikkeling vormde zij slechts een afzonderlijken binnenstroom, onderscheiden door eigen kleur. Hare grootste verdienste bestaat hierin, dat zij op kunstgebied de energie heeft verhoogd en tot nadenken over schoonheid en kunst ook hen heeft opgewekt, die vroeger slechts matig en in sleur meegaande de kunst genoten of heetten te genieten. Wat zij gedaan heeft om den vooruitgang te bevorderen, heeft zij echter in gelijke mate weer te niet gedaan door de enormiteiten, waartoe zij verviel.

Die enormiteiten nu waren m. i. aan twee principiële — de kiem des doods in zich dragende — fouten te wijten. Vooreerst hebben de Nieuwegidsers, in strijd met hun theoretisch subjectivisme, op hoogen toon gesproken, alsof zij de waarheid in pacht hadden (de waarheid!), vergetende, dat de nieuwere kunstopvatting een tegenwicht moest zijn tegen de eenzijdigheid, waarmee de oudere had geheerscht, maar op hare beurt niet even eenzijdig mocht worden. Vervolgens hebben zij de onhandigheid gehad, tegelijk als aesthetici en als kunstenaars op te treden. De geschiedenis der kunst leert, dat eene periode van groote kunst aan het einde hare bekroning vindt in een groot aesthetisch stelsel, en dat steeds van de schoolsche toepassing van zulk een stelsel het verval der kunst dagteekent. En nu hebben zij, ondanks hun theoretischen afkeer van schoolsche kunstleer, te veel over de aesthetiek gedacht en geschreven om aan de verzoeking te kunnen weerstaan, die abstracte beginselen ook in practijk te gaan brengen. Vandaar eene opzettelijke, gewilde kunst, eene aankleeding van abstracties. Vandaar die doode kunstscheppingen, die te zonderlinger uiterlijk kregen, naarmate zij meer moesten dienen als belichaming van enkele afzonderlijke geloofsartikelen uit hun ook op zich zelf reeds wat eenzijdig credo.

Na die buitensporige proefnemingen in allerlei richting om hunne theorieën in allerlei opzichten zoo consequent mogelijk in practijk te brengen, zijn de Nieuwegidsers ten slotte tot hun uitgangspunt van 1880—1885 teruggekeerd, of liever tot hetgeen de kunstopvatting van dien tijd bij bedaarde, geleidelijke ontwikkeling na vijftien jaar worden moest. Dat valt het duidelijkst in het oog, als men de groote overeenkomst opmerkt, die er bestaat tusschen VERWEY's „Persephone“, waarmee „De Nieuwe Gids“ werd geopend, de „Niobe“ van KOSTER, die eens door de Nieuwegidsers in een' hoek werd gezet en tegenwoordig medewerker van „De Nieuwe Gids“ is, de „Eva“, het episch-lyrisch verhaal in vier zangen, waarmee FRITS LAPIDOTH, die zich nooit bij „De Nieuwe Gids“ heeft aangesloten, in 1897 onze litteratuur verrijkte, en de „Bragi“ van hetzelfde jaar, waarmee een der jongste dichters, J. B. SCHEPERS, in „De Nieuwe Gids“ is opgetreden. In deze vier gedichten is niets wezenlijks, waarmee iemand uit de generatie 1840—1860 zich niet gemakkelijk kan vereenigen, zoo hij althans niet blijft zweren bij de eerste indrukken zijner jeugd.

Ook de andere, door oud-Nieuwegidsers uitgegeven tijdschriften leeren ons hetzelfde. VERWEY, die een tijdlang den indruk zijner verzen (bv. in een in 1887 uitgegeven bundel) door de gemaniëerdheid zijner taal had verzwakt, schrijft nu glasheldere poëzie, al valt het hem ook moeilijk (en dat is zeer verklaarbaar) te erkennen, dat „De Nieuwe Gids“ indertijd in de opwinding der jeugd zijn doel voorbijgeschoten heeft.

Dat heeft onlangs HERMAN GORTER eerlijk bekend in de voorrede voor zijn dichtbundel „De school der poëzie“ (1897) en in het socialistische tijdschrift „De Nieuwe Tijd“, waarvan hij mederedacteur is geworden. Daarin kenmerkte hij de Nieuwe-Gidsrichting als „burgerlijke navolging der Engelsche poëzie (Shelley) van 't begin dezer eeuw“, d. i. als modern-romantisch en aristocratisch (want dien zin heeft „burgerlijk“ in den mond der socialisten). Hij verklaarde, dat „zij alleen was opgegaan in zelfverheerlijking en zelfverblindings, alles op 't spel had gezet ter wille van impressie, ontroering of hartstocht, en in vereenzaming verder was gegaan dan bij ons ooit eenige poëzie“, terwijl „haar dood nog werd verhaast door het democratisch Fransche naturalisme, dat in Van Deyssel had gebloeid.“ GORTER is hier de Kronos, die zijn eigen kroost verslindt. Hij is nu tot het besef gekomen van de waarheid eener vroegere opmerking van VAN EEDEN aan zijn adres, dat bij hem „de uiting van gemeenschapsgevoel ontbrak“; maar bij VAN EEDEN zelf was van dat gemeenschapsgevoel, althans in zijne poëzie, b. v. zijne in vele opzichten aantrekkelijke tragedie van het recht, „De gebroeders“ (1894), meer gebleken door den inhoud, dan door den vorm, daar dat gevoel zich daarbij wel vooral openbaart in de zorg om eene taal te schrijven, die ieder beschaafd landgenoot onmiddellijk kan verstaan. GORTER verwacht, dat „de poëzie tot de gewenschte hoogte zal stijgen“, als „niet aandoening alleen, noch ook het oppervlakkig gezicht der wereld, maar de wetten zelve, waarnaar deze zich bewegen,“ worden gezocht, en daartoe heeft hij zelf zich neergezet aan de voeten van Spinoza. Hij had eene slechter plaats kunnen kiezen. Maar om met Spinoza te kunnen meedenken, zal hij ook Descartes' methode moeten volgen, en dat zal hem van de poëzie tot de mathesis leiden. Zoo staat te duchten, dat GORTER voor de poëzie verloren zal gaan. Doch bij Spinoza zal hij niet kunnen blijven staan: die leermeester zal hem voeren tot waar hij ook Kant heeft gebracht. Ook zal zijn blijkbare tegenzin tegen het naturalisme hem wel niet blind kunnen doen blijven voor de grootheid van Darwin; en dan zal hij, met Kant en Darwin als leermeesters, misschien kunnen meewerken tot het opbouwen der wijsbegeerte van de twintigste eeuw, de samensmelting der grootsche gedachten van deze beide geestelijke reuzen tot één geheel.

Zoo schijnt er dan eene verzoening tot stand gekomen of althans in voorbereiding te zijn tusschen de ouderen en jongeren. Het heette soms, dat zij als door eene breede kloof van elkaar gescheiden waren; maar ook die uitdrukking behoorde tot de vele groote woorden, die in het laatste kwart onzer eeuw zijn gehoord. Het scheidsmuurtje was kunstmatig en schijnt nu ingestort. 't Zou ook wel eene historische curiositeit zijn geweest, als nu eens de wet van oorzaak en gevolg niet had gewerkt, en de denkbeelden, die het voorgelacht in den geest zijner nazaten had gezaaid, zich ontwikkeld hadden tot eene geheel andere plant dan waarvan



het zaad was gewonnen. Wat de kunstrichting betreft, heerscht tusschen de meeste ouderen en jongeren nu niet veel grooter verschil dan er wel altijd bij verschil van leeftijd en persoonlijkheid zal moeten heerschen, en ook gewenscht is, daar eenvormigheid voor de kunst de dood zou zijn.

Slechts eene kleine groep van epigonen of decadenten van de Nieuwegidsers, die te laat geboren of te laat bekeerd zijn en wien hunne geestelijke vaders min of meer de hand boven het hoofd moeten houden, onderscheidt zich nog van de overigen door te volharden bij de enormiteiten van het voorbij gegane, of, zooals zij zelf zouden zeggen, het „voorbije“ tijdperk, waarin zij, als het meest in het oog vallend, ook het wezenlijke van hunne leermeesters zien.

Slechts in één opzicht zou er, ook onder de jongeren, misschien sprake kunnen zijn van twee afzonderlijke groepen, die ik meen het best te kenmerken door ze als bewonderaars der „schoonheid“ en aanhangers der „mooiheid“ te onderscheiden. De eerste grootere groep schrijft, ook in poëzie, eene taal, die zich geleidelijk uit de oudere ontwikkeld heeft, en die, schoon niet bij allen volkomen dezelfde, als de algemeene Nederlandsche schrijftaal geldt. De tweede, kleinere groep gebruikt dezelfde taal alleen als zij niet aan kunst „doet“, maar bedient zich, zoodra zij den dichtermantel omhangt of ook maar romans of schetsen schrijft, van een afzonderlijk taaltje, dat zij met den naam van „artiesten-idioom“ bestempelt. Het is niet alleen vol van nuffige woorden uit vreemde talen en wonderlijke monsterscheppingen, zooals de Nieuwegidsers ze indertijd gebruikten, maar ook van gesubstantiveerde infinitieven en adjectievisch verbogen bijwoorden. Vele van die nog sinds kort ingevoerde termen en van oudere, maar als lievelingswoorden meer in de mode gekomen uitdrukkingen zijn in hun kort leven of kortstondigen bloei zoo herhaaldelijk gebruikt, dat zij nog meer versleten en banaal geworden zijn, dan eenig woord uit de als verouderd verworpen dichtertaal van het midden onze eeuw. Zelfs goede oude woorden brengen die aanhangers der „mooiheid“ door ze telkens weder te gebruiken in plaats van de synoniemen, waarmee men ze vroeger afwisselde, allens in discredit. Hebben zij op die wijze niet reeds woorden als „intens“ of „emotie“, ja zelfs als „het mooie“ met een of ander abstract substantief, „het geziene“, „het gevoelde“, enz. enz. tot verschrikkelijke banaliteiten gemaakt, die men bijna niet meer in ernst durft neerschrijven? Ook hun zinsbouw is niet meer die van gewone menschen. Onder den invloed der telegramtaal, of misschien in navolging der stippelmanier van schilders als Toorop, laten sommigen allerlei voor het recht verstand onmisbare verbindingswoorden en andere partikels weg, tot de lidwoorden toe. Zoodra zij dat precieuse taaltje schrijven, achten zij zich kunstenaars evenals eenmaal de decadenten der Pleiade, die met moeite zich leerden buigen onder de harde plak van Malherbe en wier laatste nageslacht in het hotel Rambouillet bezweek onder den geestigen spot van Molière.

Zouden wij zonder een' Malherbe of Molière van die gemaniëreedheid zoudt kunnen worden? Ik geloof het wel. Onze tijden zijn veel te ernstig. Natuurlijke oprechtheid en eenvoud worden tegenwoordig te dringend geëischt om ons te doen gelooven, dat dat artiesten-idioompje eene toekomst zal hebben. Met de twintigste eeuw zal het voor onze letterkunde wecr

„al pays en vree“ kunnen zijn en zal onze kunst zich weer rustig en geleidelijk kunnen ontwikkelen.

En of daarmee dan alles gered zal wezen? O neen, volstrekt niet, want om het begin der twintigste eeuw tot eene glansperiode onzer litteratuur te doen worden, is een helder kunstbegrip, een zuivere smaak, eene algemeene belangstelling in de kunst en een opgewekt artistiek leven niet voldoende. Het voornaamste blijft daarbij nog te wenschen over: de groote kunstenaars. Laat ons hopen, dat uit de rijen onzer tegenwoordige dichters enkele bevoorrechten op den voorgrond zullen treden om aan de komende eeuw een hooger luister te schenken, dan de stervende eeuw bezat, of dat er groote onbekenden onder ons verkeeren, die later in staat zullen blijken de regeeringsjaren van Koningin WILHELMINA te maken tot een bloeitijd onzer poëzie.

