



Het voorspel van de revolutie van Tachtig. Albert Verweys beeld van de negentiende-eeuwse dichtkunst.

Jan Oosterholt

PUBLICATIEDATUM 17 JUNI 2002

ARTIKELNUMMER 02.03

SAMENVATTING

De criticus en dichter Albert Verwey (1865-1937) gaf al vroeg in zijn literaire loopbaan blijk van een literatuurhistorische belangstelling. Speciale interesse ging daarbij uit naar de dichtkunst van vóór de Beweging van Tachtig. Verwey heeft welbewust geprobeerd de geschiedenis van de negentiende-eeuwse dichtkunst te herschrijven. In de loop van zijn kritische carrière lijkt hij grote kopstukken als Willem Bilderdijk en Nicolaas Beets weliswaar steeds milder te bejegenen, maar dit neemt niet weg dat hij is blijven vasthouden aan het beeld van Tachtig als een revolutionaire beweging, als beginpunt van de moderne dichtkunst in Nederland. Een speciale rol in Verweys literatuurgeschiedenis speelde de dichter Potgieter, die door Verwey als voorloper van Tachtig werd neergezet.

SUMMARY

From the very beginning of his career, Albert Verwey (1865-1937), Dutch critic and poet, showed a keen interest in literary history. He paid special attention to the poetry of the nineteenth century. Deliberately, Verwey tried to rewrite the history of the poetry of this period. It seems as if Verwey developed a more lenient view of famous poets like Willem Bilderdijk and Nicolaas Beets, but in the end he stuck to his belief that the Movement of the Eighties (a Dutch literary movement at the end of the nineteenth century) had been a literary 'revolution' and that it should be viewed as the beginning of modern poetry in the Netherlands. The poet Potgieter was given a central role in Verwey's literary history as a predecessor of Verwey's own generation

INLEIDING

Albert Verwey (1865-1937) behoorde niet tot het type criticus dat strategische bijbedoelingen onder stoelen of banken stak. Toen Verwey in 1935 afscheid nam als Leids hoogleraar gebruikte hij zijn laatste rede om nog eens terug te blikken op de jaren '80 van de negentiende eeuw, het tijdvak waarin dichters als Willem Kloos, Herman Gorter en Verwey zelf voor het eerst van zich hadden laten horen. Verwey wekte in deze lezing de indruk dat de Tachtigers bewust afspraken maakten over de wijze waarop zij in hun kritieken stelling moesten nemen tegenover dichters uit het verleden:

Het was een onderdeel van de taak van '80 geweest het onmiddellijk voorafgegane geslacht te groeperen rondom Potgieter, in het daaraan voorafgaande een verschuiving ten ongunste van Bilderdijk teweeg te brengen, in de zeventiende en achttiende eeuw het onmiddellijk geziene te onderscheiden van de renaissancistische geleerdheid, in de zestiende aandacht te eisen voor het franse vers van Jan van der Noot. Alles wat ikzelf verder in deze studie gedaan had, was doordrongen geweest van de behoefte van '80, het beeld van onze literatuur derwijze te wijzigen, dat in elk tijdperk het oorspronkelijk-gevormde sterker kwam te spreken dan het overgeleverde en geleerde (Verwey 1956, 254-255).

Of de Tachtigers al in de begintijd van de beweging zo precies voor ogen heeft gestaan welke invloed zij wilden uitoefenen op de canonvorming, valt nog te bezien. Zoals zovele critici is Verwey er veel aan gelegen om zijn literatuuropvatting als min of meer ongewijzigd en in ieder geval consequent voor te stellen. Hij vergelijkt de literaire beweging waarvan hij sinds zijn jeugd deel uitmaakt met een waterstroom, waarvan de vernieuwing van de jaren '80 de bron was. Dat die stroom vanaf de jaren '90 zich vooral in de door Verwey beoogde richting zou hebben bewogen, is een boodschap die in Verweys latere kritische werk steeds weer terugkeert. Custers heeft in zijn dissertatie laten zien hoe bijvoorbeeld Verweys commentaren op het werk van vroegere bentgenoten als Willem Kloos, Herman Gorter, Frederik van Eeden en Lodewijk van Deyssel in dienst staan van een apologie van de eigen literaturopvatting.¹ Daarbij was het van belang om zijn leespubliek duidelijk te maken dat niet hun werk, maar dat van Verwey een voortzetting van het Tachtiger-project betekende. In dit stuk zal het om een ander onderdeel van Verweys literatuurpolitieke agenda gaan, namelijk de wijze waarop deze Tachtiger pogingen heeft ondernomen om de geschiedenis

van de negentiende-eeuwse dichtkunst te herschrijven. In het eerste deel zal het gaan om de wijze waarop Verwey zijn geschiedverhaal heeft gestructureerd, waarbij duidelijk zal worden dat Verwey zijn eigen historie in de loop van de jaren hier en daar herziet. In het tweede deel gaat de aandacht uit naar een drietal kopstukken dat in Verweys literatuurhistorische werk steeds weer op de voorgrond treedt: Willem Bilderdijk, Nicolaas Beets en Everhardus Potgieter.

NEDERLANDSE DICHTKUNST IN DE NEGENTIENDE EEUW: OVER CLASSICISME, SENTIMENTALISME EN ROMANTIEK

DE JAREN '80: DE STRIJD TEGEN DE 'DICHTERLIJKE TAAL'

Albert Verwey heeft zich al betrekkelijk vroeg beziggehouden met de literatuurgeschiedenis.² Al voor het ontstaan van *De Nieuwe Gids* schrijft de jonge Verwey in een periodiek als *De Amsterdammer* over de vaderlandse literatuurgeschiedenis. In een bijdrage aan dit weekblad uit het jaar 1884 staat de literatuurhistorische beschouwing in het teken van een strijd tegen de retorische dichttrant, waarvan Verwey de generaties voor Tachtig beticht. Deze vermaledijde retoriek wordt door Verwey en trouwens ook door Willem Kloos in de jaren tachtig aangemerkt als 'dichterlijke taal', waarmee verwezen wordt naar een conventionele woordkeus, waaraan het gros van de negentiende-eeuwse Nederlandse dichters zich bezondigd zou hebben. In het genoemde artikel in *De Amsterdammer* plaatst Verwey deze 'dichterlijke taal' in een primitivistische context: aan het begin van de beschaving zou de mens gedwongen zijn geweest om zelf een taal uit te vinden.³ Die vanzelfsprekende oorspronkelijkheid is voor de moderne mens niet meer weggelegd. Toch hebben, aldus Verwey, met name de dichters onder de modernen de taak om de taal zoveel mogelijk van conventionele ballast te ontdoen en zich te uiten in een karakteristieke, 'natuurlijke' woordkeus. Daartoe heeft de moderne dichter, anders dan de primitieve mens, 'smaak' nodig, iets waar de meeste negentiende-eeuwse literatoren blijkbaar niet over beschikten. Uitzonderingen op de regel, schrijft Verwey hier, zijn Multatuli en Vosmaer. Zij hebben laten

¹ Vgl. Custers 1995, m.n. hoofdstuk 5-8.

² Vgl. Hanot 1957, 95-124.

³ Zie: Van Halsema 1995.

zien dat er een alternatieve weg is en 'vandaar dat *hun* leerlingen walgen van Bilderdijk's bombast en verzen als die de lezer zelf zich zal aanhalen uit zijn hollandsche bundels. Want er is oneerlijkheid en onnatuur in al wat geschreven wordt in die verstijfde, dichterlijke taal' (Verwey 1905, 18). De dichters van vóór 1880 worden door Verwey bestempeld als lieden die goochelen met 'dode vormen'. Verwey lijkt inderdaad, zoals hij in 1935 in zijn al gememoreerde afscheidsrede benadrukt, van het begin af aan gestreden te hebben tegen conventionaliteit en vóór oorspronkelijkheid. En van meet af aan was het Bilderdijk die door hem de zwarte piet toegespeeld kreeg en verantwoordelijk werd gesteld voor de door Tachtig veronderstelde malaise in de negentiende-eeuwse Nederlandse dichtpraktijk. De jongeren zouden die malaise overwonnen hebben door de strijd met de Bilderdijkiaanse retoriek aan te gaan. Deze anti-retorische stellingname is een leitmotiv in Verweys kritische opstellen uit de jaren '80 van de negentiende eeuw.

In *De Nieuwe Gids* is het Verwey die de taak krijgt om aan het tijdschrift een eerste uitgebreide literatuurhistorische bijdrage te leveren.⁴ In de essays 'Toen de Gids werd opgericht' en 'De Gids nu hij vijftig jaar is' presenteert Verwey de vaderlandse literatuurgeschiedenis als een moeizame zoektocht naar de ware aard van de dichtkunst, een queeste die met Tachtig in een stroomversnelling terecht was gekomen, waarbij ook Nederland eindelijk de moderne tijd zou zijn ingestapt. In de artikelenreeks construeert Verwey een beeld van de Noord-Nederlandse literatuurgeschiedenis vanaf de zeventiende eeuw tot aan zijn eigen tijd. Voor wat betreft de periode die voorafgaat aan de negentiende eeuw sluit Verwey zich in grote lijnen aan bij een beeld dat al sinds het begin van de literatuurgeschiedschrijving hier te lande, sinds Matthijs Siegenbeek en Jeronimo de Vries, gangbaar was geworden.⁵ De zeventiende eeuw betekent derhalve ook voor Verwey een bloeiperiode. Net als literatuurhistorici voor hem ziet hij het jeugdige elan van de Republiek als verklaring voor de goede poëzie uit die tijd en het viel te verwachten dat met de komst van grote welvaart dit elan langzaam zou verdwijnen en een periode van 'décadence' - het woord is van Verwey - zou aanbreken. In haar bloeiperiode, aldus Verwey, was de Republiek als een jong, blij kind:

⁴ Zie: Custers 1995, 65-66.

⁵ Zie: Wiskerke 1995, hoofdstuk 5.

Alleen omdat ze (de Republiek – JO) behoefte had aan het belichaamd-zien van haar eigen vreugde, hadden enkelen harer dichters brokken oorspronkelijke kunst – echte, natuurlijke kunst – geschreven. En dat hadden zij gedaan, schoon het wicht der klassische letteren woog op de schouders der jeugdige literatuur. Uiting van haar hartstocht voor het schoone leven was der Republiek bijwijlen behoefte geweest. Maar vóór het begin der 18de eeuw was die hartstocht doodgegaan; want hartstochtelijk zijn is begeeren, en die eeuw begeerde niet meer (NG 1 (1885-86) 2, 50-51).

In Verweys optiek is het slechts de jeugdige kracht van de nieuwe natie geweest die dichters als Hooft en Vondel in staat stelde om enigszins tegen de stroom van het 'klassicistische' in te roeien. Toen de dichters vanaf het einde van de zeventiende eeuw de passie voor de natuur en het leven om hen heen kwijt raakten, bleef hun niets anders over dan de hartstocht te ontlenen aan het werk van grote schrijvers uit het verleden. Verwey noemt Poot en Dirk Smits als de belangrijkste representanten van deze 'décadence'. Is het door Verwey geschetste patroon van bloei en verval alles behalve origineel, de terminologie die hij hierbij gebruikt is dat wel. Met hun 'hartstocht voor het schoone leven' worden Vondel en Hooft tot Tachtigers avant la lettre gebombardeerd. Ook het afkeuren van 'klassicistische' invloeden is opvallend; Verwey verbindt dit met het 'onnatuurlijke', het 'ongevoelde' ook; vaak lijkt het ook een synoniem te zijn voor het door Tachtig zo verfoeide 'retorische'. En zo wordt de achttiende-eeuwse 'décadence' in Verweys verhaal tot de wortel van het kwaad, dat tot ver in de negentiende eeuw zou voortwoekeren.

Bij de generaties na die van Poot en Smits neemt het verval nog ernstiger vormen aan, meent Verwey. Dichters blijken zelfs niet meer in staat om zich door grote voorbeelden te laten inspireren en nemen daarom hun toevlucht tot de ook door Verwey zo verfoeide kunstwetten, al dan niet van Franse herkomst. Archetype van dit vermaledijde dichterschap is ook bij Verwey Sybrand Feitama, de fameuze vertaler van Voltaires *Henriade*.⁶

Aangekomen bij het einde van de achttiende eeuw meent Verwey dan een tweestromenland te kunnen traceren: allereerst is er het dichterschap in de trant van Onno Zwier van Haren

en Willem Bilderdijk, die ten onrechte voor vernieuwers van de vaderlandse dichtkunst zouden zijn aangezien. In werkelijkheid, meent Verwey, is het aan Van Haren en Bilderdijk te wijten dat in Nederland een bijzonder conventionele dichterstaal populair werd en bovendien acht hij hen verantwoordelijk voor het misverstand dat banale gedachten het wezen van een gedicht zouden uitmaken. Enigszins tegenstrijdig is het, dat Verwey elders in zijn literatuurhistorische essay de banaliteit van die gedachtenwereld relativeert: Bilderdijks ideeënwereld kan niet als triviaal afgedaan worden, maar het noodlot wilde dat hij die gedachten in een slecht passend kleed van classicistische retoriek stak. Hij gaf daarmee de classicistische traditie een impuls, 'zóozeer, dat in onze letteren vóór noch na hem zoo groote wanstaltige hoop poëtische taal te zien is' (NG 2 (1886-87) 1, 55).