## X.

Is schrijven, ook voor wie geen eigenlijk kunstenaar is, eene kunst, die men zich alleen door onderwijs van anderen en zelfoefening kan eigen maken en waarbij men altijd min of meer een ideaal voor oogen heeft, dan heeft men ook het recht de schrijftaal in de eerste plaats eene kunsttaal te noemen. De spreektaal moge er de grondstoffen voor geleverd hebben en er nieuwe voor blijven leveren, reeds met de eerste poging die er gedaan is, om de woorden in schriftteekens af te beelden, heeft men met bewustzijn en opzettelijk een ander doel nagejaagd, dan vanzelf zonder opzet door het spreken wordt bereikt. Men heeft een vorm gezocht, waarin men zijne denkbeelden minstens even goed als langs den weg van het gehoor aan anderen zou kunnen meedeelen langs den weg van het gezicht. Aanvankelijk beproefde men dat met het beeldschrift, maar al zeer vroeg heeft men daarvan het omslachtige en onvoldoende ingezien en is men op de gedachte gekomen, zich van een klankschrift te bedienen, dat zoo goed en zoo kwaad als het ging bij benadering de klanken aanduidde, om door die klankbeelden de herinnering aan woorden en vervolgens aan voorstellingen en gedachten te wekken. En nu kon het blijken, hoe geschikt het zintuig van het gezicht was om de functie van het gehoor over te nemen. Wie eenmaal had leeren lezen, kon reeds binnen betrekkelijk korten tijd het schrift begrijpen zonder zich de afgebeelde klanken voor den geest te roepen. De verbonden letterteekens wekten de denkbeelden onmiddellijk op.

De gevolgen van dit psychisch verschijnsel konden niet uitblijven. Naar nauwkeurige afbeelding der klanken behoefde nu niet meer algemeen gestreefd te worden; ja ter bevordering van het verspreiden der geschriften over streken met grootere of kleinere dialectverschillen was het zelfs gewenscht, dat er aan volkomen juiste klankafbeelding minder waarde werd gehecht. Zoo kon het schrift ook klanken blijven afbeelden, die uit de spreektaal verdwenen waren, maar er voor den lezer toe bleven bijdragen om hem de aangeduide gedachten onmiddellijk voor den geest te roepen. Zoo konden schrijf- en spreektaal ieder haar eigen ontwikkelingsgang aannemen en ten slotte in het oog vallend van elkaar gaan verschillen in buigings- en vervoegingsvormen, in zinsbouw, ja zelfs in

woordenschat. En zoowel het behouden van het verouderde als het invoeren van nieuwe vormen en woorden was bij de schrijftaal grootendeels het gevolg van nadenken en overleg, ook van onderling overleg, van bewuste scheppingskracht, onder contrôle van taalkundige critiek. Dat geeft ons het recht, de schrijftaal in de eerste plaats een voortbrengsel te noemen van de taalkunst, waarvan de eigenlijke taalkunde slechts een onderdeel is.

De geschiedenis der Nederlandsche schrijftaal in de tweede helft onzer eeuw zou zeker eene afzonderlijke behandeling verdienen; maar daar het eerst ter elfder ure was, dat mij verzocht werd aan mijn overzicht der geschiedenis onzer Letteren ook nog eene schets van de ontwikkeling onzer Taal toe te voegen, meende ik — den korten tijd, die mij overblijft, in aanmerking nemend — de schrijftaal, die toch reeds bij de behandeling der letteren ter sprake moest komen, omdat dichter en prozaschrijver wel vooral woordkunstenaars zijn, verder ter zijde te mogen laten, om mij voor ditmaal te bepalen tot eene geschiedenis der spreektaal in de laatste halve eeuw. Deze toch mocht hier niet ontbreken, omdat, al was men ook niet vrij van overdrijving, toen men de taal „gansch het volk“ noemde, toch zeker eene geschiedenis van ons volk niet volledig zou kunnen geacht worden, waarbij gezwegen werd van de veranderingen in de wijze, waarop zich dat volk in zijne levende taal uit.

De moeielijkheid is hier, dat het Nederlandsche volk zich niet uit in ééne bepaalde taal, maar in eene groote verscheidenheid van talen. Wanneer ik dat zeg, heb ik niet het oog op het zeer individueele van de taal, op het onloochenbare feit, dat eigenlijk ieder individu zijne eigene taal spreekt en schrijft, de eenige die hij volkomen begrijpt. Hoe waar dat moge zijn, en hoe gaarne ik erken, dat de schrijftaal van een enkel groot dichter in eene zeer uitvoerige taalgeschiedenis afzonderlijk zou kunnen behandeld worden, de individueele spreektaal kan natuurlijk in de taalgeschiedenis, zelfs in de omvangrijkste, geene plaats vinden. Wel behooren tot de taalgeschiedenis de tongvallen, die in de verschillende gedeelten van ons land worden gesproken, want deze zijn de eigenlijke spreektaalen van het volk.

Maar daarnaast heerscht overal in het land bij een groot gedeelte der bevolking, het meest in de steden, maar toch ook op het platteland, nog eene andere spreektaal, die Lambert ten Kate het „gemeenlandsch dialect“ noemde, en die wij nu met den naam van „algemeene beschaafde spreektaal“ bestempelen. Sommigen spreken bij afwisseling die taal of hun dialect, voor anderen is het de eenige taal, waarin zij zich uiten. Die beschaafde spreektaal is nog wcl niet overal volkomen dezelfde: ook daarin openbaren zich nog gewestelijke eigenaardigheden, doch zij streeft er meer en meer naar, eene algemeene taal te worden. Daarentegen vertoont zij weer verschillende schakeeringen naar gelang van de omstandigheden, waaronder zij gesproken wordt: als aaneengeschakelde toespraak bij plechtige gelegenheden, als debattaal in vergaderingen, als visitetaal tegenover hoogergeplaatsten of halfbekenden, als gemeenzame omgangstaal onder vrienden of in den huiselijken kring, enz. enz.

Deze beschaafde spreektaal wordt gewoonlijk Hollandsch genoemd, en niet geheel te onrechte, want van alle Nederlandsche tongvallen staat die van Zuid-Holland en Kennemerland haar het naast; maar haar met

dien tongval te vereenzelvigen gaat in het geheel niet aan. Ook tegenover haar kan er van Zuidhollandsch dialect sprake zijn, en de tongval der Zuidhollandsche eilanden staat er nog verder van af evenals die van Noord-Holland, hetzij die van Water- en Amstelland (met het Amsterdamsch inkluis), hetzij die van den Zaan- en West-Friesland. Wat er Hollandsch in de beschaafde spreektaal gevonden wordt, is grootendeels aan het Zuidhollandsch dialect ontleend; wat er niet-Hollandsch in is, is er grootendeels door de schrijftaal in gekomen, en die schrijftaal is in oorsprong Zuidnederlandsch (meer in het bijzonder Brabantsch), slechts langzamerhand gewijzigd onder den invloed der Noordnederlandsche en wel bepaaldelijk Hollandsche en Utrechtsche dialecten. Het zal wel ongeveer juist zijn, als men zegt, dat na eene ontwikkeling van twee à drie eeuwen het Zuidhollandsch zich bij de beschaafden tot eene beschaafde en door verbreiding over het geheele land tot eene algemeene beschaafde spreektaal heeft ontwikkeld onder den invloed van en in aansluiting aan de schrijftaal.

Woorden en zinswendingen konden onmiddellijk aan de geschriften worden ontleend. Woorden uit de schrijftaal, die men nooit had gezegd, noch ooit had hooren zeggen, kon men in het gesprek mengen en zoo, als zij bijval vonden, in de spreektaal invoeren. Invloed op de uitspraak kon de schrijftaal alleen oefenen door het hardop voorlezen van geschriften, d. i. door het interpreteeren der schrijfteekens. Daar deze niet de bedoeling hebben, phonetisch juist de klanken af te beelden, moet ieder lezer er de klanken van zijne eigene spreektaal voor in de plaats stellen of wel die eener spreektaal, welke hem als een ideaal voor den geest staat en waarvan hij, schoon in het dagelijksch leven door de sleur der gewoonte het ideaal veronachtzamd, zich opzettelijk bij voorlezing bedient. Hij heet dan „deftig“ te spreken bij wie zoo iets „onnatuurlijk“ vinden, of „beschaafd en nauwkeurig“ bij wie „zorgvuldig spreken“ op prijs stellen.

De schrijftaal nu met haar beperkt aantal klankteekens geeft aanleiding tot vereenvoudiging van den klankrijkdom der dialecten en daarmee tevens tot het fixeeren van wat aanvankelijk ideëele klanken zijn, maar langzamerhand de zoogenaamd „zuivere“ klanken der beschaafde spreektaal worden. Naarmate dat meer gebeurt, naar die mate bevestigt en vereenvoudigt zich de beschaafde spreektaal ook meer en meer, en het is zeker eene van de belangrijkste taalverschijnselen der negentiende eeuw, dat zich in dien tijd de beschaafde spreektaal hooghartiger heeft afgewend van de dialecten, om zich onder patronaat der schrijftaal tot eene van de tongvallen kennelijk onderscheiden afzonderlijke taal te ontwikkelen.

Zelfstandig geworden, in die mate zelfs, dat zij voor menigeen reeds de eenige spreektaal is, de taal, die hij zijne moedertaal mag noemen, omdat hij haar van kindsbeen van zijne moeder heeft gehoord, kon deze taal zich volgens dezelfde taalwetten gaan ontwikkelen, als die welke de nieuwere taalwetenschap voor alle spreektaalen en dus ook voor de oorspronkelijke dialecten heeft aangewezen, maar zij kon het spoediger en veelzijdiger, omdat zij in voortdurende aanraking bleef met de schrijftaal.

Daardoor echter wordt, wat men zich figuurlijk als haar onbewust werkenden ontwikkelingsdrang voorstelt, ook meermalen belemmerd, en vormt zij zich ook naar opzettelijke voorschriften van hen, die met bewustzijn duidelijkheid en ondubbelzinnigheid, sierlijkheid en welluidend-

heid najagen, en met hun ordenend verstand de analogie, die reeds van nature bij iedere taalontwikkeling eene rol speelt, consequent in practijk trachten te brengen. Deze factoren hebben de ontwikkeling der schrijftaal reeds van den aanvang af beheerscht: zij zijn voor haar altijd de in haar wezen zelf gelegen drijfveeren ter ontwikkeling geweest. De beschaafde spreektaal, als dochter uit het huwelijk van schrijftaal en dialect, moet zich min of meer door diezelfde motieven bij hare ontwikkeling laten leiden, of zij houdt op aan haar doel te beantwoorden en wordt een nieuw dialect naast de oudere tongvallen.

Bovendien, zoolang die oudere dialecten nog naast haar bestaan, moet zij trachten hare zelfstandigheid tegenover deze te handhaven. Reeds van de prilste jeugd hunner kinderen af doen zorgvuldige ouders hun best, den dialectischen invloed der dienstboden op de taal van hun kroost door verbeteren en voorpraten te verzwakken en zoo mogelijk geheel tegen te gaan. Zij wenschen, dat hunne kinderen evengoed door beschaafde taal als door beschaafde manieren zich van minder welopgevoeden zullen onderscheiden. Sommige klanken, woorden en uitdrukkingen worden als plat afgekeurd; en het komt mij voor, dat juist in de laatste helft onzer eeuw de ouders zich ook in dat opzicht meer aan de opvoeding hunner kinderen gelegen laten liggen, dan vroeger. In elk geval is daaraan op de lagere school door de onderwijzers grootere zorg besteed dan voorheen. Alleen in den allerlaatsten tijd begint die zorg hier en daar wat te wenschen over te laten, ten deele ook omdat de te groote klassen het den onderwijzer moeielijk maken, zich met zijne leerlingen individueel bezig te houden.

Ongetwijfeld is in de laatste vijftig jaar de beschaafde spreektaal dichter tot de schrijftaal genaderd, dan vroeger het geval was, al is de kloof tusschen beide hier te lande nog breeder dan in sommige naburige rijken. Al te groote ijver voor „spreek zooals gij schrijft“ heeft wel eens over het hoofd doen zien, dat spreektaal en schrijftaal twee in wezen en bedoeling verschillende uitingen van den menschelijken geest zijn, en dat de spreektaal evenmin het volkomen nauwkeurig klankbeeld der schrijftaal kan wezen, als de schrijftaal het schriftbeeld der spreektaal, schoon grootere toenadering bij ons nog mogelijk is.