Naast de classicistische traditie onderscheidt Verwey nog een tweede stroom in het land der dichters aan het einde van de achttiende eeuw. Verwey hecht grote betekenis aan het verschijnen van Van Alphen's Riedelvertaling in 1778: het zou de spreekwoordelijke 'knuppel [...] in een hoenderhok' zijn geweest, waarbij Verwey aan de rijmelende dichtgenootschappers de rol van de 'kakelende' kippen toedicht (NG 1 (1885-86) 2, 64). Wellicht zonder dat hij het zelf in de gaten had, zou Van Alphen met zijn bewerking van Riedel's kunsttheoretische geschrift de voorman van het 'Individualisme' in de Nederlandse kunst zijn geworden. Aanvankelijk, aldus Verwey, verdiepte Van Alphen zich in de psychologie in een poging om te weten te komen hoe de kunstenaar het publiek optimaal kan bespelen. Al snel echter zou hij zich meer op de kunstenaar zelf en diens schoonheidsgevoel hebben geconcentreerd. Daarmee kwam de nadruk te liggen op de expressie van de kunstenaar en minder op de morele invloed die een gedicht op de lezer kon uitoefenen.

Met Van Alphen en in zijn voetspoor dichters als Bellamy en Feith is volgens Verwey de periode van de moderne dichtkunst voorzichtig begonnen. In zijn ogen betreft het hier een reactie op het classicisme: in de plaats van conventionaliteit stelde men nu oorspronkelijkheid. Dit laat-achttiende-eeuwse 'Sentimentalisme' - de term is van Verwey - wordt door hem aangemerkt als een herleving van de authentieke kunst van Hooft en Vondel

⁶ Verwey schrijft: 'De fransche invloed was belichaamd in Feitama' (NG 1 (1885-86) 2, 53).

én als een voorloper van de beweging van Tachtig:

De gedichten van Van Alphen, Feith en Bellamy waren de eerste verschijning der individualistische kunstidees in de praktijk. Streven naar uiting van ééne gevoelsnuance was hun opperste eigenschap. Maar op allerlei plaatsen waren de gevoelde klanken onzer vroegere kunst er in ontwaakt. Het gevoel moest slechts krachtiger en rijker worden; het moest zich belichamen in de fantasieën van poëten, die een lust zouden hebben aan hun schoonheid. Gevoel, dat zich vormde tot beeld; beelden, gehouwen in klank; - moesten de zinspreuken zijn der artisten-met-woorden. Als dat alles zoo was, zou het Van Alphen, Feith en Bellamy in het groot zijn: de opgewassen hof onzer kunst (Ibid., 65).

Verwey spreekt in dit kader zelfs van een 'revolutie' in de kunsten, maar meent wel dat het centrum van de vernieuwingsbeweging eerder in Duitsland gezocht moest worden. Waar de worsteling tussen ideaal en werkelijkheid in Goethes *Werther* een neerslag zou zijn geweest van een authentiek maatschappelijk ongenoegen zou het in Nederland voornamelijk om imitaties zijn gegaan, vruchten van een kunstmatige verbeelding en niet van reële conflicten. De gevoelens waren niettemin 'zuiver', waarmee Verwey bedoelt dat de dichters een innerlijke noodzaak voelden om ze te uiten en dat het hun niet ging om een gratuit vermaak voor het grote publiek. De gedichten van Van Alphen, Bellamy en Feith markeren voor Verwey de 'eerste verschijning der individualistische kunstidees in de praktijk. De Moderne Stemningskunst was in Nederland geïnaugureerd' (Ibid., 189).

Deze 'stemningskunst' zou het hier te lande echter niet makkelijk hebben gehad. Anders dan bijvoorbeeld in Duitsland kwam het Hollandse 'Sentimentalisme' niet voort uit een inheemse maatschappelijke onvrede. De revolutie in de kunsten hangt voor Verwey bovendien samen met een pijnlijk afscheid van het traditionele christendom, een afscheid waar Van Alphen en Feith nog niet aan toe zouden zijn geweest. De in hun tijd ontstane idealistische wijsbegeerte confronteerde de menselijke geest met haar beperkingen, maar de Nederlanders waren daarvoor weinig gevoelig omdat zij onwrikbaar bleven 'vertrouwen op hunnen God' (Ibid., 187). Daar kwam bij dat Bilderdijk, zoals al gememoreerd, de classicistische traditie een nieuwe impuls gaf, waardoor de retorische 'dichterlijke taal' tot ver in de negentiende eeuw populair zou zijn gebleven. Bilderdijks tijdgenoot Tollens zou de traditie van het 'Sentimentalisme' hebben voortgezet, al vindt men bij hem in plaats van de

universele sentimenten van Van Alphen c.s. een gevoelsleven dat zich concentreert op huiselijke en vaderlandse deugden. Net als bij Van Alphen, Feith en Bellamy bespeurt men, aldus Verwey, ook bij Tollens relatief weinig classicistische invloeden. Zijn gevoelens zijn oprecht en hij bezondigt zich veel minder vaak dan Bilderdijk aan 'dichterlijke taal'. Latere generaties zouden van Tollens hebben geleerd dat een dichter de werkelijkheid kan gebruiken als bron voor zijn verbeeldingen en ook dat de taal van een gedicht niet ver af hoeft te staan van de spreektaal.

Het opstel 'Toen de Gids werd opgericht' kreeg nog in hetzelfde jaar 1886 een vervolg met de *Nieuwe Gids*-bijdrage 'De Gids nu hij vijftig jaar is'. In dit stuk wekt Verwey de indruk dat de periode 1830-1880 voor wat betreft de dichtkunst vooral in het teken staat van een Bilderdijkiaanse schrijftrant, van een retorische stijl derhalve. Er lijkt slechts één uitzondering te zijn: niet Beets of Ten Kate, maar Potgieter heet hier de dichter in wie de Tachtigers zich het meest konden vinden.

Potgieter was de man geweest van de artistieke aspiraties van zijn tijdvak. Groot van artistieke aspiratie zou ook de nieuwe kunst zijn. Potgieter had in Florence brokken geschreven, harstochtelijk als groote kunst zijn moet, maar óók nauwkeurig, verstandig, anti-rhetorisch. Hartstochtelijk, maar anti-rhetorisch, dát wilden ook de jongeren (*NG 2* (1886-87) 1, 417).

Potgieter wordt zo uitgeroepen tot de voorganger van een anti-retorische beweging, die pas met de Tachtigers het pleit zou beslechten in haar voordeel. Hoe de periode 1830-1880 in Europees perspectief moet worden geplaatst, is iets waar Verwey zich in de begintijd van *De Nieuwe Gids* nog maar weinig mee bezighoudt. Heel algemeen en zonder verwijzing naar de Nederlandse situatie spreekt Verwey over de stromingen van het sentimentalisme en de romantiek als fasen in de ontwikkeling van de 'moderne stemmingskunst'. Fasen waarin de menselijke psyche zich ontwikkelde, overigens zonder dat zij in staat was een volwassen kunst af te leveren. Het zijn periodes waarin de moderne mens begon te twijfelen, zowel aan een almachtige God als aan de kracht van de menselijke ratio, maar de sentimentalisten en de romantici 'waren te veel opgewonden mensen om groote kunstenaars te zijn' (*NG 1*

(1885-86) 2, 180).⁷ Over een Nederlandse romantiek zou Verwey pas jaren later schrijven.

In de jaren '80 wordt Verweys verhaal over de vaderlandse literatuurgeschiedenis bepaald door de overheersing van het classicisme, een stroming die de jonge Tachtiger verbindt met conventionalisme en met retoriek. Er is sprake van een voorzichtig contrapunt: in de zeventiende eeuw afkomstig van dichters als Vondel en Hooft, die profiteerden van het enthousiasme, eigen aan de jonge Republiek; aan het einde van de achttiende eeuw is een al even voorzichtig protest te bespeuren in het werk van Van Alphen, Feith en Bellamy, auteurs die Verwey verbindt met het sentimentalisme. Bilderdijk echter is in Verweys ogen verantwoordelijk voor een voortleven van het classicisme tot ver in de negentiende eeuw. Pas Tachtig zal de Nederlandse literatuur van dit juk bevrijden, zo luidt de conclusie die Verwey aan zijn lezerspubliek opdringt.

Na zijn twee opstellen over de (voor-)geschiedenis van De Gids lijkt bij Verwey de literatuurhistorische studie vooralsnog naar het tweede plan te verdwijnen. In zijn bijdragen aan *De Nieuwe Gids* en aan andere periodieken ligt de nadruk op de breuk tussen Tachtig als vernieuwingsbeweging enerzijds en voorgaande generaties anderzijds.⁸ Het

⁷ Verwey spreekt in de hier behandelde opstellen ook nog in een algemenere trant over de ontwikkeling van de kunsten. Hij vergelijkt die ontwikkeling met die van een mens. Hij schrijft: 'Als de kunst der gedachten is uitgegroeid, geloof ik dat men zeggen zal: Eerst hebben de mensen gedacht, en geschreven in opgewondenheid, wat ze nauwelijks hadden gevoeld. Toen waren er wier ziel bewogen werd door die gedachten, zóo dat ze niets liever kregen dan deze, en zij schreven ze zuiver in stemmingen, die in hen waren ontstaan. Daarna genoten zij zóoveel van hun stemmingen, dat ze de gedachten vergaten daarónder, en alleen hun passies belichaamden in de beelden hunner groote kunst' (NG 1 (1885-86) 2, 178). De eerste fase behoort eigenlijk niet tot de kunstgeschiedenis, meent Verwey. Toch rekent hij tot dit tijdvak kunstenaars als Klopstock, Byron, Hugo en ook Bilderdijk. De 'eigenlijke stemmingskunst' uit de tweede fase kent geen grote namen, terwijl de derde fase, die van de 'moderne stemmingspoëten', nog moet aanbreken. Bij de tweede en derde groep ontbreken de namen, al mag men vermoeden dat dichters als Van Alphen en na hem Tollens bij de tweede fase passen, terwijl de derde fase met Tachtig wellicht in vervulling zal gaan. Belangrijker dan dit soort van speculaties is de tamelijk vrijblijvende, men zou ook kunnen zeggen: weinig dogmatische wijze waarop Verwey met periodisering omgaat. Wel gaat het steeds om een ontwikkeling in de richting van een modern tijdperk, dat dan met Tachtig werkelijk zou zijn aangebroken.

⁸ Maas verzet zich in zijn dissertatie over de literatuurhistoricus Kalff tegen het beeld van Tachtig als vernieuwingsbeweging die in de jaren '80 slechts met tegenstand te kampen zou hebben gehad om vervolgens in de jaren '90 het pleit te winnen. Hij geeft aan hoe al in een veel vroeger stadium

beoordelingscriterium bij uitstek is steeds het al dan niet retorische karakter van de te beoordelen poëzie. In een reeks van artikelen, die Verwey in 1886 in het tijdschrift *De Salon* publiceert, gaat hij expliciet in op het generatieconflict dat zo bepalend zou zijn voor het literaire verkeer in deze periode. De botsing tussen de jongeren en de ouderen is volgens Verwey eenvoudig te verklaren: *‘jongeren en ouderen schrijven in eene verschillende taal’* (Verwey 1995, 357). Tegenover de natuurlijke, plastische taal van zijn eigen generatie staat *‘eene dichterlijke of figuurlijke taal’* van de voorgaande generaties:

Nu is, voor de ouderen die figuurlijke taal de taal hunner kunst. Zij noemen haar de taal der verbeelding, de taal van den hartstocht. Ze hebben er plezier in te zien, hoe al die woorden met hun verschillende beteekenis, zich gedragen in de literatuur. Ze zeggen hun gedachten eerst gewoon, voor de aardigheid. Dan kleedden zij hen aan in het figuurlijke zondagspakje, voor de grootere aardigheid (Ibid., 357).

De strijd van Tachtig is in Verweys optiek niet te vergelijken met letterkundige botsingen uit het verleden. Immers, de figuurlijke taal heeft voorheen nooit ter discussie gestaan, zij is altijd als *‘erkende munt in omloop’* (Ibid., 359) gebleven. Wanneer een dichter zich werkelijk gedrongen voelt tot het uiten van een diep gevoel, dan kan hij, aldus Verwey, dat slechts doen in een eigen taal, die oorspronkelijk is en onconventioneel. Dat de ouderen die behoefte aan een eigen taal niet voelden, moet wel een bewijs zijn dat hun gevoelens veel minder kracht hadden. Verwey suggereert dat de geschiedenis van de literatuur met Tachtig pas werkelijk begint:

men kan het feit niet loochenen, dat thans, voor de eerste maal in ons vaderland, *zonder uitzondering alle overgeleverde beeldspraak* veroordeeld, en niet anders begeerd wordt dan een, tot in haar kleinste woord-combinaties, oorspronkelijk-Hollandsche kunst. Men kan het niet

Tachtiger-denkbbeelden (als men ze al als zodanig zou mogen kenmerken) in bredere kring geaccepteerd worden. Maas spreekt dan ook van een *‘mythevorming’*, waaraan bijvoorbeeld Anbeek zich nog schuldig zou hebben gemaakt. Zie: Maas 1998, m.n. 110-113. Recentelijk is bij Cornelissen een soortgelijk geluid te horen, waar zij het vernieuwende van de Tachtiger denkbeelden – meer specifiek die van Kloos – vergelijkt met die van andere critici. Ook zij relativeert het revolutionaire karakter van de Tachtiger poëtica. Zie: Cornelissen 2001. In dit stuk gaat het mij echter niet om een evaluatie van het al dan niet revolutionaire karakter van de literatuuropvatting van Verwey – voor zover dit al mogelijk zou zijn – maar om de wijze waarop hij probeert zijn denkbeelden te verspreiden. In dit kader is het genoeg, dat Verwey zelf de ideeën als revolutionair voorstelt.

tegenspreken dat het nawerken en bepoëtiseeren van Latijnsche verzen en vormen, waardoor Bilderdijk beroemd was, onze kunst *niet* Hollandsch, *niet* oorspronkelijk heeft gemaakt. De gewone Hollanders zelve, de lieden, die, met weinig smaak en veel onverschilligheid, lezen wat *hun* het natuurlijkst lijkt, hadden gezond verstand genoeg om, van vele kwaden het beste kiezende, hun lijfpoëten te maken van Tollens, van de Genestet, dichters, die nog het minst 'doorzult' waren met de noodlottige wijsheid der classicistische rhetoriek (Ibid., 359).

Verwey stelt hier, anders dan in zijn 'Gids-opstellen', dat er geen sprake is geweest van een anti-retorische traditie in de vaderlandse letteren van de negentiende eeuw: de relatieve eenvoud van Tollens en De Genestet is weliswaar te prefereren boven het Bilderdijkiaanse classicisme, maar ook zij waren niet vrij van het retorische virus. Bovendien zouden het de Bilderdijkepigonen zijn geweest die het toneel beheersten. Alleen de Potgieter van *Florence* wordt hier wederom als voorloper van Tachtig erkend: hij weet voor het eerst grote hartstochten uit te drukken zonder zijn toevlucht te nemen tot 'rhetorische hyperbolen' (Ibid., 371). Het past bij deze kritische benadering van de periode vóór Tachtig dat Verwey in 1888 zelfs Marcellus Emants niet vrij wil pleiten van 'dichterlijke taal' en cliché-beelden (*Amst* 12 (1888) 565, 4). De suggestie is hier dat het Emants niet aan goede wil ontbreekt, maar wel aan het talent om zich werkelijk los te kunnen maken van de traditie van de Hollandse retoriek.

In de 'Gids-opstellen' houdt Verwey zich op de vlakte waar het gaat om het leggen van een verband tussen een Europese romantiek en de ontwikkelingen op het gebied van de poëzie in het negentiende-eeuwse Nederland. In 1888 is het Ten Brinks *Geschiedenis der Noord-Nederlandsche letteren in de XIXde eeuw* die hem ertoe aanzet om over dit onderwerp te schrijven. Verwey heeft moeite met Ten Brinks karakterisering van de periode 1830-1880 als 'romantisch': 'Romantici, gek verbaasde, door hun eigen aandoening tot door 't dolle heen geslagene lyrieci, grillige, luidruchtige, op kleuren en geluiden verzotte kreaturen – och, wij Hollanders zijn dat nooit geweest' (*NG* 4 (1888-89) 1, 220-221). Romantiek wordt door Verwey verbonden met een wedergeboorte van de Europese mens, die zich niet meer langer wilde laten leiden door een traditie van vele eeuwen, maar streefde naar een eigen natuurlijke taal. De romantiek markeert binnen die Europese vernieuwingsbeweging de fase van 'het eerste kinder-gestamel en zuigeling-gespartel, het eerste tumult en

kwajongensspel' (Ibid., 219) en op de kwaliteit van de romantische kunst valt dan ook veel af te dingen: die kunst heet hier grillig en onbehouwen, dweperig en bont. Maar vervelend was de romantische kunst niet, aldus Verwey, en dat laatste zou de Nederlandse poëzie uit de periode 1830-1880 nu juist wel zijn geweest, zeker als men afgaat op het door Ten Brink geschetste beeld ervan. Ten Brink, meent Verwey, laat zijn lezers vooral voelen hoe 'huiselijk' de vaderlandse dichters waren en slechts hier en daar wordt duidelijk dat deze dichters ook een beetje last hadden van 'die mooie eeuw-ziekte' die de romantiek was (Ibid., 221). Ze zouden vooral echtgenoot, vader, dominee of ambtenaar zijn geweest, brave burgers die in hun vrije tijd, voor zover deze niet opging aan sociaal verkeer, wel eens een gedicht schreven. Pas met Tachtig werd de vaderlandse poëzie van haar huiselijke karakter ontdaan, is Verweys conclusie. De korte recensie is representatief voor Verweys houding tegenover de Hollandse dichtkunst na *Bilderdijk*: ze is vooral onbetekenend, zowel door de retorische vorm als door de weinig bevlogen thematiek. Uiteraard wordt het contrast met Tachtig zo nog eens flink aangezet.

DE JAREN '90: OP ZOEK NAAR EEN TRADITIE

We hebben gezien dat Verwey zich in de jaren '80 voorzichtig ontplooid tot de literatuurhistoricus van de Beweging van Tachtig, een rol waarin hij zich in de loop van de jaren blijkbaar steeds meer thuis voelde en die hem uiteindelijk zelfs een hoogleraarschap zou opleveren. In dit profiel paste dat hij in de jaren '90 werd aangezocht om een serie bloemlezingen te verzorgen: het betreft hier de reeks *Nederlandsche Dichters*, waarin Verwey het werk bespreekt van auteurs uit de gehele vaderlandse literatuurgeschiedenis tot aan Tachtig. In de delen 4, 5 en 6 van deze serie behandelt Verwey dezelfde periode, die ook in de 'Gids-artikelen' uit 1886 aan bod kwam. De grote lijn blijkt gehandhaafd; hier en daar worden auteurs wat milder beoordeeld en daarbij worden ook andere accenten geplaatst. Niet onbelangrijk is dat Verwey in de loop van zijn kritische carrière zijn begrippenapparaat nogal eens aanpast. Veel minder spreekt Verwey nu over een retorische dichttrant, liever heeft hij het over 'verstandskunst'; beide termen hebben een pejoratieve lading. Nog steeds is er in Verweys optiek aan het einde van de achttiende eeuw sprake van een tweestromenland, dat tot ver in de negentiende eeuw in stand blijft. Na de 'décadence' van Poot verdween het schoonheidsgevoel in de loop van de achttiende eeuw helemaal en

bleef er slechts een 'verstandskunst' à la Feitama over. In die atmosfeer was het, aldus Verwey, geen wonder dat men 'verstandsmensen' als Van Haren en Bilderdijk aanzag voor grote dichters:

Wie er toen kwamen waren geen dichters meer; 't waren verstandsmenschen. Want toen de mooiheid zoo onbeduidend geworden was dat ze alleen nog bestond in het gelikte en beschaafde van ijskoele verzen, toen kwamen de niet-mooie maar belangrijke eerlijke overtuiging van een Van Haren, het hartstochtelijk in de ouderwetsch-hoekige termen van dien starren pruikentijd zich vastschietend gedachteleven van Bilderdijk, krachtig te staan op de hollandsche aarde, als struiken in hun stevige leelijkheid over-heen de verstervende bloemgroei van ons mooi (Verwey 1894, 3).

Als denkers zijn Van Haren en Bilderdijk soms interessant, maar niet als dichters. Hun poëzie is de vrucht van een 'berekend verstand', niet van gevoel en verbeelding. Verwey trekt de metafoor door: in de schaduw van de machtige struiken groeiden kwetsbare bloemen ofwel de gedichten van Van Alphen, Feith en Bellamy:

Onder hen door, zoo ge wilt, want ze wáren kleiner, ze profiteerden van hún brutaalheid, droegen die gevoeligen, Van Alphen, Feith, Bellamy, de kiem van de toekomstige kunst. Wánt ze waren gedachteloos, wánt ze waren aangedaan, wánt ze hoopten op verbeeldingen. En poëten zijn zóo (Ibid., 4).

Al valt de term 'sentimentalisme' hier niet meer, we herkennen toch de tweede stroom die in 1886 al als bron van de 'Moderne Stemningskunst' was aangemerkt. Ook hier benadrukt Verwey dat het Van Alphen c.s. ontbrak aan verbeeldingskracht, dat de aandoeningen niet alleen heel zwak waren, maar bovendien niet veel meer dan 'natrillingen' van een oorspronkelijk Duitse vertedering.

Aan het eind van de achttiende eeuw ontstaan in Verweys optiek derhalve twee typen dichters, die hij hier omschrijft als 'gevoelsmensen' en 'declamatoren' (Ibid., 5).

Aanvankelijk verschillen deze twee groepen ook in thematiek: waar Van Alphen c.s. een voorkeur hadden voor natuurtaferelen, hield Bilderdijk zich liever met abstracte onderwerpen bezig. Ná 1800 echter ging één onderwerp overheersen, namelijk het vaderland. Men vindt

dit volgens Verwey zowel bij de 'declamator' Helmers als bij de 'gevoelsmens' Tollens. Na de Franse tijd wint Tollens het in populariteit van Helmers. Binnen de beperkingen van de 'huiselijke' thematiek weet Verwey het te waarderen dat men bij Tollens 'gevoelde versjes en geziene beeldjes' vindt (Ibid., 5).

Het is vooral de periode 1830-1880 waaraan Verwey in vergelijking met de 'Gids-artikelen' uit 1886 meer aandacht besteedt. Hij ziet nu de Belgische opstand van 1830 als een belangrijk breukpunt in de vaderlandse geschiedenis, die in de dichtkunst het begin van de romantiek inluit. Twee jaar later, in 1896, spreekt hij in een bijdrage aan zijn eigen *Tweemaandelijksch Tijdschrift* over voorlopers van de *Gids*-beweging. In de jaren '20 van de negentiende eeuw signaleert Verwey bij Willem de Clercq al wat aandacht voor de Engelse romantiek van Byron. Daarnaast memoreert hij de strijd van Adriaan van der Hoop en Jacob van Lennep tégen het establishment van de *Vaderlandsche Letteroefeningen*, het tijdschrift waar ook *De Gids* tegen zou ageren. Van Lennep en Van der Hoop, meent Verwey, waren er ook al op uit om de uitgemergelde 'begrippentaal' van de contemporaine dichters te vervangen door de 'kleurige zinnelijkheid' van de romantiek (*Tw. Ts.* 3 (1896-97) 1, 103). Zo construeert Verwey, veel meer dan voorheen, een negentiende-eeuwse traditie die op de vernieuwing van Tachtig zou anticiperen.

Verwey geeft zijn opwaardering van de periode rondom 1830 nog meer reliëf door in zijn bloemlezingenreeks het belang van dichters als Feith, Bellamy en Van Alphen wat te relativeren. In 1897 schrijft hij in de inleiding bij het zesde deel van de serie:

Feith, Van Alphen, Bellamy, verstands-menschen als hun heele geslacht was, in zoo verre dat zij geen enkelen nieuwen verbeeldingsvorm aanbrachten, maar de termen gebruikten waartoe de taal van de dichters zich had gestereotypeerd, - maar voorloopers toch van nieuwe verbeelders, daardoor dat zij, gevoeliger en natuurlijker dan Bilderdijk, uit die termen de natuurlijkste en gevoeligste voor zich kozen, en zoo onze verzenkunst nabijhielden aan die twee machten zonder die het hoogst-gestegen intellekt wankelst staat: Natuur en Gevoel (Verwey 1897, 1).

Over een herautschap van de 'moderne stemmingskunst' leest men nu niets meer en het is opmerkelijk dat Verwey in de navolgende jaren zelden nog aan deze dichters refereert,

in de jaren '90 zijn beeld van de negentiende-eeuwse Nederlandse dichtkunst, maar dit geldt vooral voor de generatie van '40. Zo blijft er een spanning merkbaar tussen een voorzichtig zoeken naar een traditie enerzijds en anderzijds een vasthouden aan de voorstelling als zou Tachtig een duidelijke cesuur vormen in de literatuurhistorie.

In de jaren '90 blijkt er in Verweys literatuurhistorische werk meer ruimte te zijn ontstaan voor het idee van een geleidelijke ontwikkeling van de vaderlandse dichtkunst, voor de mogelijkheid van een evolutie in plaats van een revolutie. Het sentimentalisme, waarvan de betekenis enigszins gerelativeerd wordt, krijgt een natuurlijke opvolger in een vaderlandse romantiek, al blijft Verwey vasthouden aan zijn mening dat deze stromingen in Nederland in vergelijking met het buitenland relatief onbetekenend waren. Verwey zoekt in de jaren '90 de nuance, iets wat hij zich makkelijker kon permitteren in een tijdvak waarin Tachtig in brede kring erkenning begon te krijgen als belangrijke literaire beweging. De strijd tegen de retoriek, tegen de 'dichterlijke taal' was in zijn ogen gewonnen. Over die retoriek schreef Verwey in 1894:

Het was een kenmerk van de retoriek die wij tien jaar geleden bestreden, dat haar figuren grootendeels niet aan gelijktijdige, maar aan fransche en romeinsche schrijvers ontleend waren; voor ons, d.i. voor die van na de fransche revolutie, waren zij behalve retorisch ouderwetsch. Dat was de reden waarom wij niet staan bleven bij het bespreken van de werken van onze tijdgenooten – waarvan Beets de voornaamste was – maar teruggingen op die van Bilderdijk, den dichter die met een ongeëvenaarde konsekwentheid en volledigheid de klassieke literaturen geplunderd en hun vormen bewerkt heeft en den arbeid van zijn leven gemaakt tot een vesting van ouderwetsche retoriek.

Die retoriek kritiseerden wij; die kritiek heeft succes gehad; en het gevolg is geweest, dat ten eerste: van navolging van Bilderdijksche retoriek in de laatste jaren weinig meer verschenen is; ten tweede: dat jonglieden die zich dichter voelden, onomwonden hun instemming te kennen gaven met de schrijvers die de retoriek hadden aangevallen, en met hun tijdschrift: *De Nieuwe Gids* (*Kunstwereld* 1 (1894) 13, 1).

In Verweys literatuurhistorische studies is steeds een belangrijke rol weggelegd voor Willem Bilderdijk. Hij is een van de kopstukken die in het tweede deel van dit artikel centraal staan.

HOOFDPERSONEN IN VERWEYS LITERATUURGESCHIEDENIS: BILDERDIJK, BEETS EN POTGIETER

WILLEM BILDERDIJK

Wien wij niet konden zetten was Bilderdijk. Hij was de ook door Beets werkende kracht die wij verfoeiden. Tegenover hem veranderde onze houding, die eerst eene van verhevener poëzie tegenover meer huiselijke geweest was, tot de veel doeltreffender van poëzie tegenover retorica (Verwey 1921, 53).