Tegen het eenzijdig doctrinarisme der schrijftaalsprekers, dat zich vooral in de eerste helft onzer eeuw ijverig heeft geweerd, is, door eene begrijpelijke reactie, na het midden onzer eeuw, bij monde vooral van Taco Roorda, een ander doctrinarisme opgestaan, dat sedert 1893 in de „Vereeniging tot vereenvoudiging van de schrijftaal“ zijne meeste voorstanders telt, en dat zooveel mogelijk het „schrijf zooals je praat“ in toepassing zoekt te brengen, van die verplichting alleen de kunstenaars uitzonderend.

Over den invloed, dien dat doctrinarisme op de schrijftaal van sommigen begint te oefenen, handel ik nu niet. Alleen zullen zij, die alzoo de historische verhouding van beschaafde spreek- en schrijftaal tot elkaar zoeken om te keeren, er natuurlijk het hunne toe bijdragen om den invloed van de tegenwoordige schrijftaal op de beschaafde spreektaal te doen afnemen. Bedoelt hunne werkzaamheid niet eene volslagen anarchie, dan dienen zij het aan de schrijftaal ontnomen gezag op de beschaafde spreektaal over te brengen, maar dan wordt het ook noodig in die spreektaal zelf het

criterium der beschaafdheid tegenover de straattaal of de tongvallen te zoeken en eene soort van spraakkunst der spreektaal vast te stellen, zooals trouwens ook reeds is gedaan. Het komt mij echter voor, dat persoonlijke willekeur en taaltirannie daarbij een hinderlijker rol moet gaan spelen, dan wanneer met bezadigdheid de meerdere of mindere beschaafdheid der spreektaal aan de schrijftaal der meest gevierde schrijvers wordt getoetst.

Er bestaat overigens weinig gevaar, dat het doctrinarisme der eene of der andere taalpartij met hare opzettelijke schoolsche bemoeiingen ooit eenigen invloed van beteekenis zal oefenen, niet alleen omdat zij elkaars krachten verlammen, maar vooral ook, omdat de spreektaal zich door geen taalleeraars laat dwingen, maar zich van zelf ontwikkelt en vervormt onder den invloed van duizenderlei maatschappelijke en persoonlijke omstandigheden van allerlei aard. Deze maken, dat zij als 't ware zwevende tusschen twee magnetische polen (schrijftaal en dialect), die hare aantrekkingskracht beide op haar doen gevoelen, nu eens wat meer naar de eene, dan weder wat meer naar de andere zijde wordt getrokken, maar om ten slotte toch meer en meer te naderen tot de schrijftaal, die, wederkeerig zelve onder haren invloed gekomen, de toenadering gemakkelijk maakt, al is geheel samenvallen van beide talen ook eene onmogelijkheid en, met het oog op de vrije ontwikkeling van beide, ook niet eens gewenscht.

## XI.

Een der meest in het oog springende verschijnselen uit de geschiedenis onzer beschaafde spreektaal in de tweede helft dezer eeuw is de uitbreiding van haar woordenschat. Heeft de schrijftaal duizenden van nieuwe woorden aangenomen, in de spreektaal zijn er honderden ingevoerd, hetzij onmiddellijk door de spraakmakende gemeente gevormd, hetzij eerst geschreven en vervolgens uit de schrijftaal overgenomen. De veranderingen in zeden en gewoonten, denkwijzen en wenschen eischten klankvormen ter uiting of aanduiding van dat nieuwe. Maar ook de ontdekkingen der wetenschap en de veelzijdige toepassing harer theorieën hebben aan allerlei nieuwe inrichtingen en voorwerpen het aanzijn gegeven of andere gewijzigd en zoo in verscheidene soorten gesplitst, zoodat vooral het aantal samengestelde woorden ter nadere onderscheiding voor die soorten sterk moest toenemen, terwijl met het van elders ingevoerde nieuwe dikwijls een vreemd woord onveranderd of min of meer vernederlandscht onder de woorden der spreektaal werd opgenomen. Wie de taal ook in deze richting bestudeert, kan in hare geschiedenis het spiegelbeeld der volledige beschavingsgeschiedenis van ons volk vinden.

Zoo heeft de meer democratische regeeringsvorm van 1848 allerlei woorden in onze spreektaal ingevoerd, die of geheel nieuw waren of te voren slechts nu en dan waren geschreven. Daar het jeugdig parlementarisme zich het zooveel oudere en meer ontwikkelde Engelsche in menig opzicht tot voorbeeld nam, kwamen er als van zelf ook Engelsche woorden in de mode, als *budget* (naast „begrooting“), *club*, en daarvan de jongere samenstelling *kamerclub*, *meeting* en *speech*, de beide laatste ook door de couranten onder het volk gebracht, dat, door het schrift er mee bekend ge-

worden, ze ging uitspreken, alsof ze naar Nederlandsche spelregels geschreven waren en met het „meten“ van candidaten of het „uitspuwen“ van woorden in verband stonden. Partijnamen ontstonden als *clericaal* en *christelijk-historisch, behoudend* en *vooruitstrevend* ('t laatste nog jong, zooals over het algemeen het *streven* zonder nader aangeduid doel), *socialistisch* (of *sociaal*, zooals het volk zegt) en *radicaal*, dat nu ook absoluut gebruikt kan worden, terwijl men vroeger alleen van „radicaal bedorven,“ enz. kon spreken. Tamelijk nieuw zijn ook nog *monsterverbond, kiesplicht, stemplicht, dienstplicht, leerplicht, schoolplicht*. Tot het allernieuwste (sinds 1897 bekend) behoort ook *stempotlood*.

Nieuwe wetten hebben nieuwe woorden ingevoerd, zooals *inkomstenbelasting, vermogensbelasting* (sinds 1892), *bedrijfsbelasting* (sinds 1893) en *rijwielbelasting* (sinds 1897), alle, met het *plakzegel* (sinds 1882) uit de tweede helft onzer eeuw dagteekenend en in zoover waarlijk taalverrijkend, dat zij geene andere woorden op dit gebied hebben verdrongen, behalve alleen *patentbelasting* of *het patent*.

De invoering van het *postzegel* (in 1852) breidde het woordenboek der posterijen aanmerkelijk uit. Niet alleen toch gaf het aanleiding tot het vormen van samenstellingen als *postzegelverzamelaar* en *postzegelalbum*, maar ook van woorden als *postwissel* en *postquitantie, briefkaart* (sinds 1871), *postcouvert* (sinds 1876) en *postblad* (sinds 1883). Daarbij kwamen verder *postspaarbank* (sinds 1880), *postpakket* (sinds 1881), enz. Was het woord „telegraaf“ zelf al niet nieuw, eerst toen in 1845 hier te lande de eerste elektrische telegraaf werd aangelegd, kwam het woord in de spreektaal, evenals *telegram* en *kaarttelegram*; en met de zaak is ook het woord *telefoon* met het werkwoord *telephoneeren* („spreekdraad“ bleef totnogtoe tot de schrijftaal beperkt) geheel en al een kind van het laatste kwart onzer eeuw.

Eene wet van 1863 voerde *middelbaar onderwijs* in en bracht daarmede deze reeds in het begin onzer eeuw gemaakte vertaling van „instruction moyenne“ op ieders lippen, evenals de vroeger alleen nu en dan gebezigde woorden *landbouwschool* en *hoogere burgerschool* (als vertaling van „*école civile supérieure*“). Sinds dien tijd kent men ook het woord *akte-examen*, en wie dat heeft afgelegd, heet nu *leeraar*: een titel, die zelf niet nieuw is, maar vroeger in de spreektaal weinig werd gebruikt, en dan nog liefst voor „predikant“, waarvoor het nu wegens de dubbelzinnigheid in onbruik begint te geraken. Zoo zijn ook woorden als „schoolmeester“ of „meester“ (althans in dezelfde engere beteekenis) aan het wegsterven, sinds de wet van 1878 de uitdrukking *hoofd der school* heeft ingevoerd, waarvan de spreektaal *schoolhoofd* gemaakt heeft. Daar die wet ieder, die onderwijs geeft, „onderwijzer“ noemt, is het woord „hulponderwijzer“ nu sinds twintig jaar een historische term geworden. Daarentegen heeft *aanteekening* de nieuwe beteekenis van „bevoegdheid tot het onderwijzen van een bepaald vak“ gekregen. *Opgaan* voor een examen schijnt mij in de onderwijswereld ook een woord uit de tweede helft onzer eeuw, in den zin van „examen gaan doen,“ gemaakt naar de meer en meer verouderende uitdrukking „opgaan naar het bedehuis“. Modern zijn ook woorden als *schoolmuseum, schoolwandeling, schoolbaden*, waarbij dan nog *kindervoeding* en *vacantiekolonie* behooren. Het *aanschouwingsonderwijs* dankt, met de ziele-

*beelden*, zijn naam wel reeds aan Pestalozzi, die er de vader van is, maar eerst in de laatste helft onzer eeuw spreekt men er vaak genoeg over, om het een woord uit de spreektaal te mogen noemen. Bewaarscholen, waar nu *gefröbeld* wordt, zijn er nog wel, maar „kleine-kinderschooltjes“ of „matressen-schooltjes“ niet meer; daarentegen *kinderbewaarpplaatsen* en *speeltuinen* (in plaats van „kindertuinen“, zooals men ze vóór 1850 in aansluiting aan hun eersten voorstander Fröbel eene enkele maal noemde). De bij de wet op het hooger onderwijs van 1876 nieuw ingevoerde leden der *eind-examencommissie* zijn al spoedig minder officiëel met den naam van *dwarstijker* aangeduid, maar dat woord zelf was nog tamelijk jong, daar het eerst algemeen in gebruik gekomen is sinds in 1862 een Japansch gezantschap ons land bezocht.

Bij het krijgs- en zeewezen zijn evenzoo vele nieuwe woorden ingevoerd. Geheele wapens verdwenen of zijn van naam veranderd. „Lancier“ is reeds een historische naam geworden, en om te weten wat een „kurassier“ is, moet men reeds hoog bejaard, wat een „dragonder“ is, niet al te jong zijn. De voorheen alleen uit Duitschland of Hongarije bekende naam *huzaar* is nu inheemsch geworden en bij den kleinsten straatbengel bekend. Daarentegen is over het woord „remplaçant“ nu de doods-klok geluid. De tweede helft dezer eeuw heeft den naam *achterlader* aangenomen voor geweren, die den ouden „laadstok“ overbodig maakten en den naam er van ten doode doemden. Figuurlijk spreek men nog wel van „niemand het pistool op de borst zetten“, maar in werkelijkheid gebruikt men in dat geval de veel jongere *revolver*. De marine rust sinds het midden onzer eeuw allerlei nieuwe schepen, *pantersschepen*, uit: sinds den Amerikaanschen oorlog (1862) *monitors*, en vervolgens *ramtorenschepen* en *torpedobooten*. Ook heeft deze halve eeuw ons met *dynamielbom* en *dynamietpatroon* verrijkt, waarover zelfs in een land met zoo weinig mijnen als het onze druk wordt gepraat.

In 1881 deed het nieuwe wetboek van strafrecht op aanwijzing van De Vries een sinds lang verouderd woord *afdreiging* (voor „chantage“) herleven; eene andere, door De Vries toen voor „homicide“ voorgeslagen vertaling „ontlijving“, werd niet aanvaard. De *drankwet* (zelf een nieuw woord) van hetzelfde jaar is oorzaak geworden, dat het woord *vergunning* eene zeer eigenaardige beteekenis heeft aangenomen, zoodat men het in de oude beteekenis nauwelijks meer durft gebruiken. Ook *in kennelijken staat* is sinds dien tijd, zelfs zonder de vroeger noodzakelijke aanvulling, eene nieuwe, algemeen begrepen uitdrukking voor „dronken“ geworden. De voorbereiding tot dien staat werd eertijds in het „wijnhuis“ gegeven, doch dien naam hoort men tegenwoordig maar zelden meer: hij is verdrongen door de ook reeds bedaaide woorden „tapperij“ of „kroeg“; maar in den laatsten tijd is daarvoor een deftiger naam uitgevonden: *proeflokaal*, als vertaling van „salle de dégustation“, niet te verwarren met het even jonge woord *proefstation*. Wie zich aan het proeven in de eerste gelegenheid te buiten gaat, wordt in beschaafde kringen meer en meer *alcoholist* geheeten. Zijn tegenbeeld is *geheelonthouder*, de voorstander der *melksalons*, de verbruiker van het in *kogelfleschjes* bewaarde *sputwater* of van den overouden drank, die onder den Engelschen naam „squash“ als iets nieuws zoozeer in de mode is gekomen, dat het woord reeds tot *kwast* is vernederlandscht.



De spoorwegen zijn bij ons al een jaar of tien ouder, dan het midden onzer eeuw. Toch zijn de meeste woorden, die daarop betrekking hebben, eerst in de tweede helft der eeuw gevormd of algemeen in gebruik gekomen. De samenstelling *locaalspoor* dagteekent van omstreeks 1878. Nieuw zijn alzoo *spoorwet*, *spoornet*, *spoorlijn*, *spoortrein*, ook verkort tot *spoor* en tot *trein*, waarnaast *goederentrein*, *sneltrain*, *bommeltrein* (een te vergeefs bestreden germanisme), *pleiziertrain* en ten slotte zelfs *harmonicatrein*. Voor *spoorwagen* heeft men ook *wagon*, dat wat ouder, en *coupé*, dat wat jonger is; voor *kolenwagen* gebruikt men ook *tender*. *Station* was niet nieuw, wel *stationschef*, evenals *wisselwachter*. Aan de Duitschers ontleende men *halte*, aan de Engelschen *stoppen*. Nieuw is *retourbiljet*, nieuwer *rondreisbiljet*, allernieuwst *kilometerboekje*. Ook de *tram*, aanvankelijk *tramway* en toen door het volk *tramwáái* genoemd, is bij ons nog geen vijftig jaar oud. Sinds er aanleiding was gekomen om van *stoomtram* te spreken, ontstond als tegenstelling ook *paardentram*. De oudere „omnibus“ is er grootendeels, de „diligence“ bijna geheel door verdrongen; den vroegeren „char-à-bancs“ kent niemand meer.

De gassen waren in de natuurwetenschap al lang bekend, toen omstreeks het midden onzer eeuw het lichtgas in de algemeene spreektaal werd ingevoerd door het stichten van *gasfabrieken*, het werken der met huid en haar van de Engelschen overgenomen *gasfitters*, het in gebruik brengen van *gaslantaarns*, *gaslampen*, *gaskranen*, *gasornamenten*, *gashouders*, *gasmeters*, *gaskomforen*, *gaskachels* en *gasgloeilicht*. Het Engelsche „burner“ vertaalden wij met *brander*, dat als marinenaam uit den tijd onzer zeeoorlogen nog maar alleen in de herinnering voortleefde. In *concurrentie* (ook dat woord is eerst allengs in de spreektaal gekomen) daarmee zag men al spoedig de *petroleum* verschijnen, aanvankelijk door het volk meestal *petrolie* of *petroléum* genoemd. De *lucifer* dagteekent reeds van even vóór 1850, maar zonder zwavel van een tiental jaren later. Deze heet nog altijd *Zweedsch*, ofschoon hij tegenwoordig ook elders dan in Zweden wordt vervaardigd. Intusschen is met de zaak ook het woord „zwavelstok“ bijna geheel in onbruik geraakt. De vroegere quaestie of „open haard“ een pleonasme was, is reeds lang van de baan. De „huiselijke haard“ bestaat bij velen nog maar in de verbeelding of de herinnering: nu moet men van de huiselijke *vulkachel* spreken, als men zich niet te rhetorisch wil uitdrukken. Als verbeterde inrichting der openbare brandblussching heeft men in de tweede helft onzer eeuw in verschillende steden onder Duitschen naam eene *brandweer* ingevoerd, en woorden gemaakt als *brandschel* en *brandkraan*. Ook eene samenstelling als *stoombrandspuit* was met de zaak voor vijftig jaar nog onbekend, en lang zal het niet meer duren of niemand weet meer, wat „brandemmers“ zijn.

Ter drukkerij begint in den laatsten tijd ook de *zetmachine* ingevoerd te worden, om te zetten wat in de laatste jaren door velen reeds met de *schrijfmachine* op papier is gebracht. Daar werkt tegenwoordig naast de verouderende „handpers“ de vroeger onbekende *stoom-* of *snelpers*, en er worden niet meer alleen boeken en almanakken, platen en prenten gedrukt, maar ook *scheurkalenders* en *mottoalbums*, *chromolithographieën* en *oleographieën*. Men illustreert er boeken en weekbladen (waarvan sommige zelfs *illustraties* genoemd worden) en *reproduceert* er handschriften en oude

gravures door middel van de *photogravure*, de *photozincographie*, de *photolithographie* de *phototypie* en sinds 1883 ook de *autotypie*.

↪ Al die namen konden eerst ontstaan nadat de *photographie* was uitgevonden en bekend gemaakt. Dat laatste gebeurde in 1847, maar het duurde nog eenige jaren vóór zij hier te lande algemeen bekend werd, zoodat het woord in onze spreektaal eerst uit de tweede helft onzer eeuw dagteekent, evenals het woord *portretalbum*, dat men vóór dien tijd evenmin kende als de zaak. Geheel door de *photogrammen* verdrongen werden de wat oudere (in 1839 door Daguerre bekend gemaakte) *daguerreotypen* op glas, die nu reeds als oudheden worden beschouwd. De *stereoscoop*, ofschoon reeds in 1838 uitgevonden, is toch eerst na 1850 hier algemeen bekend geworden, en omstreeks dien tijd begon het woord „optica-spiegel“ met het er door aangeduide kijktoestel buiten gebruik te raken. Van nog later tijd zijn de *phonograaf* en de *kinematograaf*.

De hooge vlucht, die de nijverheid nam, heeft gemaakt, dat onze taal met allerlei nieuwe woorden verrijkt is, waarvan eene opsomming te veel plaats zou innemen. Aan den ijver om haar te bevorderen danken wij den nieuwen, uit het Duitsch vertaalden, naam *wereldtentoonstelling* en het overnemen van het Engelsche woord *jury*, dat wij bij onze rechtspraak niet kennen, maar dat allengs ook voor de commissie van beoordeeling bij allerlei andere wedstrijden is ingevoerd. Van onzen tijd is ook de onderscheiding van een onderdeel der industrie door de samenstelling *kunstnijverheid*, terwijl voor de nijverheid buiten de fabrieken het woord *huisvlijt* werd ingevoerd en voor de huisvlijt uit liefhebberij het Zweedsche woord *slöjd*.

In vroeger tijd zou men bij huisvlijt in de eerste plaats aan de huismoeder hebben gedacht, aan haren schoonmaakijver en wrijf- en poetsbedrijvigheid, of aan het zwaartepunt harer dagelijksche werkzaamheid, de spijsverzorging. Van alle kunsten heeft de kookkunst ons wel het minst nieuwe woorden aangebracht, zelfs al is de *kookschool* iets nieuws en het koken daarmee een onderwijsvak geworden. Deze kunst echter was reeds eeuwen lang met zooveel toewijding beoefend, dat het moeilijk moest vallen, er iets nieuws, althans iets beters in uit te vinden. De *kunstboter*, waarvan tusschen 1880 en 1890 sprake begint te zijn, moge het eerste wezen, het laatste zeker niet. Nieuw is het *verduurzamen* van levensmiddelen in *blikjes*. De zaak is algemeen ingevoerd en zoo heeft men ook het woord niet kunnen tegenhouden, hoeveel tegenstand het onder de taalbeoefenaars ook heeft moeten vinden. Nieuwe Nederlandsche spijsnamen zijn overigens zeldzaam: een woord als *erwteworst* uit den oorlog van 1870 behoort nu reeds bijna tot het verledene. De spijskaart der huisdieren daarentegen schijnt voorgoed met het woord *hondenbrood* verrijkt. Nog moet opgemerkt, dat in de keuken de „vuurpot“ door het *kookfornuis* is vervangen en dat in den laatsten tijd als gedeeltelijke plaatsvervangster daarvan de uit het Noorden afkomstige *hooikist* begint op te treden.

↪ Nadat de Duitschers hier met een, ook voor hen vreemd, woord het *turnen* in eere hadden gebracht, is allerlei *sport* met het Engelsche woord daarvoor en voor allerlei bewegingen en voorwerpen, die er mee in betrekking staan, bij ons bijzonder in de mode gekomen. Men zou van de *sporttermen* een afzonderlijk woordenboek kunnen samenstellen. Toen omstreeks 1870 het woord *velocipède* hier meer algemeen bekend werd, voorzag De Vries

reeds den grooten opgang, dien dit vervoermiddel zou maken, en stelde hij in het Leidsche Dagblad een Nederlandsch woord voor, om het lange vreemde woord te vervangen. Hij dacht *wieler* uit, met de samenstellingen *tweewieler* en *driewieler* en de afleidingen *wieleren* en *wielenaar*; doch de liefhebberij nam toen spoedig weer af en de voorgestelde woorden raakten in vergetelheid, tot een jaar of vijftien later de liefhebberij opnieuw ontwaakte en tot een waren hartstocht aangroeide. De naam velocipède was intusschen meer en meer verdrongen door het veel kortere *fiets*, waarvan niemand totnogtoe den oorsprong heeft kunnen opsporen; en naast deze fiets kwam ook de *tandem* in gebruik. In de spreektaal zijn deze woorden nu de meest gewone, maar het gebruik van een Nederlandsch *rijwiel* (met *rijwielschool*) begint toch reeds meer en meer door te dringen met *wielerbaan* en het werkwoord *wielrijden*, dat zelfs gepatroniseerd is door den *wielrijdersbond*.

Die *bond* is eene van die vereenigingen, zooals er sinds dertig jaar zoovele zijn gesticht en nog ieder jaar gesticht blijven worden, van *weerbaarheids-* en *vredesbond* af tot *bakkers-* en *boerenbond* toe. Zelfs heeft men er niet tegen op gezien aan eene dezer vereenigingen, die onlangs haar einddoel heeft bereikt, den veellettergrepigen naam *antidienstvervangingsbond* te geven. Sinds de nieuw opgerichte vereenigingen onder Duitschen invloed hun naam kozen, heeft het woord „bond“ ook het mannelijk geslacht aangenomen, dat het in het Hoogduitsch heeft. Tot omstreeks 1870 had men bij ons van „het bond“ gesproken, en nu is zelfs door het Woordenboekgezag „de bond“ gewettigd. Te opmerkelijker is deze geslachtsverandering in de spreektaal, omdat daarin juist in den laatsten tijd zich de neiging openbaart om aan eertijds mannelijke of vrouwelijke woorden het onzijdig geslacht toe te kennen, iets wat trouwens ook reeds in sommige oudere taalperioden heeft plaats gevonden.

Eéne vereeniging is hierheen in de tweede helft onzer eeuw uit Engeland overgebracht, die zich door een zeer bijzonderen naam onderscheidt, het *heilsleger* (vertaling van „salvation-army“, zooals de in 1865 in Engeland gestichte vereeniging heet). De leden er van worden algemeen met den naam van *heilsoldaten* bestempeld. Tegen dezen opwekkelijken naam steekt droevig af de uit een langen doodslaap tot nieuw leven gewekte naam eener andere godsdienstige sekte, die der *doleerenden*. Intusschen openbaart zich de vaderlandslievende neiging om voor „condoleeren“ de Nederlandsche uitdrukking „deelneming betuigen“ te gaan gebruiken, evenals voor „feliciteeren“ die van „gelukwenschen“, en zoo ook op de kaartjes het P. C. en P. F. door M. D. en M. G. te vervangen.

Zeker is het aantal nieuwe woorden, dat in de laatste halve eeuw onze spreektaal heeft verrijkt, niet gering te noemen, als men ziet, dat ik er reeds een paar honderd, die mij als van zelf voor den geest kwamen, zonder naar eenige volledigheid te streven bijeen wist te brengen.