Aldus blikt Verwey in 1905 terug op de wijze waarop de Tachtigers zich opstelden tegenover de voorgaande generaties in het algemeen en tegenover Bilderdijk in het bijzonder. In de jaren '80 van de negentiende eeuw lijkt alle agressie van de jongeren zich te richten op een dichter die dan al een halve eeuw dood is. Bilderdijk zou verantwoordelijk zijn voor de door Tachtig veronderstelde stagnatie in de ontwikkeling van de moderne dichtkunst in Nederland. Door hem zou het door de klassieke retorica beheerste classicisme in Nederland, anders dan in de rest van Europa, tot ver in de negentiende eeuw de overheersende literatuuropvatting zijn gebleven. In het hiervoor behandelde opstel 'Toen de Gids werd opgericht' vergelijkt Verwey Bilderdijk met diens Engelse tijdgenoot William Wordsworth: waar de laatste aan de wieg zou hebben gestaan van de moderne dichtkunst, zet Verwey Bilderdijk neer als reactionair, als een dichter die vasthield aan de traditie en daarmee zo invloedrijk zou zijn geweest dat 'hier eerst in 1880 werd uitgesproken, wat Wordsworth in 1802 had gezegd' (NG 2 (1886-87) 1, 55). Tachtig presenteerde zich als een breuk met al het voorgaande; de voorstelling van zaken als zou de periode 1800-1880 er een van stagnatie zijn geweest, paste bij deze voorstelling van zaken.

Zoals hiervoor al duidelijk werd heeft Verwey zich in de eerste jaren van zijn kritische loopbaan gewijd aan een strijd tegen wat hij de 'dichterlijke taal' noemde. In een primitivistische context bracht hij de moderne dichtkunst in verband met een oorspronkelijke woordkeus die zoveel mogelijk het cliché-matige van de alledaagse taal diende te ontwijken. De populariteit van de 'dichterlijke taal' ofwel 'retorica' wijt Verwey in deze periode aan de activiteiten van de Bilderdijkepigonen, Nicolaas Beets voorop. Maar het is Bilderdijk zelf bij wie men volgens Verwey deze 'bombast' in onversneden vorm terugvindt. Diens werk heet 'onnatuurlijk' en 'oneerlijk', waarbij hij meent dat de oorzaak niet moeilijk te vinden is:

Jan Oosterholt Het voorspel van de revolutie van Tachtig. 17
Albert Verweys beeld van de negentiende-
eeuwse dichtkunst.

Bilderdijk en ook diens epigonen hadden domweg niets te zeggen. Het bombastische, schrijft Verwey in 1884, dient slechts ter maskering van het gebrek aan inhoud:

Niemand, die niets groots in zijn ziel had, is meester over de taal geweest; want de geest is niet sterk genoeg de natuurtaal te delven uit den dooden hoop, die erover ligt, als hij ze niet zeer behoeft om iets belangrijks erdoor uittespreken (Verwey 1905, 21).

Bilderdijk ontbreekt het in Verweys optiek aan wat hij als de meest wezenlijke dichterlijke kwaliteit zag, namelijk een rijk zielenleven. Niet alleen is Bilderdijks werkwijze gedateerd, Verwey houdt aanvankelijk zelfs staande dat Bilderdijks retoriek het predikaat dichtkunst niet verdient omdat elke oorspronkelijkheid eraan ontbreekt.

In de artikelenreeks 'Literatuur en kritiek' (1886) plaatst Verwey het werk van Bilderdijk tegen de achtergrond van een opleving van de klassieke letteren. De dichtkunst van de negentiende eeuw ontbrak het daardoor aan een nationaal karakter. Verwey spreekt zelfs over een 'noodlottige wijsheid der classicistische retoriek' waarvan het werk van Bilderdijk 'doorzult' zou zijn geweest. Ter illustratie van deze retorische dichttrant citeert Verwey regels uit Bilderdijks *Ziekte der geleerden*. Hij sabelt een van deze versregels neer met als argument, dat het de regel ontbreekt aan elke relatie met de 'werkelijkheid'. Helaas, suggereert Verwey hier, heeft Bilderdijks dichttrant zozeer school gemaakt dat voor een groot deel van het publiek poëzie en retoriek synoniem zijn geworden. Tachtig stelt hier een pleidooi tegenover voor een poëzie waarin de 'werkelijkheid' zich openbaart:

Die werkelijkheid moet bestudeerd worden. Het gaat niet meer aan dat de eerste de beste schooljongen denkt dat hij een dichter is, omdat hij retoriek weet te schrijven in den trant van Bilderdijk of zijn epigonen [...] Wie niet veel weet van de wereld mag niet zeggen, dat hij dichter is, d.i. groot in het voelen van de wereld (Verwey 1995, 373).

Ook hier is de suggestie dat Tachtig een misverstand over de aard van poëzie uit de wereld moet helpen. Anders gezegd: Bilderdijks verzen zijn niet zozeer ouderwets als wel ondichterlijk. Om dit te illustreren vergelijkt Verwey Bilderdijk met Vondel: beiden leefden in een tijdvak waarin de retorica nadrukkelijk aanwezig was, maar Vondel weet, tegen de stroom in, toch ook veel realiteitsbesef in zijn dichtwerk te integreren.

Als Verwey in de eerste jaren van zijn kritische praktijk over Bilderdijk schrijft, is het alsof hij het over een tijdgenoot heeft. Verwey doet het zo voorkomen alsof Tachtig onder de vaderlandse dichters ná Bilderdijk niemand heeft weten te vinden die genoeg statuur had om als opponent te dienen. De meeste representanten van de voorgaande generaties worden eenvoudig gediskwalificeerd als Bilderdijkepigonen. Het herschrijven van de literatuurgeschiedenis – we zagen het al bij Verweys negeren van dichters uit de generaties tussen die van Potgieter en van hemzelf – betekent in de jaren '80 voor Verwey vooral ook een bagatelliseren van de waarde van de negentiende-eeuwse dichtkunst.

Verweys 'Toen de Gids werd opgericht' was echter een proeve in de literatuurgeschiedenis en hierin ontkwam hij er niet aan om ook Bilderdijk in een historische context te plaatsen. Bilderdijks tijdvak wordt, meent Verwey hier, getekend door een reactie op het Frans-classicistische 'verzenknutselen'. Het was een periode van filosofische ontwikkeling, van grote gedachten derhalve, die echter ten onrechte werden aangezien voor vruchten van het gevoel en de verbeelding. Dit misverstand speelde in heel Europa een rol, maar was volgens Verwey in Nederland wel bijzonder hardnekkig. Pas 'Als de nieuwe gedachten *gevoeld* werden; als het gevoel aanschouwd werd in *beelden*; dan eerst, maar ook niet eerder, kon de kunst dezer nieuwe periode worden gebouwd' (NG 1 (1885-86) 2, 56-57). Vooralsnog zag men ten onrechte de geestdrift voor het nieuwe aan voor 'dichterlijk gevoel' en meende men dat de verbeelding wel vanzelf zou volgen uit het enthousiasme. In de regel leverde het niet veel meer op dan 'slecht gestyleerde gedachten' (Ibid., 56). En die vindt Verwey dan ook terug in het werk van de broeders Van Haren én van Bilderdijk, dichters over wie ten onrechte zou zijn beweerd dat ze verantwoordelijk waren voor een renaissance van de vaderlandse letteren. Voor Bilderdijks werk en diens reputatie heeft Verwey hier geen goed woord over:

Vraagt men mij wat de reden is, dat critici en poëten hem tot nu toe als groot dichter hebben bewonderd: Hij heeft met grooter ondervinding en grooter belesenheid dan het gros zijner tijdgenooten een grooter hoeveelheid algemeen bekende gedachten, sentimenten en voorstellingen op rijm gebracht dan één zijner voorgangers; en hij heeft dit gedaan in de dichttaal, die zich in die eeuw had gestereotypeerd.

Dat is altijd de reden voor een voorbijgaande populariteit geweest (Ibid.,

59).

Niet alleen de stijl van Bilderdijks werk wordt hier door Verwey afgedaan als conventioneel, ook Bilderdijks gedachtenwereld wordt als banaal omschreven. Populariteit, schijnt Verwey in deze jaren te denken, is vooral een graadmeter voor gebrek aan oorspronkelijkheid. Voor ware dichters – lees: de Tachtigers – is een dergelijke reputatie niet weggelegd, omdat zij zich niets gelegen laten liggen aan conventies, noch op inhoudelijk, noch op stilistisch gebied. De dichter dient als individu het collectief uit te dagen in plaats van het naar de zin te maken. Dit inzicht zou bij een dichter als Van Alphen al enigszins gedaagd hebben, meent Verwey, en in hem ziet hij dan ook de eerste individualist, terwijl Bilderdijk juist de uitgeleefde traditie representeert.

Wat verderop in hetzelfde artikel blijkt Verwey Bilderdijk, in tegenspraak met het voorgaande, wat minder negatief te benaderen. Veel van wat hij schreef, heet nu 'onbegrepen', ook al omdat Bilderdijk zelf niet in staat zou zijn geweest zijn gedachten goed uit te werken. Naast de sentimentalistische dichters noemt Verwey hier echter ook Bilderdijk als een van de eerste Nederlandse stemmingsdichters. Bilderdijks stemmingen, aldus Verwey, staan weliswaar los van de 'werkelijkheid', maar zijn passie was groot en daarin is hij toch ook een voorloper van de jongeren:

Hoe slecht het ook later zijn zou, dat „geestdrift voor on-gevoelde gedachten“ de definitie voor „inspiratie“ geworden was, op dat oogenblik was die geestdrift goed. Het on-artistieke in Bilderdijk mocht een last zijn op de schouders der kunst, die nog pas kind was, ze zou toch wel groeien en te sterker zijn na die oefening van draagkracht. En juist voor dat groeien had ze noodig het zien van het groote, het volumineuse in Bilderdijk; het voortdurend denken, dat er één was, die boven allen stond; het geestdriftig zijn voor het onbegrepene, om later hartstocht te voelen voor wat ze begrijpen *zou* (Ibid., 186).

Het is Bilderdijks hartstocht voor het nieuwe, al zou hij er maar weinig van hebben begrepen, die hem toch tot een soort van wegbereider van het moderne maakt.

In tweede instantie gaat hij daarin zelfs nog wat verder, waar hij ook Bilderdijks gebrek aan authenticiteit ofwel betrokkenheid relativeert. Zijn retorische stijl wordt nu door Verwey als

uitvloeisel van een tijdgeest beschouwd: dichters waren opgeleid in het werken met retorische figuren en men zou die figuren zelfs kunnen beschouwen als de vormen waarin zij dachten terwijl zij verzen schreven. Dat neemt niet weg, meent Verwey, dat Bilderdijk c.s. die 'dichterlijke taal' wel degelijk als iets schoons ervaarden. De 'dichterlijke taal' was Bilderdijk zozeer eigen dat hij deze moeiteloos kon gebruiken voor zijn gevoelsuitstortingen. Zijn eigen gevoel, suggereert Verwey, vindt men vanzelfsprekend níet terug in de retorische gemeenplaatsen, maar wel in het ritme en de klank van zijn poëzie.¹⁰ Die ritmen heten weliswaar oppervlakkig te zijn, maar dit kon ook niet anders bij Bilderdijk, omdat ze de weerslag zijn van Bilderdijks gevoelsleven, dat al even weinig nuances kende. Bilderdijk kon, is nu de suggestie, binnen de beperkingen van zijn tijd niet anders schrijven dan hij deed:

En, daar ik geenen lust gevoel Bilderdijk te benadeelen in de waardeering van het nageslacht, zal ik zeggen dat hij wezenlijk in zijne soort een groot en ernstig kunstenaar is geweest. Hij heeft gezocht en gevonden die gedragenheid van klank en die bewegingen van rythme, die ik niet mooi vind, maar die de oprechte uitdrukking waren van zijn gevoel (*NG 2* (1886-87) 1, 59).

Als historische schakel lijkt Verwey Bilderdijk nu te erkennen: zijn kunst was wezenlijk anders dan die van de jongeren, maar Verwey gaat hier niet meer zo ver dat hij Bilderdijk elke kunstzinnige kwaliteit ontzegt. De aandacht voor de klank en het ritme in Bilderdijks werk komt in een periode, dat Verwey en ook Kloos in hun kritieken duidelijk meer belangstelling ontwikkelen voor het muzikale element in de dichtkunst.¹¹ Al het begrip mag niet verhullen dat Verwey vindt dat de retorische stijl à la Bilderdijk in Nederland veel te lang is blijven overheersen, waardoor de vaderlandse dichtkunst vergeleken met de poëzie uit de omliggende landen hopeloos gedateerd zou zijn. Met *Tachtig* is het tij gaan keren, is ook hier de boodschap. Die boodschap staat in zekere zin op gespannen voet met de voorzichtige pogingen om Bilderdijks werk een plaats te geven in de voorgeschiedenis van de 'moderne' kunst. Het verklaart wellicht ook de tegenspraak die men in Verweys literatuurhistorische

¹⁰ De retorische figuren zijn gedachtevormen die volgens Verwey in de lucht hangen: ze zijn alleen met behulp van moeizame redeneringen te verbinden met de 'werkelijkheid'. Verwey gebruikt in dit verband steeds organische metaforen: de 'Poëtische dictie' is onvruchtbaar, onnatuurlijk, staat niet in verband met de aarde, maar bevindt zich in luchtledige etc.

¹¹ Zie: Hanot 1957, 58-60; Custers 1995, 39-40; Cornelissen 2001, 77-78.

essays uit 1886 aantreft.