Dat er daarentegen ook weer oudere woorden in onbruik zijn geraakt, met de voorwerpen, die zij aanduiden, spreekt van zelf. Op het gebied van de kleeding met hare afwisselende en zoo kortstondige mode zijn vele uit het midden onzer eeuw te noemen, die het tegenwoordig geslacht nooit meer gebruikt en niet eens meer alle begrijpen kan. Men denke aan *almaviva* en *schanslooper*, aan *stropdas* en *soupieds*, aan *kornet* (met *karkas*) of *neepjesmuts*, aan *spencer* en *bayadere*, aan *reticule* en *ménagère*, aan

*crinoline* en *queue* (of *cul de Paris*). Zelfs heeft het algemeene „wandelstok“ het engere *rotting* bijna geheel verdrongen en is *valhoed* verouderd in een tijd, waarin men reeds van zijne jeugd af moet leeren tegen een stootje te kunnen of zijn balans te houden. Wie nu nog van *slaapmuts* spreekt, doet het meestal om minder eerbiedig een persoon aan te duiden, evenals wie zich van het woord *snuiter* of *smeerlap* bedient, daar de echte snuiter door de *stearinekaarsen* ontbeerlijk geworden is en de eigenlijke smeerlap met de *toeslee* den weg van het *pijpenleetje* is opgegaan. Wie beweert, niet „onder de plak“ te willen zitten, heeft niet altijd meer eene duidelijke voorstelling van wat eene *plak* eigenlijk was.

Oude muntnamen waren in het midden van onze eeuw nog bekend, al waren de munten zelf toen reeds niet meer in omloop; maar tegenwoordig is er menigeen, die niet meer weet, wat een *vierduitsbroodje* kost of hoe onbetekenend men zijne meening wel acht, wanneer men die geen *oortje* waard noemt. Van *daalder* en *schelling* moge men de juiste waarde misschien nog vrij algemeen kennen, een *stooter* is voor de meesten (vooral de beschaafden) reeds eene geheimzinnige waardebepaling geworden, evenals de *dukaat*, die menigeen met het weer herleeftde „gouden tientje“ zich op zijn minst gelijkwaardig denkt, en van geen *gouden rijder* weet te onderscheiden. Van *ducaton* praat ik niet eens.

Zoo komen nieuwe woorden in omloop als nieuwe munt; als deze slijten zij af en raken zij ten slotte uit de wandeling. Komt een oudere van jaren soms nog eens voor den dag met een *potstuk* uit den spaarpot zijner jeugd, dan kijkt het jongere geslacht vreemd op en is dan zeer geneigd den ouden heer zelf een oud potstuk te noemen, al kent het ook de eigenlijke beteekenis van dat woord niet recht meer, omdat wij nu in den tijd der *spaarbankboekjes* leven.

## XII.

Moeielijker dan den juisten tijd der invoering van bepaalde voorwerps- of toestandsnamen te bepalen, valt het uit te maken, wanneer meer algemeene woorden, zij 't ook in verband met geestelijke stroomingen en aan de orde gestelde quaesties, voor het eerst in de spreektaal zijn opgenomen, nadat zij reeds veel vroeger geschreven waren, want deze hebben zich soms eerst met moeite baan moeten breken. Het is nog geen twintig jaar geleden, dat het woord *baanbreken* zelf voor eene afkeurenswaardige nieuwigheid werd uitgekreten, voor een germanisme, dat bestrijding verdiende. Uit de pogingen door taalleeraars gedaan om zulke woorden uit de taal te weren, kan men bij benadering afleiden, dat zij tijdens die pogingen nog niet algemeen in gebruik waren, want aan hetgeen eenmaal burgerrecht in de taal heeft gekregen tornen alleen dwazen, hoe verkeerd of onnederlandsch het oorspronkelijk ook moge zijn.

Zoo mag men aannemen, dat de uitdrukking *aanstalten maken* en *in 't onderhavige geval* vóór het midden onzer eeuw nog weinig werden gezegd, al werden zij ook reeds in 't begin dier eeuw geschreven, daar Siegenbeek, met de geheele Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde achter zich, ze nog in 1847 bestreed, wat de laatste betreft in overeenstemming met Bilderdijk, die haar zelfs „gedrochtelijk“ had genoemd, waarmee Ver-

wijs het nog in 1878 eens was. Andere, door Siegenbeek in 1847 bestreden germanismen zijn niet ouder, voor een deel zelfs jonger, tijdens zijne bestrijding nog slechts bij enkelen in gebruik en nu zonder veel kans op uitbanning in de beschaafde spreektaal opgenomen, zooals *zich afgeven met, bijval, brokstuk, zich eigenen, ingeburgerd, ter inzage zenden, opvallend, opvoeren* (van een tooneelstuk), *voorliefde, vrijgevig, vrijzinnig*, enz.

In 1860 bestreed Van Vloten de toen nog jeugdige germanismen *stukwerk, onomwonden* (voor „onbewimpeld“) en *goedmoedig* (voor „goedhartig“). Menigeen zal zich nog kunnen herinneren, dat De Vries levenslang woorden als *minstens, hoogstens*, enz. als Duitsche namaak heeft zoeken te weren, en dat hij evenmin vrede had met het gebruik van woorden als *het binnenland, het buitenland* ter vertaling van „In- und Ausland,“ dat sedert 1806, toen wij ministeriën van binnen- en buitenlandsche zaken kregen, niet kon uitblijven, al konden — naar zijne, ook niet ongegronde, meening — die woorden niets anders beteekenen, dan „het binnenste en het buitenste gedeelte van het land“. Maar al bezat men ook „binnenslands“ en „buitenslands“, men kon het zonder zelfstandige naamwoorden niet meer stellen, en evenmin zonder een woord als *buitenlander*. Ieder zegt en schrijft ze nu zonder eenigen schroom. Het Duitsche *welstand* bleek naast het Nederlandsche „welvaart“ ter schakeering van beteekenis onontbeerlijk en, sedert de Grondwet van 1887 en de Kieswet van 1897 het opnamen, is het, hoe ook uit taal- en zelfs uit staatkundig oogpunt bestreden, als Nederlandsch gestempeld.

Hopeloos is ook de strijd geworden tegen een germanisme als *bijdrage*, nu zelfs de heer-bedelaar en de liefdadige instellingen om „eene kleine bijdrage“ beginnen te vragen. En toch was het voor vijftig jaar nog slechts in het meervoud, als namaak van het Duitsche „Beiträge,“ en bijna alleen als tijdschrifttitel in gebruik. *Inname, opname, overname*, enz. zijn nu ook, na langdurig verzet ondervonden te hebben, druk bezig „inneming,“ enz. te verdringen, en „inpakken“ wordt nu meer en meer, ten minste in eene bepaalde beteekenis, door het Duitsche woord *verpakken* vervangen, nadat *verpakking* reeds iets vroeger was ingevoerd. Het germanisme *doelmatig* heeft het in de laatste halve eeuw niet alleen van „doeltreffend“ gewonnen in den strijd tusschen de spraakmakende (of in dezen spraakstelende) gemeente en de taalbeoefenaars, maar ook reeds tot het vormen van andere woorden als *kunstmatig, rechtmatig, plichtmatig*, enz. het voorbeeld gegeven.

Deze germanismen en vele andere, die men nu nog maar alleen in bepaalde kringen hoort, zijn voor een deel door Duitsche handel en nijverheid in onze spreektaal gekomen, meer nog door bemiddeling van circulaires, prijscouranten en advertenties, dan door mondeling verkeer. Voor een ander deel zijn zij afkomstig uit wetenschappelijke, vooral populair-wetenschappelijke, geschriften van mannen, die hun vak beter verstaan dan hunne taal en gewoon zijn over hun vak allerlei werken in vreemde talen te lezen. De leek, die tegenwoordig veel meer van zulke geschriften leest dan vroeger, kan ze zelf daaruit in de spreektaal overbrengen, maar meestal doen zij daar het eerst hunne intrede door de volksvoordrachten en courantenverslagen. Verder komen vreemde termen en zinswendingen uit de publieke en sociale wetenschappen in de a'ge-

meene spreektaal door de dicht bij de schrijftaal zich aansluitende redevoeringen in de beide kamers, de debatten in kiesvereeningen, de toespraken op meetings, enz.

Ook de toegenomen belangstelling in de kunst heeft allerlei nieuwe woorden uit buitenlandsche kunstbeschouwingen en kunstverslagen in onze spreektaal ingevoerd of onder den invloed daarvan aan bestaande woorden eene gewijzigde beteekenis toegekend. Er zijn er bij, die eene Duitsche herkomst verraden, maar de meeste zijn uit Fransche geschriften overgenomen en dan gebracht in dien nationalen vorm, waarin het Nederlandsch reeds sinds eeuwen gewoon is, zijne Graeco-Latijnsche kunstwoorden te brengen, die daardoor het halfslachtig karakter van bastaardwoorden aannemen en met elkaar eene woordenrijke stadhuis- of geleerdentaal uitmaken. Het komt mij voor, dat in de tweede helft onzer eeuw veel meer dan in de eerste helft uit die taal woorden in de beschaafde spreektaal zijn ingedrongen, wat wel zal samenhangen met de begeerte naar „university-extension“ of verbreiding van wetenschapsextract onder het volk.

Opmerkelijk is vooral onder beschaafde of zelfs minder beschaafde leeken het toenemend gebruik van medische termen. Wat vroeger „zenuwzinkingkoorts“ heette, wordt nu *typhus* of *typheuse koorts* genoemd, en de „briefjes“ van besmettelijke ziekten hebben een lastig woord als *diphtheritis* zelfs reeds onder het lagere volk in gebruik doen komen, met *serum* er bij. Van *désinfecteeren* en *antiseptisch* spreken zelfs barbiers en haarsnijders, zooals dienstboden van *bacteriënvrije*, *gesteriliseerde* en *gepasteuriseerde melk*. *Koortsthermometers* zijn reeds in vele gezinnen voorwerpen van huiselijk gebruik geworden, en wie vroeger niet anders wist of koorts was koorts (gewoon, anderdaagsch of derdendaagsch) heeft nu den mond vol van *intermitterende koorts* en *malaria*. Wie vroeger alleen van „tering“ sprak, spreekt nu liefst van *tuberculose*; wie vroeger alleen „verkoudheid“ kende, gewaagt nu ook van *bronchitis*. Nu „constateert“ men ook als leek een *maagcatarrh*, wanneer men vroeger alleen beweerde, dat „de maag van streek“ was; en sinds de „griep“ epidemisch en onder zoo verschillende gedaanten is opgetreden, is het oude, bijna geheel vergeten woord *influenza* een woord van den dag geworden.

Meer en meer begint men ook *accoucheur* te noemen wie vroeger eenvoudig „dokter“ of „meester“ heette; en spreekt men ook nu nog wel meestal, zooals vroeger, van den „dokter,“ zelfs al bezit de geneeskundige eigenlijk dien titel niet, men bedient zich bovendien toch ook reeds van het eertijds deftige woord *arts*, dat men op de naambordjes lezen kan, en weet in elk geval van *artsexamen* en *semi-artsen* te praten, wat eerst sedert de nieuwe wet op de geneeskunde (1865) mogelijk was. Pleegzusters en ziekenverpleegsters kende men reeds lang, maar *wijkverpleegsters* zijn er nu bijgekomen. Zielkunde en zielsziekten zijn onderwerpen van algemeene belangstelling geworden, en ieder weet nu te praten van *neurasthenie* als van eene kwaal des tijds. Magnetiseurs en somnambules waren vroeger bekend: *hypnotiseurs* zijn eerst in het laatste kwart onzer eeuw meer algemeen ter sprake gekomen, en *suggestie* is zulk een gewoon woord geworden, dat men het ook reeds telkens hoort gebruiken, wanneer er niet bepaald van suggestie in hypnose sprake is.

Van den anderen kant zijn ook vele Fransche woorden in onzen tijd door goede Nederlandsche vervangen, niet alleen in de schrijftaal, want daarin is dat al lang gedaan of beproefd, maar ook in de spreektaal. Het is nog niet zoo lang geleden, dat men in gemengd gezelschap niet anders dan van *chemise*, *pantalon* en *troisième* mocht spreken; ook nu wordt men nog wel eens op die woorden vergast, maar voor velen hebben zij een viezigen bijmaak gekregen, en onbeschroomd begint men er de Nederlandsche „hemd, broek en onderbroek“ voor in de plaats te stellen. Vreemde woorden toch worden spoedig plat, zoodra Jan en alleman ze gaat gebruiken, en daardoor raken wij gelukkig vele van die indringelingen weer kwijt. Zoo is ook *galant* door het Nederlandsche „aanstaande“ vervangen. Sommige woorden hebben het geluk spoedig aannemelijke vertalingen te vinden; van andere klinken die vertalingen eerst wat stijf, zoodat men ze alleen durft schrijven; maar voeren de moedigen, die zich aan een spotlach niet storen, ze in de spreektaal in, dan weten zij zich daar soms ten slotte te handhaven. Tegenwoordig kan men reeds dikwijls *regenscherm* voor „parapluie“ hooren zeggen, ofschoon een nieuw opkomend wonderlijk modewoord, *spruit*, dat nu nog wat plat klinkt, eenige levensvatbaarheid schijnt te bezitten.

Groot is de verandering, die de vrouwelijke voornamen in de laatste vijftig jaar hebben ondergaan, zoodat zelfs in de lagere standen eeuwenheugende verkortingen in onbruik komen, als Mietje, Grietje, Pietje, Koosje, Wimpje of Mientje, Betje of Lijsje, Heintje of Jetje, Kaatje of Trijntje, Keetje of Neeltje, Aaltje of Daatje, Jansje, Naatje, Nansje of Antje. Mooie, volle namen wil men nu aan zijne dochters geven, en de Regeering heeft dat in de hand gewerkt door verkleinwoorden uit de registers van den burgerlijken stand te weren. Toch worden in het dagelijksch leven die lange namen weer verkort, maar op andere manier dan vroeger, en wie eertijds de bovengenoemde namen droegen, heeten nu: Marie of Mary, Margareta of Greta, Petronella of Nelly, Jacoba of Coba, Wilhelmina of Willy, Elisabeth, Lize of Betsy, Henriëtte of Hanny, Hendrika of Rika, Katharina of Cateau, ook Teau, Cornelia, Cor of Corry, Alida, Johanna, Jo, Anna of Nancy. Zooals men ziet, doet zich hierbij groote liefde voor den Engelschen y uitgang voor. Samengestelde voornamen als Annemie, Bettemie, Betteko, Wimmeko, Annekee en Miebet zijn nu uiterste zeldzaamheden en toch waren ze in het midden onzer eeuw nog tamelijk gewoon.

Vele oude woorden zijn van beteekenis veranderd of opeens, na lang slechts flauw te hebben geleefd, modewoorden geworden, en dan meestal ook met eenige wijziging in de beteekenis. Zoo spotte in 1864 Beets nog met eene uitdrukking als *spoorloos verdwijnen*, waarin „spoorloos“ de beteekenis had aangenomen van „zonder een spoor na te laten,“ terwijl men het vroeger voor „buitensporig“ gebruikte; en wie kent het nu nog in de oude, wie nog niet in de jongere beteekenis? Uitdrukkingen, die Beets op het Taal- en Letterkundig Congres te Rotterdam in 1865 nog als neologismen belachelijk kon maken, schijnen ons overoud, zooals *zelfzucht* (voor eigenliefde), *het welslagen* (voor „de goede uitslag“), *verwikkeling* (dat omstreeks 1830, maar toen nog slechts in de schrijftaal, is ingevoerd), *persoonlijkheid* (voor persoon), *richting* (voor partij), *halpheid*, enz. Ook adjectieven, als *passend* (voor

gepast), *onhoudbaar* (voor onverdedigbaar), *ongenietbaar* (voor „geen genot opleverend,” terwijl het vroeger synoniem was van oneetbaar) en *onbewust* (voor onmerkbaar of ook voor onopzettelijk). Ook werkwoorden, als *vergemakkelijken* (voor „gemakkelijker maken”), *beheerschen*, *gelden voor* (voor „doorgaan voor”), *in 't leven roepen* (voor maken), *ergens in opgaan*, enz. Onder de nieuwe modetermen rangschikte hij toen ook: *geen idee van*, *geen sympathie voor iets hebben*, en het misbruik, dat er van het woord *fantasie* werd gemaakt. Toch kende hij woorden als *fantasiekostuum*, *fantasiehoed*, *fantasiejas*, enz. toen nog niet. Van *practisch* en *onpractisch* bejammerde hij het, dat het, als tiranniek modewoord, zoovele andere goede woorden verdrong. „Practisch,” zeide hij, „is = bruikbaar; practisch is = uitvoerbaar; practisch is = nuttig; practisch is = ter zake; practisch is = van zessen klaar; practisch is wat u of mij conveniëert. *Practica est multiplex.*”

Nog altijd is *practisch* een lievelingswoord gebleven; maar er zijn er later nog andere van even ruime toepassing bijgekomen. Wat is in de laatste kwart eeuw al niet *typisch* genoemd! Er waren menschen, die alles, wat zij voor 't eerst van hun leven zagen, *typisch* heetten, en daarmee brachten zij het woord zoo zeer in discrediet, dat men er toe heeft moeten komen, het tot *typig* te vervormen, om het nog in zijne eigenlijke beteekenis te kunnen behouden. Iets minder opgang maakte het adjectiefvisch gebruik van de bijwoordelijke uitdrukking *apart*, in den zin van eigenaardig. Men kon toen hooren spreken van eene „aparte manier van converseeren,” zonder dat daarmee juist een aparte bedoeld werd. Reeds wat ouder was het jonge-meisjeswoord *gezellig*, in de algemeene beteekenis van „genoegen gevend”. Brieven waren *gezellig*, maar ook japonnetjes en flaconnetjes. En tegenwoordig verkeeren wij in den moesson der *leukheid*. Zijne oude beteekenis van „droogkomiek” heeft *leuk* nu geheel verloren: 't is een algemeen epitheton geworden, voor al wat men prijzen wil. Het tegenovergestelde van *leuk* is nu *idiot*. Zelfs wandelstokken en knipmessen kunnen nu, al naar gelang van den smaak der sprekers, *leuk* of *idiot* zijn, tenzij men er de voorkeur aan geeft, ze met een ander modewoord uit de militaire wereld *kranig* te noemen. Ieder is nu *kranig* wie in zijne soort niet doodgewoon is, tot schoenpoetsers en keukenmeiden toe. *Gewoon* daarentegen beteekent in de spreektaal van velen ook al niet meer „wat dagelijks voorkomt,” maar is nu juist het tegenovergestelde van gewoon geworden, en dus ongeveer „buitengewoon of bijzonder.” Uit eene vroeger nu en dan gebruikte uitdrukking, als „dat vind ik gewoonweg leelijk” of „dat vind ik leelijk, gewoonweg” (gewoonweg = sans phrase) ontstond de verkorte zegswijze, die nu voor een gezellig samenzijn een onmisbaar ingrediënt schijnt te wezen: „dat vind ik leelijk, gewoon” of „dat vind ik gewoon (= onvoorwaardelijk, bijzonder) leelijk.” Het medelijden heeft een algemeen woord, *zielig*, voor al wat jammer of beklagelijk is ingevoerd. *Kleinzielig* (in plaats van het oudere kleingeestig) ontvingen wij al vroeger uit de pen van Dr. A. Kuyper.

*In 't gevele komen*, voor wat vroeger platweg „gatlikken” genoemd werd, en *zijn draai nemen*, voor wat voorheen „zijn karakter verloochenen” heette, zijn jeugdige euphemismen uit de politieke — gewoonlijk wat meer krijgshaftige — taal, die de Standaard heeft ingevoerd — die als partijtaal zou kunnen aangeduid worden. Opmerkelijk toch is het, dat allengs alle hoofd-



partijen eene eigene, in menig opzicht zelfs internationale, wijze van spreken hebben aangenomen, waaraan zij te herkennen zijn, ook al gebruiken zij dezelfde woorden. Maar die woorden hebben dikwijls eene geheel andere beteekenis bij de eene partij, dan bij de andere. Vooral eigenaardig is de neiging der socialisten om sterk teekenende woorden te gebruiken voor personen, zaken of toestanden, die men zich geheel verkeerd zou voorstellen, indien men de woorden in de oudere en nog steeds meer gewone beteekenis wilde opvatten. Ware hunne taal over het algemeen wat artistieker, dan zou hunne woordenkeus ons kunnen verleiden, naar het gebied der politiek verdwaalde dichters in hen te zien, te meer daar inderdaad reeds verscheidene van de modernste dichters ijveraars zijn geworden voor de sociaal-democratische politiek.

Uit dergelijke politieke, maar ook uit andere kleinere, kringen komen soms woorden in de algemeene spreektaal. Zelfs de in haar oorsprong voor den taalgeleerde grootendeels onnaspeurlijke *dieventaal* heeft er eenige opgeleverd. Andere ontstaan in de studentenwereld, vele ook in de kringen der schilders en tooneelspelers. Het tooneel heeft met een nieuw genre uit Frankrijk ook den daarvoor gebruikelijken naam *revue* bij ons ingevoerd, en, als de allernieuwste vinding, ook het woord *lachsucces* als reclamewoord voor een grappig tooneelstuk.

### XIII.

Dat de acteurs al niet minder invloed op het spraakgebruik kunnen hebben, dan de andere openbare sprekers, is te begrijpen. 't Is daarom van belang op te merken, dat er in het laatste kwart onzer eeuw op het tooneel meer en meer naar gestreefd wordt, natuurlijk te spreken, den declamatietoon, althans bij het proza, af te wennen, en de schrijftaal, die de souffleur voorleest, beter in spreektaal om te zetten. Het vervangen van „gij” door „u” en „je” of „jij” behoort tot de meest kenmerkende veranderingen in de tooneeltaal, omdat ook in de spreektaal „gij” al zeldzamer en zeldzamer wordt, behalve natuurlijk in de Betuwe, Noord-Brabant en verder in Zuid-Nederland, waar het te huis behoort. Van den kansel zou „jij” en „u,” ofschoon het er wel eens beproefd is, vooralsnog zeker te gemeenzaam klinken. Toch is De Genestet's bede: „Verlos ons van den preektoon, Heer! Geef ons natuur en waarheid weer!” niet geheel onverhoord gebleven; maar de groote ruimte der kerkgebouwen in de steden en de slechte acoustiek van de meeste dezer maakt het noodig, met luider stem dan in het gewone gesprek of althans in langzamer tempo en met scherper articulatie te spreken, zoodat de preektoon wel altijd vrij wat zal moeten blijven verschillen van den gemeenzamen of zelfs maar deftigen preektoon.

Ook de acteurs zullen op het tooneel wel nooit ongestraft kunnen spreken alsof zij te huis waren, en zich wel in de eerste plaats moeten blijven toeleggen op duidelijke articulatie en gemarkeerde intonatie, waarbij de gewone omvang der stem, die een kwart of een kwint bedraagt, zal moeten toenemen tot een sexte of zelfs tot een octaaf. Daarbij zullen zij moeten voortgaan te zorgen voor zuivere uitspraak zonder dialectische bijmengsels, zooals zij trouwens ook sedert de oprichting der Tooneelschool reeds hebben

gedaan. Toch is de tijd nog niet gekomen, waarop men van een voorbeeldig Tooneelnederlandsch kan spreken, zooals men in Duitschland van het „Bühnendeutsch“ spreekt, dat daar zelfs een zeker gezag heeft als type van beschaafde uitspraak.

Wel heeft men van de beschaafde uitspraak in den laatsten tijd, ook om hygiënische redenen, meer werk gemaakt dan vroeger. Zelfs wordt hier en daar reeds methodisch onderricht in het spreken (stemvorming en uitspraak) gegeven, ook als onderdeel van het zangonderwijs. Dat eene zuivere uitspraak alleen nog in geenen deele den acteur maakt, en dat hij nog oneindig meer dan eene welluidende spreekmachine moet zijn, is waar, maar toch is het veldwinnen van de overtuiging, dat ieder, die in het openbaar moet optreden, zich met ernst op het behoorlijk uitbrengen der klanken moet toeleegen, een vooruitgang van den laatsten tijd. Daarbij wordt dan aangedrongen op middelrifs- in plaats van borstademhaling, op verschuiving der klankvorming van de keel naar den mond, op bestrijding der Hollandsche slaptongigheid en op verlaging der toonhoogte, waarvan het gemiddelde allengs gestegen is, omdat een verhoogd zenuwleven er toe leidt, niet alleen in figuurlijken, maar ook in eigenlijken zin te hoogen toon aan te slaan.