In de jaren '90 is Verwey verder gegaan met het zoeken naar een historische verklaring voor het fenomeen Bilderdijk. Veel van de eerder gereleveerde kritiek blijft weliswaar overeind, maar de strijd tegen de retoriek heeft aan actualiteit ingeboet en daarmee is ruimte ontstaan voor een mildere bejegening van de tweede Vondel. Bilderdijk vormde geen gevaar meer.¹²

De tijd was gekomen om hem, overdrachtelijk gesproken, een plaats te geven in een museum voor de vaderlandse literatuur, hetgeen Verwey deed door aan Bilderdijk een bloemlezing te wijden. In deel 5 van Verweys *Nederlandsche dichters* kwam naast Onno Zwier van Haren ook Bilderdijk uitvoerig aan bod.

Het werk van Bilderdijk wordt in Verweys toelichting vergeleken – de metafoor is hiervoor al ter sprake gekomen – met een struik die flink had geworteld in de Hollandse aarde. Het lelijke Bilderdijkiaanse struikgewas benam het weinige gebloemde bijna alle licht, waarbij de lezer de bloemen diende te associëren met de voorzichtige pogingen van dichters als Van Alphen, Bellamy en Feith om reële natuurimpressies in hun gedichten te verwerken. Bilderdijks dichtwerk is cerebraal, maar die verstandelijkheid neemt niet weg dat zijn werk veel hartstochtelijker is dan dat van de sentimentalisten. Een groot mens derhalve, al was hij geen dichter. Verwey werkt deze stelling uit in een vergelijking tussen Bilderdijk en Vondel. De laatste is groot door zijn verbeeldingskracht, terwijl Bilderdijk als 'verstands-mens' boven zijn tijdgenoten uitsteekt. Zoals Vondel in zijn beelden samenhang aanbracht en zo een eigen universum creëerde, heeft ook Bilderdijk een 'heelal' tot stand gebracht, maar opgebouwd uit 'begrippen'. Tachtig heeft tegen de 'gehate' Bilderdijk gestreden, omdat men hem het predikaat dichter niet gunde. En nog steeds meent Verwey dat Bilderdijk geen dichter was op de wijze van Vondel, dat wil zeggen door middel van de verbeeldingskracht. Maar, zegt hij nu, dit laat de grootheid van de 'hartstochtelijke verstands-mens' intact. Retorisch vraagt Verwey zich af:

En is het niet zoo, dat, eens geboren in een begrippentijd, zoo

¹² Zie: *Tw. Ts.* 1 (1894-95) 1, 3. Verwey schrijft hier: 'En Bilderdijksche retorica? – Er zijn dagbladen die geschreven worden in het allernieuwste, naturalistische, symbolistische, poëtische proza zelfs. Wat wil men meer?'

hartstochtelijk te hebben aangestreefd tot het vatten van het begrip van het grootste, een grootheid is die een aureool om de haren van deze gehate maakt? (Verwey 1895, 64).

Bij Bilderdijk vindt men geen aan de realiteit ontleende beelden waarmee stemmingen uitgedrukt worden, maar, lijkt Verwey hier te willen zeggen, tegen de achtergrond van zijn tijd is dat ook teveel gevraagd. Het doet niets af aan zijn grootheid.

Was hiermee nog eens de nadruk gelegd op de cerebraliteit van Bilderdijks werk, in een andere publicatie prees Verwey Bilderdijks talent op het gebied van de versificatie, een fenomeen dat hij ook in de jaren '80 al had aangestipt. Het is een belangrijk gave voor een dichter, al laat Verwey er geen misverstand over bestaan dat het niet genoeg is om een groot dichter te zijn. Elementair is een oorspronkelijke visie op de werkelijkheid, de natuur en de mens. Verwey spreekt in dit verband in 1897 van een 'schoone natuur', die men aantreft in het werk van Vondel en Goethe, maar niet bij Bilderdijk (*Kr.* 3 (1897) 341). Juist die liefde voor de werkelijkheid is het kenmerkende gebleken van de moderne dichtkunst, zoals die zich in de negentiende eeuw zou ontplooiën. Die moderniteit vindt men paradoxaal genoeg dus wel bij de zeventiende-eeuwer Vondel, maar niet bij Verweys eeuwgenoot Bilderdijk.

De verklaring voor dit gebrek aan moderniteit bij Bilderdijk en zijn epigonen gaat Verwey in deze periode steeds meer zoeken in de geschiedenis van het Nederlandse protestantisme. Hij doet dit bijvoorbeeld in het artikel 'Volk en katholicisme' dat in de jaargang 1896-1897 van Verweys eigen *Tweemaandelijksch Tijdschrift* te vinden is. Tegenover het katholieke volksdeel is het nogal provocerend, dat Verwey hier de veronderstelde revolutie in de kunsten van zijn tijd beschouwt als een verlengstuk van het protestantisme: de 'verdedigers van het Nieuwe Leven' heten hier de 'afstammelingen van het Protestantisme' (*Tw. Ts.* 3 (1896-97) 1, 99). De vernieuwing begon, aldus Verwey, zo'n 150 jaar eerder met een breuk met de traditie en een zich openstellen voor de natuur en het leven. De impuls daartoe ging zeker niet van Nederland uit en in dat verband typeert Verwey nog eens de betekenis van Bilderdijk:

Bilderdijk, Europeesch als geest bijna, bleef onder het oppervlak van het bloeiende en geurende Duitsche leven, dat hij miskende en hoonde, met

de starre hardnekkigheid van een brein dat niet sterven kon, bezig aan het in dorre begripstaal brengen van dat wijsgeerig-theologische stelsel, dat stellig door zijn harstocht en zijn eenheid nadert aan het geestelijk-grootste van toekomstige scheppingen, maar in zichzelf toch niet meer dan de laatste abstraktie is, waarmee het Hollandsche protestanten-dom een nieuwe levenseenheid benaderen kon (Ibid., 102).

Ook hier zet Verwey Bilderdijk neer als een verstandelijke, maar ook hartstochtelijke man. Nieuw is de wijze waarop hij Bilderdijks werk representatief acht voor een crisis in het Hollandse protestantisme.

Die gedachte keert terug in een *Kroniek*-bijdrage uit 1898 over de twee jaar eerder gestorven Allard Pierson en het Réveil.¹³ Het Réveil, meent Verwey hier, minachtte het cerebrale zozeer, dat de leerstellingen van het calvinisme erdoor bedreigd werden. Het geloof bij deze beweging werd gereduceerd tot een heftige aandoening en juist dat zou zo typerend zijn voor de negentiende eeuw. Deze negentiende-eeuwse protestanten waren op zoek naar vormen waarin ze hun gevoelens vast konden leggen, maar lange tijd zochten ze tevergeefs. Het zoeken naar een nieuwe symbolentaal zouden christenen en niet-christenen gemeen hebben gehad:

Dit is wat wij de heele eeuw door hebben waargenomen: in geschiedenis, in kunst, en eindelijk in de werkelijkheid van het leven hebben de in het christendom verfijnde en door het christendom verlaten gemoederen, symbolen gezocht voor hun aandoening, symbolen die gelijkwaardig aan dat gevoel, en dus ook gelijkwaardig aan de verloren christelijke symbolen zouden zijn (*Kr.* 4 (1898) 91).

In de 'harten' van de Réveil-aanhangers zouden, schrijft Verwey, de 'weeën' plaats hebben gehad die voorafgingen aan de geboorte van de nieuwe poëzie. In hun rechtzinnigheid konden zij zich echter nog niet losscheuren van de oude schoonheid. In het werk van De Clercq, Da Costa én van Bilderdijk beluistert Verwey een 'schreeuwend-smartelijk zielestrijden en uitroepen naar een komenden tijd' (Ibid., 91). Het leverde nog geen goede literatuur op, maar men is wel onder de indruk van deze persoonlijkheden, aldus Verwey.

¹³ Zie hierover: Van Halsema 1996, 46-48. Van Halsema gaat hier ook in op Verweys visie op het Réveil als overgangsbeweging, ook in esthetische zin.

In 1899, in een bijdrage over Abraham Kuyper, betreurt Verwey het dat het de voorman van de kleine luiden net als zijn geestverwant Bilderdijk ontbreekt aan het inzicht, dat het sacrale besloten ligt in de liefde voor het leven.¹⁴ Terwijl, meent Verwey, dat inzicht voortvloeit uit het calvinisme en uit de levensdrang die deze godsdienst eigen zou zijn. Zonder het in dit artikel verder toe te lichten stelt Verwey dat 'het geheele aandoeningsleven dat door het geestelijk stelsel van het Calvinisme gedekt kon worden, zich in nieuwe levende vormen is beginnen uit te spreken' (Verwey 1903a, 269). Wederom impliceert een en ander dat de nieuwe kunst schatplichtig is aan de protestantse gevoelswereld.

In het uit 1901 daterende 'Holland en Duitschland' komt Verwey terug op de door hem veronderstelde relatie tussen religie en dichtkunst in Nederland. Die samenhang vindt men met name bij Vondel die volgens Verwey de bijbelstof omvormde tot een kunst die zich kon meten met die van de klassieken. Zijn latere bekering tot het katholicisme doet volgens Verwey niets af aan het feit dat Vondel zich zou hebben laten inspireren door een calvinistisch getinte vroomheid, die de Hollanders van de zeventiende eeuw eigen was. De kunst die dit opleverde was zo 'monumentaal' dat het generaties heeft geduurd voordat de Hollander open ging staan voor een nieuwe kunstopvatting. Terwijl in de omliggende landen in de loop van de achttiende eeuw gebroken werd met de traditionele christelijke voorstellingen en men zich tot de werkelijkheid – Verwey spreekt van 'Het Leven'¹⁵ - keerde, had de Nederlandse dichter te kampen met een wet van de remmende voorsprong.¹⁶ Dat verklaart waarom bijvoorbeeld Bilderdijk weinig kon beginnen met de

¹⁴ Zie over de controverse Tachtig-Kuyper m.b.t. het belang van Bilderdijk: Ruiter/Smulders 1996, 153-163.

¹⁵ Zie hierover: Custers 1995, 35-37.

¹⁶ En dat terwijl de wending tot 'Het Leven' in Verweys ogen een logisch voortvloeisel is uit de kritische geest van het calvinisme. Vandaar ook dat het de Nederlander Spinoza is geweest die beschouwd kan worden als de wegbereider van de nieuwe opvatting van kunst en leven: 'Spinoza was de meest calvinistische Calvinist geweest. Hij had de kritiek van de Calvinisten ook op den Bijbel toegepast en de Godsverbeelding die hij overhield met de voorstelling van het Leven gelijk gemaakt. Dit was de kern van de zelfbezinning waar de geheele wereld toe naderde. Het Leven te voelen, het Leven te verbeelden, het Leven te verheerlijken. Wat kon meer hollandsch zijn' (*Tw. Ts.* 7 (1901) 1, 10-11). Maar zoals gezegd, de kwaliteit van de kunst van Vondel, Hooft en andere dichters uit de Hollandse Renaissance maakte dat de dichters na hen niet open stonden voor de kunst die uit

vernieuwingsbewegingen in Engeland en Duitsland. Verwey schrijft:

De vroomheid, als het diepst bezonken verlangen naar verheerlijking van het leven, was sinds eeuwen een volkstrek, - Vondel de klassieke dichter had haar geuit in de verheerlijking van bijbelsche verbeeldingen, - nu de tijden veranderden en over de heele wereld de vormen van de werkelijkheid de plaats van de christelijke voorstellingen innamen, kon de dichter die als kind van zijn volk en erfgenaam van Vondel die vroomheid het hevigst voelde met die werkelijkheid die rondom hem leefde niets doen (*Tw.Ts.* 7 (1901) 1, 11).

De tragiek is dat deze erfgenaam van Vondel – Verwey doelt hier op Bilderdijk – zo in het luchtledige terecht kwam: hij bleek niet in staat om als de vernieuwers de werkelijkheid waar te nemen en te verbeelden, terwijl ook de oude christelijke vormen hem weinig meer zeiden. Zijn onbestemde verlangen zou zich manifesteren in een ‘hijgende’ toon. Bilderdijk valt zo tussen de wal en het schip: de oude kunstopvatting met haar versteende symboliek inspireert hem niet meer en er is ook geen nieuwe vormwereld voor in de plaats gekomen.

Gevolg van zijn niet kunnen naderen tot de werkelijkheid was het retorische: toets en kern van het in poëzie ondeugdzaam. En dat retorische is het wat de houding van een later geslacht, het onze, tegenover hem heeft bepaald (*Ibid.*, 12).

De conclusie is dezelfde die Verwey ook al in de jaren ‘80 trok, maar veranderd is de toon waarop Bilderdijk wordt benaderd. De eens zo vermaledijde dichter heet nu een ‘groot man’ die door ‘het noodlot’ werd gedreven tot een ‘vaderlandschen plicht’ die hem echter ‘buiten de lijn van het nieuwe leven’ deed belanden (*Ibid.*, 10). Een al te snelle omhelzing van het nieuwe uit het buitenland zou Bilderdijk tot een soort van verrader hebben gemaakt van de vaderlandse traditie, suggereert Verwey hier: ‘De werkelijkheid van dat nieuwe leven kon niet genaderd worden eer het begrip van het vroegere zoozeer vereenvoudigd was dat het in zijn algemeenheid ook dat nieuwe omsloot’ (*Ibid.*, 11). De polemische toon waarmee Bilderdijk in de jaren ‘80 door Verwey werd bejegend heeft plaats gemaakt voor een historiserende benadering. Een seriositeit die past bij de alom gewaardeerde dichter en essayist, die

Spinoza’s filosofie voortvloeide. Verwey lijkt het pantheïsme van Spinoza en Goethe te beschouwen als een consequente voortzetting van het volgens hem tot het realisme neigende protestantisme.