Zoo staan, ook zelfs ten opzichte van het uitbrengen van klanken, de richtingen van natuurlijk en kunstmatig spreken tegenover elkaar, elkander dwingend het juiste midden te houden. Er wordt zelfs reeds op aangedrongen te bepalen, op welke lettergrepen van een woord de klemtoon behoort te vallen, daar dienaangaande niet in alle gewesten eenstemmigheid heerscht. Bedenkt men echter, dat geleidelijke klemtoonverplaatsing tot de bekende verschijnselen in de taalgeschiedenis behoort, gedeeltelijk ook samenhangend met de wijziging in de beteekenis en de functie der woorden in den zin, dan kan men de voorspelling wagen, dat al te strenge voorschriften in dezen wel spoedig verzet zouden uitlokken, als hinderlijk voor de vrije ontwikkeling der taal. Ook hierbij mag de spraakkunst slechts eene ideëele norm aangeven en niet het gezag van een wetboek voor zich eischen.

Trouwens de beschaafde spreektaal heeft uit haar aard reeds neiging tot normaliseeren, gedeeltelijk onder den invloed van de spelling der schrijftaal, maar niet uitsluitend. De spelling met *ng* van woorden, waarin niet *n + g*, maar alleen eene gutturale *n* wordt gezegd, en met *sch*, die men aan 't eind der woorden of vóór toonlooze klinkers als *s* uitspreekt, heeft geene verandering kunnen brengen in de uitspraak dier klanken, ofschoon het onderwijs daarop in de eerste helft onzer eeuw wel dikwijls heeft aangedrongen, en niet het onderwijs alleen, want een zoo weinig naar deftigheid strevend man als Kinker toonde zich geen vijand van die uitspraak door nog in 1829 te zeggen: „of het echter buiten het gemeenzaam gesprek verkieslijk zij, die *ch* geheel en al te onderdrukken en of het niet beter ware, dat openbare sprekers een flaauwen keeladem na de *s* deden hooren, zal ik niet onderzoeken.“ Toch is na 1850 de opzettelijk, ten minste gedeeltelijk, ingevoerde uitspraak van die *ch* meer en meer afgenomen en nu uit de beschaafde spreektaal zoogoed als geheel verdwenen. Misschien heeft daartoe nog wel het meest de zucht naar welluidendheid bijgedragen, die zich ook tegen het afzonderlijk spirantisch

uitspreken der *g* van *ng* heeft verzet, ofschoon dat laatste tegenwoordig nog wel, vooral in 't Noordoosten van ons land, gebeurt, in strijd met de uitspraak van het daar heerschend dialect.

Verder heeft het onderscheiden van *ij* en *ei* in het schrift niet kunnen beletten, dat deze beide klanken in de uitspraak al meer en meer zijn samengevallen, zooals zij dat voor een paar eeuwen het eerst in het Rijnlandsch dialect hebben gedaan. Dat in de tongvallen van meer dan de helft van ons land de *ij* als lange *i* wordt uitgesproken, heeft daartoe zeker meegewerkt. 't Viel daar gemakkelijker den eenen klank aan den anderen gelijk te maken, dan eene nieuwe klankschakeering aan te leeren. Ook het onderscheid tusschen de scherpvolkomen *ee* en *oo* en de zacht volkomen *e* en *o* verdwijnt uit de uitspraak der beschaafden meer en meer, op voorgang van de Rijnlanders. Voor vijftig jaar werd het nog door de meerderheid der beschaafden in acht genomen, zelfs nog in Zuid-Holland, bv. te Rotterdam, waar het ook nu verloren schijnt gegaan te zijn, zoodat de „Vereeniging tot vereenvoudiging van de schrijftaal“ zelfs tot het voorstel heeft kunnen komen, om het ook in het schrift af te schaffen, wat zij voor *ij* en *ei* nog niet heeft aangedurfd, evenmin als voor de *au* en *ou*, niettegenstaande ook die klanken bij de meeste beschaafden niet meer, zooals vroeger, verschillen. Eene uitspraak van *aaυ* wordt nu zelfs dialectisch geacht, en reeds in 1865 schreef L. A. te Winkel: „De spelling *blaauw*, *flaauw*, enz. stelt eene uitspraak voor, die niet de gewone is, in het oor der groote meerderheid onaangenaam klinkt en stellig niet tot de beschaafde gerekend wordt.“ Daarom werd die spelling toen ook afgeschaft, en dat heeft er nog meer toe bijgedragen om ook de uitspraak zelf te doen wegsterven.

Zoo hebben ook, vermoedelijk onder den invloed van het schrift, verscheidene woorden, die vóór 1850 ook in Zuid-Holland nog met lange *i* werden uitgesproken, den *ij*-klank aangenomen. Nog in 1844 toch beweerde de Hagenaar Changuion, dat de *ij* door alle beschaafden werd uitgesproken als *ie* in *andyvie*, *gerijs*, *grijnen*, *ijlen* en *mijt* (kaasworm) en door velen in *ijdel*, *ijver*, *houtmijt* en *tijger*. Nu spreekt ieder beschaafde in Holland ze met *ij* uit, behalve enkele ouderen, en behoudens eenige oneenstemmigheid bij *grienen* of *grijnen* en de door de spelling aangemoedigde uitspraak van *gerief* met *ie*. De ook gewettigde spelling van *iep* met eene *ij* heeft de *ij*-uitspraak bij dat dialectwoord niet kunnen invoeren, maar wel gaf de vroegere spelling van *koffij*, *fabriek*, *muzijk*, enz. „aanleiding, dat sommigen in die woorden werkelijk eene *ij* lieten hooren,” zooals in 1863 werd opgegeven als grond om die woorden in 't vervolg met *ie* te schrijven.

Een paar op zich zelf staande woorden met *v* in plaats van *ui* zijn in de laatste jaren genormaliseerd. Nog na het midden onzer eeuw kon men ook in Holland meermalen *duzend* en *duvelsche jongen* hooren zeggen: nu is het eerste zelfs bij ouderen zeldzaam, het tweede afnemend. Sterk afnemend is, behalve bij *vers*, ook de *ae*-uitspraak bij *waereld*, *kaerel*, *paerel* en *paers* en zegt men meer en meer *wereld*, *kerel*, *parel* en *paars*. De normaliseerende invloed der schrijftaal heeft dat bewerkt. Deze werkt er ook toe mee om een samenvallen van de zachtkorte *o* met de scherpkorte *o* voor te bereiden. In Holland althans is in de laatste vijftig jaren het aantal woorden met zachtkorte *o* af- en dat met scherpkorte toegenomen,

vooral waar op dien klank eene **ɛ** volgt. Invloed der Oostelijke tongvallen trouwens heeft daartoe ook het zijne gedaan.

Opmerkelijk is het, hoe sedert het verbeterd onderwijs van 1857 de spreektaal van beschaafde Hollanders allerlei dialectische eigenaardigheden heeft afgelegd, zoodat tegenwoordig de platte spreektaal in Holland veel verder afstaat van de taal der beschaafden dan vroeger. Amsterdamsche **r**'s voor **ɛ**, als in *bin* en *minsch*, zal men uit den mond der beschaafden weinig meer hooren, en evenmin **eu**'s voor **ɛ**'s, als in *veul*, *teugen*, die voor vijftig jaar nog min of meer voor aristocratisch doorgingen, evenals *peerd* of *paerd*, *steert* of *staert* voor *paard* en *staart*. Ook heeft de Amsterdamsche, en algemeen Hollandsche, verkleiningsuitgang *ie* bij *huisie*, *koppie*, enz. het bij de beschaafden tegen *je* verloren, zooals de meervoudsuitgang *es* van *kippes*, enz. nu door beschaafde Rotterdammers niet meer gebruikt wordt. Deze hebben ook al sinds vijf en twintig jaar hun *heit* voor *heeft* opgegeven, zooals de beschaafde Amsterdammers hun overoud *het* of wat jonger *heb* voor *heeft*. De beschaafde Hagenaars streven naar eene heldere uitspraak der **ɛ**, die in het plat Haagsch als **æ** klinkt; en van dien aard zouden wij nog veel meer kunnen opsommen, om te doen zien, hoe de invloed van het Hollandsch dialect ook op de uitspraak van het beschaafd Nederlandsch is afgenomen en meer en meer eene bij de schrijftaal aansluitende beschaafde uitspraak begint te heerschen.

#### XIV.

Dat de beschaafde spreektaal tegenwoordig veel minder dan vroeger met het Hollandsch dialect mag gelijkgesteld worden, zal zeker niemand betreuren, want algemeen is men het er wel over eens, dat geen tongval zoo leelijk is, als het plat Hollandsch der groote steden. Maar ook dat plat Hollandsch is sinds het midden onzer eeuw niet meer geheel onveranderd gebleven. Het heeft merkbaar, vooral in zijn' woordenschat, den invloed der beschaafde spreektaal ondergaan en is naar lagere maatschappelijke kringen teruggedrongen. Toch klinkt het nog onwelluidend genoeg, al klinkt het ook wat anders dan voor vijftig jaar.

Te Amsterdam althans schijnt in dien tijd eene groote verandering te hebben plaats gehad. Ter Gouw toch wist nog verschillende taalschakeringen te herkennen in verschillende wijken der stad, en deze zijn nu samengevallen. De lange **ɛ** hoort men nergens meer als **ɛɛ** uitspreken, en evenzeer is de eigenaardige **ɛ**-uitspraak (lang aangehouden **ɛ** met korte **ɛ** als naslag), die voorheen de Amsterdammers zoo kennelijk onderscheidde, aan 't wegsterven, verdrongen door de nu algemeen geworden uitspraak van **ɛ** als **oɛ**. Ook de **ui**, die vroeger veelal als de **eu** van 't Fransche **MEUBLE** werd uitgesproken, klinkt tegenwoordig veel meer als **oi**.

Toch hebben niet alle bewoners van andere gewesten er vrede mee, dat zij hunne dialectische uitspraak voor de algemeene, die zij nog Hollandsch noemen, moeten prijsgeven, om den naam te hebben van beschaafd te spreken. Menig Fries kan nog niet inzien, waarom het onbeschaafder zou zijn **u** en **ie** te zeggen, dan **ui** en **ij**; en verre verkiest hij zijne **sk** en zijne als zachte **k** uitgesproken **g** boven het harde en zachte schuringsgeluid **sch** en **g**, vooral wanneer hij door vele Amsterdammers die **g** als

eene harde *ch* hoort uitspreken. Zeker kan het niet ontkend worden, dat er eenige willekeur is in het uitsluitend beschaafd noemen van de klanken, die onze schrijftaal afbeeldt, en groote bekrompenheid zou het van den Hollander zijn, een overigens beschaafd Fries van onbeschaafd spreken te betichten, als hij *skuut* voor *schuit*, *wien* voor *wijn*, ja zelfs als hij *foet* voor *voet* of *suur* voor *zuur* zegt. Men kan het b.v. Johan Winkler niet euvel duiden, dat hij, zooals hij in 1887 verklaarde, „de eigenheden zyner eigene aangeborene gouspraak, voor zoo verre deze eveneens goed, oud, algemeen Nederlandsch zyn, ten volle wil doen gelden, tegen de byzonderheden van het overheerschende Holland“. Er is zeker iets eerbiedwaardigs in dat verzet, maar tevens getuigt het van te veel zelfstandigheid om, bij de algemeene zucht tot navolging, veel kans op goed gevolg te hebben.