Verwey in de loop der jaren is geworden. In Verweys verhaal van de Nederlandse literatuurgeschiedenis is Bilderdijk niet langer meer een Fremdkörper, verantwoordelijk voor een fatale ontwikkeling. Uit de loop van de vaderlandse cultuurgeschiedenis in de zeventiende en achttiende eeuw zou Bilderdijks dichterschap een logisch voortvloeisel zijn.

Het jaar 1806, vijf jaar na de bezonnen analyse in 'Holland en Deutschland', stond in het teken van de nationale herdenking van Bilderdijks 150e geboortedag. Abraham Kuyper trad bij deze gelegenheid op als feestredenaar. Het moet Verwey een doorn in het oog zijn geweest dat Kuyper Verweys visie op de rol van het protestantisme in de ontwikkeling van de kunst nieert. De 'jongere dichtschool' heeft zijn eigen merites, aldus Kuyper, maar gaat te ver, wanneer ze beweert dat Bilderdijk 'geen dichter' zou zijn: Bilderdijk was een ander type dichter en Kuyper suggereert hiermee, dat dichters à la Bilderdijk ook in de twintigste eeuw nog een functie hebben, al is het maar in Kuypers eigen kring van 'kleine luiden'.¹⁷

Verwey ergerde zich blijkbaar aan de ophef die bij de Bilderdijkherdenking werd gemaakt. In een artikel uit 1806 in *De Beweging* laat hij in ieder geval een zeer sceptisch geluid horen:

En nu viert men Bilderdijk.

Welnu, de hulde mag hem gegund zijn, want hij is een groot geest geweest. Maar de *dichter* Bilderdijk vieren wij niet. Wie de *dichter* Bilderdijk viert, wil juist datgene wat tot onze onuitsprekelijke blijdschap geleden en vergeten is: onze bekrompen trots, onze vaderlandsche zelfgenoegzaamheid, onze armoede aan leven bij een schijn-leven van groot-doen, onze achterlijkheid tegenover onze naburen.

Wie de *dichter* Bilderdijk viert, viert niet het *leven*, maar de *dood* (*Proza V*, 101).

De polemisch getinte context brengt Verwey ertoe in dit stuk uit 1806 wederom een veel negatievere toon aan te slaan dan in het meer beschouwelijke stuk uit 1801. Inhoudelijk levert het *Beweging*-artikel geen nieuwe gezichtspunten op. Ook hier heet Bilderdijk veeleer aan het eind dan aan het begin van een traditie te staan: in zijn werk treft men, aldus Verwey, de ideologie van het 'nederlandsch christenvolk' (*Ibid.*, 96) aan, maar waar deze ideologie vroeger een organisch bestanddeel was – zowel lichaam als ziel - is zij bij

Bilderdijk nog slechts een abstractie. Wat belangrijker is: als dichter slaagde Bilderdijk er niet in deze visie in beelden om te zetten, terwijl Verwey juist in deze verbeeldingskracht, in het leggen van een relatie met de ´werkelijkheid´ van het ´leven´ de belangrijkste kwaliteit van de moderne dichter ziet. De viering van Bilderdijks dichterschap is in Verweys optiek misplaatst, omdat het een viering betreft van een crisisperiode in de geschiedenis van de vaderlandse dichtkunst. En dat, terwijl die crisis nu juist met Tachtig is overwonnen. Met succes had men een strijd geleverd met de retorische verstandskunst van Bilderdijk en diens epigonen.

NICOLAAS BEETS

De belangrijkste Bilderdijkepigoon in de optiek van de jonge Verwey was Nicolaas Beets. In de jaren ´80 heeft Verwey een aantal zeer negatieve recensies geschreven over Beets´ poëziepublicaties uit die dagen. In het werk van Beets zou zich alles concentreren waar Tachtig mee wil breken. In de eerste plaats natuurlijk de retorische schrijfstijl die Beets in een Bilderdijkiaanse traditie plaatst. Als dichter, meent Verwey, ontbreekt het hem aan inspiratie, aan een rijk gemoedsleven en daarom zou hij zijn toevlucht hebben genomen tot berijmd proza met cliché-denkbeelden en een moraliserende tendens. Beets representeert een door Verwey verfoeid ´volksdichterschap´. Beets zou zo populair zijn geworden omdat hij alledaagse taal gebruikt die iedereen begrijpt. Met echte poëzie heeft dit, aldus Verwey, niets te maken: Beets´ gevoelens zijn domweg niet diep genoeg om hem de kracht te geven een eigen taal te ontwikkelen. De kritiek op het ´volksdichterschap´ is een typisch programmapunt van de Tachtigers in hun beginjaren. Willem Kloos had immers al in de fameuze inleiding bij de posthume uitgave van de gedichten van Perk benadrukt, dat echte poëzie noodzakelijkerwijs elitair dient te zijn. Het lezen van een waardevol gedicht vergt een schoonheidsgevoel, dat maar weinigen gegeven is. De implicatie van deze literatuuropvatting was uiteraard dat populaire poëzie per definitie suspect was en wie raakte dit in de jaren ´80 meer dan Nicolaas Beets, wiens gedichtenbundels grote aftrek vonden?

Verwey slaat in deze vroege Beetsrecensies een expliciet polemische toon aan. Beets wordt voorgesteld als de opponent bij uitstek, omdat hij een literaturopvatting aan zou hangen

¹⁷ Zie: Ruiter/Smulders 1996, 160-161.

waarmee de jongeren wilden breken. Probleem was hier dat Beets zich, anders dan de Tachtigers, weinig in theoretische geschriften over de dichtkunst had uitgelaten. Zijn 'theorie', schrijft Verwey in 1884, zou echter in zijn poëzie vervat zijn:

De heer Beets [...] is het „litterair geweten“ van Nederland door de nauwkeurigheid waarmee hij de beteekenis zijner dagelijksche beeldspraak, vooral wanneer die eigenaardig hollandsch is, weegt en weet toetepassen. De volharding waarmee hij ze voor poëzie wil doen doorgaan is de geregelde toepassing van zijn theorieën over dichterlijke kunst (Verwey 1905, 80-81).

Zo zou Beets in een gedicht waarschuwen tegen een teveel aan verbeelding. Geen wonder, meent Verwey, want verbeelding is een uitvloeisel van een krachtig gevoelsleven en dat is nu net waaraan het Beets ontbreekt. Blijkbaar kan Beets het niet hebben dat meer getalenteerde dichters – lees: de Tachtigers – wel over die verbeeldingskracht beschikken en daarom ook niet hun toevlucht hoeven te nemen tot de 'dagelijksche-beeldspraak-achtige hartesnaar' van Beets.

In literatuurhistorisch perspectief plaatst Verwey Beets in het kamp van de tegenstanders van de moderne dichtkunst. Deze 'voorstanders van dichterlijke taal en hollandsche verzen' denken met een paar 'machtspreuken' een kunst te kunnen weren, 'die al de theoriën der engelsche filosofen en de praktijk van alle eeuwen achter zich heeft' (Ibid., 82-83). Beets wordt hier een vertegenwoordiger van een traditie die volgens Verwey berust op een misverstand over de aard van de dichtkunst. De producenten van 'dichterlijke taal' zien de poëzie ten onrechte als beregeld door conventies, terwijl hun opponenten weten dat ware dichtkunst oorspronkelijk dient te zijn en zich derhalve dient te bevrijden van belemmerende retorische regels. Het vermeende misverstand zou echter zijn langste tijd hebben gehad:

Ik geloof dat de *naaste* toekomst over Beets zal oordeelen. Dan zal zijn *Camera* blijven, zooals *Sara Burgerhart* gebleven is; maar de verzen van den poëet zullen vergeten worden als de preeken van den dominee. Want Beets' verzen hebben nooit iets groots bedoeld, veel minder iets groots gedaan. De man, die ze gemaakt heeft, is geen dichter, want een dichter begint met *weergeven van indruk* en dat doet de heer Beets bijna nooit (Ibid., 83).

Goede poëzie staat en valt met de authenticiteit van de gevoelsexpressie en daar hapert het bij Beets aan, aldus Verwey. In de partijschappen van de modernen en anti-modernen herkennen we de tweedeling die Verwey zijn hele kritische carrière lijkt te hebben vastgehouden; maar over wie nu eigenlijk tot de partij van de bokken en wie tot die van de schapen behoort, is hij minder eenduidig. Literatuurpolitieke overwegingen lijken bij dit 'gericht' een belangrijke rol te spelen, wat ook geïllustreerd kan worden aan de hand van Verweys receptie van het werk van Beets.

In 1888 herhaalt Verwey nog eens in kort bestek de eerder op Beets geuite kritiek. Aanleiding is ook dan een dichtbundel waarin Beets teksten heeft opgenomen met schimpscheuten richting de jongeren. Verwey onderstreept nog eens dat Beets voor hem geen dichter is, al is hij paradoxaal genoeg wel 'de dichter van een heel geslacht' (*Amst* 12 (1888) 549, 4) geweest, daarmee nog eens implicerend dat de Nederlandse dichtkunst decennia lang op een misverstand over de aard van poëzie heeft berust. Tegen de achtergrond van al deze felle kritiek is het opmerkelijk, dat Verwey in 1894 tegenover Beets een geheel andere toon aanslaat. Met Potgieter noemt hij Beets nu als 'held' van de periode vóór Tachtig. Retorisch stelt Verwey hier de vraag: 'Beets, de gevoelsman, de om den eenvoud van zijn zeggings en de simpelheid van zijn aandoening te prijzende, wat heeft hij met Bilderdijk van doen?' (Verwey 1894, 6). Typerend voor de periode na 1830 is nu plotseling een zekere distantie tegenover de retoriek van Bilderdijk, die in Beets' dichtwerk te traceren zou zijn. Drie jaar later, in 1897, blijkt Beets zelfs een voorloper van de Tachtigers te zijn geworden:

Beets met wien voor het eerst na de 17de eeuw weer een veel menselijker, een veel meer door een werkelijk leven aangedaan mensch komt in de verzenkunst, en die door de natuurlijke nuanceering van zijn toon en taal dien mensch met al zijn doen en laten niet enkel levens-lang uitdrukte maar ook zag soms in stemmingen van mooiheid als waartoe Tollens in zijn sufheid, Feith, van Alphen en Bellamy in hun bleekbloedigheid en dwalerigheid niet stegen, - Beets heeft in die enkele oogenblikken enkele verzen geschreven die al een doorbraak van mooiheid en natuurlijkheid zijn (Verwey 1897, 37).

Natuurlijk kan men aanvoeren dat Verweys eerdere kritiek vooral gericht was op Beets' laatste poëzie en dat Verwey veel vroegere gedichten van Beets ook toen al milder

beoordeelde. Toch kan dit niet de enige verklaring zijn voor de gewijzigde toonzetting. Deze nieuwe Beets past uiteraard wel goed in de veranderde kijk van Verwey op de halve eeuw vóór Tachtig, die hij is gaan zien als een periode waarin met veel moeite afscheid wordt genomen van de Bilderdijkiaanse verstandskunst. Dat ging met vallen en opstaan, maar Verwey schetst nu de periode van het classicisme à la Feitama tot aan Tachtig in grote lijnen als een periode van progressie, als een langzaam naar boven krabbelen uit een diep dal. Het veranderde Beetsbeeld past in Verweys zoektocht naar een vaderlandse traditie, iets wat hij zich kon permitteren in de jaren '90 toen Beets voor Tachtig geen directe bedreiging meer vormde.

Meer dan welke andere dichter ook lijkt Beets een pion te zijn geweest in een strategisch spel van de *Nieuwe Gids*-critici. In de politiek van de Tachtigers paste aanvankelijk dat Beets als een Bilderdijkiaan werd neergezet: de 'jongeren' probeerden zich te verzekeren van een centrale positie in het literaire wereldje en Beets was als de populaire dichter bij uitstek de grootste concurrent. Pas in de jaren '90, toen men het pleit gewonnen dacht te hebben, lijkt er ruimte te zijn om Beets positiever te benaderen.

In 1905 is het de Beetsbiografie van Chantepie de la Saussaye, die Verwey ertoe aanzet om zich nog eens uitvoerig met deze dominee-dichter bezig te houden. Het zijn de jaren waarin Verwey zich intensief op de studie van Beets' tijdgenoot Potgieter heeft geworpen en daarom is het wellicht niet verrassend, dat hij de vergelijking tussen deze twee dichters als rode draad door zijn recensie laat lopen. Naast de door Verwey zo bewonderde Potgieter verbleekt de ster van Beets, zoveel is duidelijk. Daarbij positioneert Verwey de auteur van de *Camera obscura* ergens tussen Bilderdijk en Potgieter in. Waar de laatste nooit veel op zou hebben gehad met de 'tweede Vondel' zou Beets daarentegen steeds een Bilderdijkadept zijn gebleven. Uiteraard onderging Beets in de jaren '30 van de negentiende eeuw de invloed van Byron, maar heel diep zou dit allemaal niet zijn gegaan. Een 'door Bilderdijk geschoold verstand' zou hem nooit in de steek hebben gelaten. De positie ten opzichte van enerzijds Bilderdijk en anderzijds Potgieter wordt in een paar zinnen duidelijk gemaakt:

Wat hij [Beets] zich voornam was zijn gemoed en zijn opmerkingsgave tot uiting te brengen: daarvoor onderging hij de romantiek die zijn taal lenig

maakte en wenschte hij haar, hoe langs zoo meer, natuurlijk; maar in de vormen van zijn gedichten bleef hij leerling van Bilderdijk. Dit was geheel iets anders dan Potgieter doen ging, die in de Romantiek de mogelijkheid zag van nieuwe vormen en verwantschap zocht tusschen dat nieuwere en de schoonheden van de zeventiende eeuw (*Proza I*, 160-161).

Na een korte en weinig diepgravende flirt met het Byroniaanse 'romantisch verhaal' (*Ibid.*, 168) viel Beets, aldus Verwey, terug op de Bilderdijkiaanse vormen. Maar hij gebruikte die vormen niet om ze op te vullen met een Bilderdijkiaanse verstandskunst. In veel van Beets' gedichten vindt Verwey de expressie van een 'jeugdige natuur', de uiting van authentieke gevoelens ook. Ook in zijn taalbehandeling, in de verwoording van zijn gevoelens en gedachten is hij een andere weg ingeslagen dan Bilderdijk. Beets' poëzie, schrijft Verwey

bewoog zich in de vormen van Bilderdijk, maar een gemoed en een geest kwamen er in tot uiting die hem geheel van Bilderdijk deden afwijken. Door die natuur, die het beste was wat hij had, kon hij zelfs aan Bilderdijk worden tegenovergesteld. Maar in de poëzie is een nieuwe natuur in oude vormen nooit half zoo belangrijk als het scheppen van een nieuwe vorm (*Ibid.*, 168).

Wat ontbreekt is 'Een verbeelding, een droom, die zich verklankt, die zich gestalten scheidt' (*Ibid.*, 169), kwaliteiten die Verwey in het werk van Potgieter wel aantreft. Verwey lijkt de tegenstelling Beets-Verwey zo terug te leiden op die tussen de gevoelsdichter en de verbeeldingsdichter. Het stuk herbergt zo een actuele 'hidden agenda': ook Willem Kloos, Verweys vroegere bentgenoot, wordt in deze periode immers door Verwey als een gevoelsdichter gekarakteriseerd, terwijl hij zichzelf bij de groep van de verbeeldingsdichters plaatst. Dat hierbij sprake is van een hiërarchie moge duidelijk zijn. Verweys sympathie voor Potgieter komt in de volgende paragraaf uitgebreider aan bod.

EVERHARDUS POTGIETER

Met geen enkele dichter uit het verleden heeft Albert Verwey zich zo intensief beziggehouden als met Potgieter. Ook Vondel heeft veel aandacht gekregen, maar anders dan bij Potgieter, heeft Verwey aan de auteur van de *Lucifer* nooit een complete biografie gewijd. Verweys *Het leven van Potgieter* verscheen pas in 1903, maar al in 1883 schreef hij

als zeer jong criticus een recensie van Potgieters *Florence* in *De Amsterdammer*. Anders dan bij Beets en Bilderdijk heeft Verwey Potgieter steeds positief bejegend, al is er ook hier sprake van een verandering in het beeld dat hij van de *Gids*-redakteur construeerde.

In de jaren '80 van de negentiende eeuw is Potgieter voor Verwey de uitzondering op de regel. Voor 1880 zou hij de enige Nederlandse dichter zijn geweest die zich onttrok aan de invloed van Bilderdijk. In Potgieters *Florence* vindt Verwey weliswaar hier en daar ongeïnspireerde verzen waarin ook Potgieter zich zou bezondigen aan de verfoeide 'dichterlijke taal', maar in veel andere passages appelleert Potgieter werkelijk aan de verbeelding: de dichter van *Florence* kenmerkt zich door 'een zinnelijke liefde voor de schoonheid van uiterlijke vormen' (Verwey 1905, 29). Potgieter levert geen 'beschrijvingen', maar 'klare plastische vormen' (Ibid., 36). Daar komt bij, aldus Verwey, dat in *Florence* de klank van de woorden een wezenlijk bestanddeel van de inhoud uitmaken, iets waaraan de Hollandse lezer niet gewend zou zijn.

In zijn recensie polemiseert Verwey kort met de *Gids*-recensent Max Rooses, die Potgieter zou hebben verweten dat hij teveel nietszeggende details in zijn beschrijvingen zou hebben opgenomen.¹⁸ Verwey beticht Rooses ervan poëzie alleen te waarderen wanneer zij vol staat met een beperkt aantal sentimenten die al decennia lang in de vaderlandse poëzie worden bezongen:

[Rooses'] ziel is gelijk een „altmodische“ kleerkast met haken en aan die haken een half dozijn jassen van deftig fatsoen; jassen, waarmee zijn overgrootvader voor den dag dorst komen en die nog slechts weinig verloren hebben van hun oude frischheid.

Aan die jassen geeft Max Rooses den naam van „menschelijke gevoelens“. Al wat daarbuiten is, dat is uit den Booze, zegt hij. Andere sentimenten dan die in zijn ziel aan den kapstok hangen kan hij zich dan ook niet denken en hij is er verre van in te zien dat b.v. ieder landschap op verschillende uren van den dag een verschillend sentiment kan opwekken bij den eenvoudigsten wandelaar. En dan als die wandelaar Potgieter heet! (Ibid., 44).

Potgieter, suggereert Verwey, verbindt juist 'gevoel' en 'verbeelding', maar dit stuit op onbegrip bij een recensent als Rooses, omdat de negentiende-eeuwse praktijk in Nederland anders was.

Helaas, schrijft Verwey in 1883, is *Florence* niet overal even geslaagd. Waar de inspiratie Potgieter in de steek laat, vervalt ook hij in de retoriek van zijn tijdgenoten. Het gaat hier om een passage waarin Dantes maatschappijvisie aan de orde komt. Het is niet zo, aldus Verwey, dat Danteske onderwerpen als de scheiding van kerk en staat en de Italiaanse eenheid Potgieter volstrekt koud lieten, maar het 'gevoel' dat een en ander bij hem opriep

bezat geen leven genoeg om de beelden te scheppen, die alleen in staat waren de gedachte te verzinnelijken. En Potgieter – we zagen het – was bij uitnemendheid de man die de beelden liefhad, die in beelden zich uitte: was het wonder dat hij daar deze hem ontbraken bij valsche „beeldspraak“, voor poëzie in „dichterlijke taal“ vergoeding zocht? (Ibid., 47).

Potgieter neemt in zo'n geval, aldus Verwey, zijn toevlucht tot cliché-matige personificaties:

De reden voor het laatste is duidelijk: personificaties, dus voorgesteld, zijn geen gestalten, die hij zelf gezien heeft; het zijn houtsneëfiguren uit de stéréotypen-kast der hollandsche poëten, gegrepen met loome hand en gezet met onverschilligen blik; - zoo iemand, dan had Potgieter dien stoffigen zolder gesloten kunnen laten (Ibid., 48).

De lof voor Potgieter houdt bij Verwey kritiek op diens generatiegenoten in: waar Potgieter ongeïnspireerd werkt, doet hij het in de trant van zijn tijd; waar hij goede poëzie levert, groeit hij boven die tijd uit, suggereert Verwey.

Uiteraard passen de kwaliteiten die Verwey Potgieter toedicht – diens oorspronkelijke gevoelens, diens plastisch vermogen, diens functionele gebruik van klankeffecten - bij de literatuuropvatting van Tachtig en impliceren Verweys lofprijzingen, dat Tachtig in Potgieter een voorloper erkende. In 1886 formuleert Verwey nog eens kort en bondig welke betekenis Potgieter voor de ontwikkeling van de moderne dichtkunst hier te lande zou hebben gehad:

¹⁸ Zie voor Rooses: Cornelissen 2001, 44-47.

In onzen tijd, langzamerhand, zijn de dichters weer gaan beseffen, dat zij ook waarnemers moeten zijn. Het is een van de verdiensten van Potgieter, dat hij voor het schrijven van stemmingen, die vroeger de grootste hoeveelheid dichtelijke ongezienheid nodig hadden om vers te worden, zooveel werkelijk geziens heeft gebruikt. Hooge, hartstochtelijke stemmingen die de dichters van de Bilderdijsche school sinds lang niet anders wisten weer te geven dan door de hooggolvende opgewondenheid van rhetorische hyperbolen, heeft hij uitgedrukt door concrete, zaakrijke, dingen benoemende taal (Verwey 1995, 371).

Potgieter wist zich als eerste te onttrekken aan de Bilderdijsche retoriek. Hij zou echter veel tegenwerking ondervonden hebben, een veronderstelling die bijvoorbeeld terug te vinden is in *De onbevoegdheid der Hollandsche literaire kritiek*, het schotschrift dat Verwey samen met Kloos schreef naar aanleiding van de *Julia*-affaire. Potgieter, heet het hier, heeft in de jaren '30 van de negentiende eeuw samen met Bakhuizen van den Brink en met Beets geprobeerd de dichtkunst te hervormen; Kloos en Verwey spreken in dit verband van een fase waarin de moderne poëzie nog in haar kinderschoenen stond:

Ten tijde van Potgieter, Beets en Bakhuizen zag men den groei van dat kind. Toen trachtte de critiek het te binden met beschuldigingen van domheid, oneerlijkheid en ijdelheid. Het nageslacht heeft nu geoordeeld, dat die critiek dom, ijdel en oneerlijk is geweest (Kloos en Verwey 1886, 41-42).

Hoezeer de critici uit de beginjaren van *De Gids* misschien ook ongelijk hadden, vooralsnog slaagden zij er wel in om de ontwikkeling van de moderne poëzie tegen te houden. Pas met Tachtig, aldus Verwey en Kloos, is het groeiproces weer in gang gezet. De jaren '30 als voorafschaduw van de jaren '80, het is een geschiedbeeld dat Verwey in zijn latere Potgieterbiografie zal uitwerken. Ook in het opstel 'De Gids nu hij vijftig jaar is' speelt het een rol. Veelbetekenend voorziet Verwey dit opstel van motto's uit de pen van Potgieter en Huet. Met name dat van Huet past in dit verband: 'Bij het nieuwe geslacht voegt een nieuw orgaan' (NG 2 (1886-87) 1, 409). De suggestie is duidelijk: zoals *De Gids* zijn bestaansrecht ontleende aan de komst van een nieuwe generatie met nieuwe denkbeelden die in andere tijdschriften geen aandacht kregen, zo gold hetzelfde voor *De Nieuwe Gids*, het periodiek van Tachtig. Potgieters *Gids* was een tijdschrift waarin Verwey 'de groote denkbeelden [..]

van een krachtig artistiek mouvement' (Ibid., 411) terugvindt, maar die beweging zou al snel aan kracht hebben verloren. Aan Potgieter valt niets te verwijten, heet het ook hier, maar pas met de Tachtigers zou zijn werk worden voortgezet.

Recapitulerend kan worden opgemerkt, dat Verwey in de jaren '80 Potgieter vooral als voorloper van de jongeren presenteert. Daarbij past dat hij de nadruk legt op dat wat Potgieter en Tachtig gemeen zouden hebben, namelijk hun afkeer van de Bilderdijkiaanse 'dichterlijke taal'. Betrekkelijk weinig aandacht heeft Verwey in deze beginperiode voor wat Potgieter van Tachtig onderscheidt en voor de historische context waarin diens oeuvre tot stand kwam. Dit zou – we zagen deze historiserende tendens ook al bij Verweys visie op het werk van Beets en Bilderdijk – in de jaren '90 veranderen.

In Verweys bloemlezingenreeks uit deze jaren '90 komt Potgieter een aantal malen ter sprake. De opleving van de jaren '30 wordt nu voor het eerst in verband gebracht met de invloed van de buitenlandse romantiek. In Drost en Potgieter zou Goethe op een goede manier hebben doorgewerkt. In het hiervoor gememoreerde tweestromenland, waarmee Verwey de ontwikkeling van de vaderlandse dichtkunst sinds het einde van de achttiende eeuw typeert, past Potgieter niet in het kamp van Bilderdijk. In zijn jeugd zou hij veeleer door Feith en Tollens zijn geïnspireerd, dichters die in Verweys optiek in ieder geval iets hadden begrepen van de moderne ontwikkelingen.

Als Potgieter dan in een in 1897 gepubliceerde bloemlezing aan de beurt is, herhaalt Verwey in zijn inleiding nog eens wat hij al eerder over Potgieter had opgemerkt: Potgieter blinkt uit door zijn beeldende én zijn muzikale talenten. Verwey probeert hier ook duidelijk te maken wat Potgieter boven een dichter als Feith deed uitstijgen: Potgieter deed meer dan weergeven wat hij in de natuur om hem heen zag. De aandoeningen en de ideeën die de natuur bij hem oproepen zette hij om in 'vormen' (Verwey 1897, 58). Meer dan voorheen legt Verwey er de nadruk op dat Potgieter ook geïnspireerd werd door de zeventiende-eeuwse kunst, omdat hij daar de kracht zou hebben gevonden die in zijn eigen tijd ontbrak. Als 'vizionnair' plaatst hij Potgieter in een overgangperiode:

De eerste vizionnair is Potgieter na de groote 17de eeuwers. Want terwijl

Beets, Tollens en de vorigen maar schreven van gevalletjes uit de werkelijkheid en geschiedenis zooals zij ze *wisten*, schreef hij als met geloken oogen, warm van inwendige bewondering, van de kleurige gezichten die hij voor zijn verbeeldingsoogen bewegen en voorbij zag gaan. Ook hij was nog niet – als Perk soms zoo verrukkelijk wezen zou – een enkel die gezichten ziende en zeggende: niet in hun compleetheid greep hij ze en verzichtbaarde ze in woorden, tevreden met hun eigen volkomenheid; - hij sprak ervan, hij gaf er kijkjes op, hij zei er gedachten over, heele bespiegelingen soms die naar aanleiding ervan in hem opkwamen. Maar dit groote blijde feit was er niet minder om: dat hij verried door bespiegelingen, gedachten, kijkjes en besprekingen, en vooral en altijd door dien vollen toon van genietend kunstenaar, die als een dag vol zon om al dat geziene hangt, - hij verried erdoor het bestaan, voor het eerst na twee vervelende eeuwen, van een wereld van vizioenen in een nederlandsch poëet (Ibid., 58-59).