Alleen door bemiddeling van de schrijftaal is er gelegenheid, dialectische eigenaardigheden, die niet Hollandsch zijn, in de spreektaal te brengen. Bevelen zij zich op de eene of andere wijze aan, dan worden zij ook wel, evenals andere nieuwigheden, uit de schrijftaal overgenomen door Hollanders, die ze eerst als ze geschreven zijn voor goed Nederlandsch gaan houden. Inderdaad zijn er op die wijze reeds verscheidene woorden en uitdrukkingen in de laatste vijftig jaar uit de Oostelijke en Noordoostelijke gewesten in de beschaafde spreektaal, ook der Hollanders, ingevoerd. Woorden als *stoer* en *sneu* b.v., die aan den taalgeleerde zelfs door hunne klanken zich terstond als niet Hollandsch verraden, en die voor vijftig jaar nog door geen enkelen Hollander werden gezegd, kan men nu telkens ook van geboren Hollanders hooren.

Merkbaren invloed schijnt mij ook de verhuizing uit andere gewesten, vooral van Friezen en Groningers, naar de groote Hollandsche steden en met name naar Amsterdam op de spreektaal daar te hebben geoefend, en dat er onder deze ook vele onderwijzers gevonden worden, die, uit het Noorden afkomstig, op de kweekschool te Groningen zijn opgeleid, maakt dien invloed nog meer verklaarbaar. Evenmin mag buiten rekening gelaten worden de invloed, die jaren lang op de lagere school in het geheele land is uitgegaan van de reeks leesboekjes, door den Groninger L. Leopold opgesteld, en onmiskenbaar Groningsch getint, wat overigens aan hunne waarde niets te kort behoeft te doen.

Maar hoeveel de tongvallen ook tot de verandering van de algemeene beschaafde spreektaal mogen hebben bijgedragen en nog zullen kunnen bijdragen, die tongvallen zelf worden door het levendig verkeer, dat na het aanleggen van een voortdurend zich uitbreidend spoorwegnet overal is ontstaan, en door het onderwijs op de scholen meer en meer in hunne eigenaardige natuurlijke frischheid bedreigd en binnen enger kringen teruggedrongen.

Het Stadsfriesch is, zooals men weet, geen eigenlijk Friesch, maar Hollandsch met Friesch accent gesproken en vol van Friesche eigenaardigheden, die er een bepaald Onhollandsch karakter aan geven en het bijna tot een zelfstandig dialect maken. „Toch begint“, zeide Winkler in 1874, „ook te Leeuwarden, Sneek, Harlingen, enz. de stadstongval te kwijnen en gaat er dagelijks veel eigenaardigs van verloren. Vooral de echt Friesche woorden, uit de Friesche taal overgenomen, slijten er uit en worden door Hollandsche vervangen. Uitdrukkingen als deze:

„Ik wudde soo kel, ik fiel op 'e knibbels del,“ die voor vijftig jaar nog zeer algemeen waren, kent men bijna niet meer. Men zegt nu: „ik wudde soo ferskrikt, ik fiel op 'e knieën neer.“ Men verwisselt dus de Friesche woorden *kel*, *knibbel*, *del* met Nederlandsche, hoewel men deze laatste toch nog op Friesche wijze blijft uitspreken.“ Ook Friesche woorden als *skriemens* (= schrielheid), *grootens*, *roodens*, enz. (van skriel, groot en rood gevormd) raken daar langzamerhand in onbruik, ofschoon, zegt Winkler, „men nog wel eens een gezonde, blozende, frissche, friesche maagd, die liever een fijn, bleek, hollandsch dametje zou schijnen, kan hooren klagen: „'k hè zun last fan roodens in miin gezicht.“

Het Landfriesch heeft zich beter gehandhaafd, maar sinds er in de eerste helft onzer eeuw (omstreeks 1820) eene nieuwe Friesche letterkunde is herleefd met eene grammatisch geordende schrijftaal, zijn de dialectische schakeeringen in het Friesch zelf beginnen uitgewischt te worden. Nu spreken Waldjers en Klaikers, de bewoners van Westergoo, Oostergoo en het Friesche deel van Zevenwolde reeds bijna hetzelfde algemeene Friesch, terwijl in de eerste helft onzer eeuw in den geheelen Zuidwesthoek nog een sterk afwijkend dialect werd gesproken, dat overhelde naar den tongval, die zich nog in Hindeloopen gehandhaafd heeft, waar men nu drie talen spreekt: het Oud-Hindeloopensch, het Landfriesch en het algemeene Nederlandsch. Hoe lang zich het eveneens zeer eigenaardige Schiermonnikoogsch zal handhaven, nu het eiland eene Duitsche zeebadplaats geworden is, is de vraag.

Het Westfriesch van Noord-Holland is wel reeds meer dan twee eeuwen lang verhollandscht, maar ging ook in den laatsten tijd nog voort, zijn Friesch karakter te verliezen. In 1896 schreef Boekenoogen: „De taal, die in dit gewest wordt gesproken, heeft door den steeds sterker wordenden invloed van de Hollandsche spreektaal veel van hare eigenaardigheden verloren. In de steden, met haar vlottende bevolking en druk verkeer met vreemdelingen, wijkt de taal van den gezeten burger slechts weinig af van de algemeen gangbare taal der beschaafden en ook op het platteland wint deze meer en meer veld“. Van de Zaanstreek zeide hij: „Menige ouderwetsche vorm leeft alleen nog in den mond van ouderen van dagen en wordt niet meer door het opkomend geslacht gebezigd. Aan den anderen kant kennen de jongeren allerlei eerst sedert kort onder invloed der Hollandsche spreektaal ontstane vormen.“

Het Strandhollandsch van Wijk-aan-Zee is in de laatste vijftig jaar geheel door het Kennemerlandsch verdrongen, daar het verloop der zeevisscherij de oorspronkelijke bewoners dwong naar Egmond of Zandvoort te verhuizen. Het dialect van Schokland, dat zelfs in twee verscheidenheden, die van Ens en die van Emmeloord gesproken werd, heeft sedert 1859 opgehouden te bestaan, toen alle Schokkers hun onbewoonbaar verklaard eiland moesten verlaten en zich te Kampen, Vollenhove, Genemuiden, Volendam en op Urk gingen vestigen.

Het dialect der stad Groningen onderscheidde zich reeds van oudsher van dat der Ommelanden, al had dat laatste ook, van de stad uit, daar het oorspronkelijke Friesch verdrongen; maar in de stad zelf heerscht naast het plat Groningsch der lagere bevolking ook nog een Groningsch der beschaafden, dat allengs ook tot de lagere burgerij begint door te

dringen en dat, vóór de spoorwegverbinding met het Zuiden tot stand kwam, ook de taal der Groningsche aristocratie was, waarvan de jongere leden tegenwoordige zoogoed als uitsluitend het algemeene Nederlandsch spreken, natuurlijk met eenige dialectische zinswendingen en een eigenaardig, spoedig herkenbaar accent. Het beschaafd Groningsch onderscheidt zich van het plat der provincie o.a. door de uitspraak van de *oa* ongeveer als de gerekte *o* van *tot*, tegenover het Ommelandsch, dat deze *oa* ongeveer als de gerekte *o* van *op* uitspreekt. Ook buiten de stad dringt deze, nu algemeen als beschaafder aangenomen, *oa*-uitspraak meer en meer door. Verder zegt het beschaafd Groningsch voor de Nederlandsche *ui*, evenals in de Friesche steden, *u*, terwijl het eigenlijk Groningsch den oorspronkelijken *oe*-klank bewaard heeft. Eene beschaafde dienstbode in de stad Groningen spreekt nu met hetzelfde gemak beide dialecten en tegen „Hollanders“ zooals daar allen genoemd worden, die niet uit Groningen, Friesland of Drente komen, ook de op school geleerde algemeene spreektaal. Zulk eene dienstbode zal b.v. aan de Hollandsche dochter des huizes vragen, of „Mevrouw 't huis“ is, en op het ontkennend antwoord hare kameraad toeroepen: „Mevrouw is *niet in huus*“, terwijl deze dat aan den boer“ bij de voordeur overbrengt in den vorm: „Mevrouw is *neit in hoës*“. Zoo is ook het Groningsch zelfs in de Ommelanden op weg, geleidelijk zijne oorspronkelijkheid te verliezen en door de algemeene spreektaal terug gedrongen te worden. In 1886 zeide Molema er van: „Den opmerkzamen toeschouwer kan het niet ontgaan zijn, dat de tongvallen met elken dag van hunne eigenaardigheden verliezen en eene ineensmelting met de schrijftaal onvermijdelijk te ontmoet gaan.“

Voor Overijsel vernemen wij hetzelfde. „In de laatste jaren“, schreef Draaijer in 1896, „heeft het dialect van Deventer danig geleden. Het getal *vleeseters* is er op onrustbarende wijze gestegen en dat der *vleiseters* in dezelfde mate gedaald“.

En Gelderland. In 1865 gaf Kern nog voor de omstreken van Groenlo de *sk* op als beginklank van de woorden, die in het Nederlandsch *sch* hebben, terwijl Gallee in 1895 vertelt, dat het hem slechts nu en dan, vooral bij oude boeren in de Westelijke streken der graafschap Zutphen mocht gelukken, die *sk* te hooren. Ook deelt hij mee, dat „om Vorden en meer plaatsen in het Westen de jongere boer thans geregeld als *huus* uitspreekt wat de oudste boeren nog *hoës* noemen, maar dat meer Oostelijk in de afgelegen broek- en heidegronden de *oe*-klank nog meer bewaard is gebleven.

Aan alle kanten worden dus belangrijke wijzigingen in de tongvallen gedurende de tweede helft onzer eeuw opgemerkt en wordt het veldwinnen der algemeene spreektaal waargenomen. Het zuiverste heeft in dezen tijd het dialect zich misschien in Oost-Brabant en Limburg gehandhaafd, omdat overal elders reeds ruim twee eeuwen lang schrijftaal en daarbij aansluitende spreektaal door het lezen van den Statenbijbel en het aanhooren van de preektaal der vooral na 1795 ook uit andere streken afkomstige predikanten bekend was geraakt, terwijl de kortere kanseltoespraken der Katholieke priesters zich, vooral op de dorpen, nauwer bij den gewestelijken tongval aansloten. En in Zuid-Limburg, met name te Maastricht, was de spreektaal der beschaafden, door de oude betrekkingen

van Maastricht tot Luik, in onze eeuw nog het Fransch. Dat is zelfs nu nog wel ten deele het geval, maar het schoolonderwijs heeft er ook reeds het algemeen Nederlandsch ingevoerd, en vooral heeft dat voorstanders gewonnen sinds de Zuidlimburgers zich door het bezoek onzer Koninginnen in 1895 meer Nederlanders zijn gaan gevoelen, dan vroeger.

Doch niet alleen daar, maar ook over het algemeen heeft men het aan de Koninginnen te danken, dat het Fransch in de hogere kringen meer en meer voor het Nederlandsch moet wijken. Was het Fransch eene kwart eeuw geleden nog de gewone omgangstaal van den adel en van wie zich daarmede gelijk wilde stellen, omdat Fransch ook de hoftaal was, en spraken zelfs Haagsche ambtenaars en winkeliers nog dikwijls een — inderdaad zeer eigenaardig — Fransch: dat is in de laatste jaren veel veranderd. Het uitgeven van een in het Fransch opgesteld „Journal politique, commercial et littéraire de la Haye,“ zooals er van 1830 tot 1849 verscheen, zou nu eene gevaarlijke financiële onderneming zijn.

De *residentie* is nu de *hofstad* geworden en het Nederlandsch de officiële taal van het hof, zooals ook wel niet anders mogelijk was in een tijd, waarin een „Algemeen Nederlandsch Verbond“ kon worden gesticht, dat zich ten doel stelt, de belangen van den Nederlandschen stam en daarmee ook van de Nederlandsche taal, zoowel in Zuid- als in Noord-Nederland, zoowel in Zuid-Afrika als in andere deelen der wereld, ernstig te bevorderen, en dat een machtig middel belooft te worden om het Nederlandsch volksgevoel te versterken. Zal de Nederlandsche stam zich overal krachtig kunnen ontwikkelen, dan zal hij zijne taal moeten hoog houden, want in de taal alleen openbaart zich de eenheid van een stam, en eenheid is kracht.