Het visionaire hangt voor Verwey samen met de verbeeldingskracht van de dichter. Een modern dichter zoals Perk er volgens hem een is geeft zich geheel en al aan die verbeelding over en onderscheidt zich juist hierdoor van een wetenschapper. Beets en Tollens hadden weliswaar op Bilderdijk voor dat zij de werkelijkheid weer toelieten in hun werk, maar zij wisten er eigenlijk niets mee aan te vangen. Anders gezegd: zij verwerkten hun indrukken niet. Dit nu deed Potgieter wel. Alleen durfde hij zich nog niet zoals Perk geheel en al aan zijn verbeelding over te geven, zodat hij zijn visioen vaak nog probeert te vertalen in 'bespiegelingen' en 'gedachten'. Zijn 'toon' echter doet het visionaire voelen, tegen de stroom van het cerebrale in. Verwey plaatst Potgieter hier in een historische ontwikkeling. De visionaire kracht die hij Potgieter daarbij toedicht, gaat verder dan het plastische vermogen van voorheen. In het veranderde Potgieterbeeld weerspiegelt zich de ontwikkeling in Verweys literatuuropvatting, waarin theorieën over de verbeelding een veel grotere rol zijn gaan spelen.¹⁹ Hier spreekt de criticus die heeft proberen af te rekenen met het impressionisme ofwel sensitivisme van Herman Gorters *Verzen*.²⁰ De ware dichter, ook Potgieter, gaat volgens Verwey verder dan het weergeven van indrukken: zijn gedicht is een resultaat van wat die impressies in zijn geest hebben losgemaakt. Dit zou zeker gelden voor de late poëzie van Potgieter. Ook hier noemt Verwey weer vooral *Florence*, waarin hij overal een 'klank van hoog enthousiasme, die steeg tot extase soms' beluistert en die extase acht hij typerend voor de visionaire dichter. Wat dit betreft schat hij Potgieter hier zelfs hoger in

¹⁹ Zie: Johannes 1992, 271-316, vooral 299.

²⁰ Zie: Custers 1995, 163-166.

dan Vondel, omdat de laatste zijn fantasieën meer zou hebben ontleed, meer afstand zou hebben genomen van zijn visioen.²¹

In dezelfde periode van de bloemlezingen besteedt Verwey aandacht aan Potgieter in zijn opstel 'Volk en katholicisme'. In dit stuk ziet hij de begrensdheid van de negentiende-eeuwse Nederlandse kunst vooral in haar provincialisme. Het zou aan Tachtig voorbehouden zijn om de blik voorgoed te verruimen en zo de vaderlandse kunst weer in contact te brengen met de Europese mainstream. In dit verband is Potgieter wederom een positieve uitzondering: meer dan zijn generatiegenoten was hij op de hoogte van de Europese letteren. Hij zou de al door Van Lennep en Van der Hoop ontdekte 'kleurige zinnelijkheid van de romantiek' paren aan een 'vaderlandschen vorm' (*Tw. Ts.* 3 (1896-97) 1, 103), een gedachte die Verwey later in zijn biografie zou uitwerken. In het hier besproken artikel legt hij de nadruk op de inspiratie die de zeventiende-eeuwse kunst voor Potgieter zou hebben betekend. Potgieters *Florence* (wederom) én Cuypers Rijksmuseum zijn volgens Verwey de belangrijkste kunstuitingen die de periode vóór Tachtig heeft opgeleverd. Ondanks alle kwaliteiten gold toch ook voor deze werken, meent Verwey, dat ze te nationaal waren om in Europa indruk te maken.

De relatie tussen Potgieters werk en de zeventiende-eeuwse dichtkunst wordt door Verwey steeds meer benadrukt. Een en ander impliceert ook dat Verwey een vroegere eis aan dichters uit heden én verleden relativeert, namelijk dat deze zich uitsluitend dienen te laten inspireren door de natuur en het leven. In de jaren '90 krijgt Verwey meer begrip voor die dichters die zich vooral ook door het werk van voorgangers zouden hebben laten bevreugelen. In de loop van zijn kritische carrière zal hij ook anders tegen de Renaissance aan gaan kijken; de zogenaamde imitatio-praktijk wordt dan blijkbaar niet meer principieel afgewezen.²² In 1901 meent Verwey dat Potgieters voorkeur voor 'lange kunstig-rijmende strofen, eigenlijk een herleving van hollandsche renaissance-gedichten' zou behelzen. Die come-back van vormen uit de Renaissance acht hij overigens karakteristiek voor de

²¹ Zie: Verwey 1893, 22-23. Verwey vergelijkt Vondel hier met Milton. De laatste representeert als dichter het type van 'de ware extaticus'.

²² De andere kijk op de imitatio-praktijk leidt er in latere jaren toe dat Verwey het werk van een dichter als Poot heel anders gaat waarderen. Zie: Verwey 1956, 195. Voor de veranderde kijk op een

kunstontwikkeling in het negentiende-eeuwse Europa. In veel van Potgieters vroegere gedichten, door Verwey ondergebracht in de categorie van de zogenaamde 'genre-kunst', zou een typisch-Hollandse eigenschap aan het licht komen, namelijk 'de voorliefde voor de kleurige bijzonderheid' (*Tw. Ts.* 7 (1901) 2, 398). Deze 'genre-kunst' is

in de behandeling van vers en taal zoowel als door het rustige weefwerk van treffende en kleurige bijzonderheden hollandsch uit den renaissancetijd, uit den tijd vooral van die groote kleine schilders die schoonheid deden uitstralen van de daagsche werkelijkheid. Aan den hunnen gelijk was in het begin van die jaren Potgieters eerezucht. Alleen was hun de werkelijkheid nabij, hem het meest geschiedenis en kunst (*Ibid.*, 398).

In een eerdere periode zou de laatste constatering genoeg zijn geweest om Potgieters werk te diskwalificeren, maar hier overheerst vooral de behoefte om Potgieters werk in een historische context te plaatsen. Potgieters vroegere oeuvre heet de vrucht van de maatschappelijke opleving, veroorzaakt door Thorbecke en zijn volgelingen:

In 1840 begon de beweging waarmee de hollandsche burgerij onder Thorbecke het koningschap aan een grondwet bond. Met die grondwet van 1848 begon een tijd van kracht en voorspoed voor die burgerij van kooplieden, waar de amsterdamsche koopman Potgieter één van was. In dit kader willen de gedichten van Potgieter gezien worden: uit den wortel van dien tijd zijn hun deugden en gebreken opgegroeid (*Ibid.*, 400).

Juist waar Potgieter zijn tijdgenoten de deugden voorhield van de Hollandse Gouden Eeuw is hij de representant van de liberale beweging die in 1848 het pleit voor zich beslechtte.

In Potgieters latere scheppingsperiode – de tijd waarin hij *Florence* schreef – weerspiegelt het werk blijkbaar niet meer de tijdgeest. In Verweys ogen was de periode na 1848 in toenemende mate een tijdvak van 'verslapping', maar Potgieter zou zich van dit 'bloedeloos liberalisme' hebben gedistantieerd. In 1865 leidde dit zelfs tot zijn terugtreden uit de *Gids*-redactie. In deze periode, meent Verwey, rijpt Potgieters dichterschap en schrijft hij zijn belangrijkste werken. Net als in de jaren '80 is Verwey nog steeds vol van de 'tijdzang'

soortgelijke contemporaine praktijk: zie de beoordeling van het werk van Penning en Jolles. In:

Florence. Opmerkelijk is echter dat hij afstand neemt van de kritiek die hij op dit gedicht had in 1883. De detailkritiek van toen, die onder meer diende om aan te tonen dat ook Potgieter zich aan de zo verfoeide 'dichterlijke taal' had schuldig gemaakt, acht Verwey nu uit den boze. Nu laat hij het gedicht voor zichzelf spreken aan de hand van vaak zeer lange citaten, die hij praktisch zonder commentaar afdruckt. Verwey merkt hierover op:

In mijn jeugd mocht het mij lief zijn vele schoone plaatsen nog afzonderlijk aan te wijzen. De eenheid van het gedicht zag ik toen niet. Nu was deze te toonen mij het eenige, en noch van de verspreide schoonheden noch van dat barokke dat dezen stijl – dien nieuweren renaissance-stijl – soms eigen is, geef ik voorbeelden. Het gedicht is zonder twijfel, door die eenheid, geschapen uit dien hartstocht, het Monument dat Potgieter heeft voortgebracht, het eenige dichterlijke Monument in Nederland, daarenboven, van de jaren waarin hij Dichter was (Ibid., 417).

Het retorische van vroeger heet nu 'barok' en Verwey beschouwt het als typerend voor de historiserende stijl van Potgieter, waarmee de vroegere diskwalificatie lijkt te verdwijnen. Potgieters geest is in het gedicht alomtegenwoordig en dat maakt het, zo lijkt Verwey hier te suggereren, tot heiligschennis om detailkritiek te bedrijven: alles hangt immers op een organische wijze samen. Potgieters latere gedichten zijn als 'vizioenen' voortgekomen uit diens verbeeldingskracht en het past de criticus daarvoor zijn eerbied te betuigen en de door Potgieter geïntendeerde eenheid van de dichtwerken op te sporen. Dit laatste is dan ook wat Verwey in deze jaren doet met betrekking tot *Florence* en ook *Gedroomd paardrijden*, Potgieters zwanezang.

Het hierboven behandelde artikel over Potgieter dat in het *Tweemaandelijksch Tijdschrift* verscheen, laat zich lezen als een vingeroefening voor de biografie die Verwey in 1903 zou publiceren. In het artikel is Verwey erop uit aan te tonen dat Potgieters persoonlijkheid in zijn hele oeuvre aanwezig is. Potgieter is in dit opzicht van het kaliber van Vondel en Bredero, bij wie Verwey een zelfde samenhang tussen hun werk en hun karakter meende te hebben aangetoond. In de biografie legt Verwey verbanden tussen belangrijke gebeurtenissen in Potgieters leven en de aard van diens literaire werk. Tegelijkertijd plaatst hij deze persoonlijke ontwikkeling tegen de achtergrond van de tijdgeest, waarbij het hem vooral om

Tw. Ts. 4 (1898) 2, 115-144.

de parallellen gaat: Potgieters werk blijkt zowel te verklaren vanuit diens levensloop als vanuit de kunstontwikkeling in die tijd, die door Verwey wordt gevangen onder de noemer van 'Romantiek'. Het wezen van de romantiek én van Potgieter vallen in veel opzichten samen, zo zou men Verweys these kunnen samenvatten.

Vóór 1903 had Verwey zich maar weinig uitgelaten over de 'Romantiek'. In de schaarse opmerkingen erover is vooral sprake van een Europese beweging die in Nederland weinig voeten aan de grond heeft gekregen. Een echte definitie gaat Verwey uit de weg; wel associeert hij de 'Romantiek' net als het 'sentimentalisme' met de groeistuipe van de moderne dichtkunst en met een breken met de retorische traditie. De 'Romantiek' staat dan voor een 'kleurige zinnelijkheid'. In dit licht is het verrassend dat Verwey in de Potgieterbiografie voortdurend terugkomt op de 'Romantiek', waarvan hij nu wel een definitie geeft. De reden is duidelijk: Verwey zet Potgieter in 1903 neer als de belangrijkste en misschien wel enige Hollandse representant van de Romantische beweging. Wat verstaat Verwey hier nu eigenlijk onder 'Romantiek'?

In de Potgieterbiografie laat Verwey de Nederlandse romantiek een aanvang nemen in de periode waarin een aantal jongeren onder wie Potgieter zich open stelden voor de Franse en de Engelse romantiek. De romantiek markeert voor Verwey een breuk met de voorgaande periode; het lijkt erop dat hij die cesuur in Europees perspectief verbindt met de overgang van de achttiende naar de negentiende eeuw. Hij schrijft hierover: 'Algemeene denkbeelden waren de hartstocht van de achttiende eeuw geweest. De Geschiedenis zou de hartstocht zijn van de negentiende' (Verwey 1903b, 49). Die 'algemeene denkbeelden' vindt Verwey ook terug in de jeugdgedichten van Potgieter, die hij schreef in een periode waarin hij zich liet leiden door representanten van een oudere generatie als de gebroeder Klyn en de Vlaming J.F. Willems. Rondom 1830 echter – Verwey lijkt veel waarde te hechten aan de rol in deze van de Belgische opstand en de nawerking daarvan – ontwikkelt Potgieter zich tot een romanticus. Over de 'Romantiek' schrijft Verwey dan:

De Romantiek was niets anders dan die hartstocht voor de geschiedenis die ook de ziel was van Potgieter. Teruggekomen van dien 18de eeuwschen verstands-roes die zijn orgieën gevierd had in de Revolutie, wendde het gevoel van de europeesche bevolkingen zich achterwaarts,

naar de wortels van hun bijna vernietigde organismen: in hun verleden zochten zij de kracht en de schoonheid die hen tot een nieuwe toekomst konden begeistere. Waar zou ik eindigen zoo ik den oorsprong ook van dezen trek in de groote verstands-dichters zou willen aantonen. Iedere nieuwe drang werkt al in het oude wezen. In Goethe leefde, in Bilderdijk leed hij. En de geschiedenis van de Romantiek kan in geen land geschreven worden zonder de erkenning van de geestelijke vaders. Maar voor zichzelf bestond hij eerst na hen (Ibid., 66-67).

Niet eerder had Verwey de periode die volgde op het tijdvak van Goethe en Bilderdijk in verband gebracht met een belangstelling voor de historie, waarbij hij bovendien expliciet de 'Romantiek' gelijkschakelt met deze hang naar het verleden. Uit het vervolg van de biografie blijkt dat Verwey in 1903 de romantiek beschouwt als de schakel tussen het tijdvak van Bilderdijk en Goethe (waarin de Revolutie alles overheerste) enerzijds en de periode waarin de moderne dichtkunst werkelijk gestalte kreeg, namelijk de periode na 1880. Waarin de romantiek dan afwijkt van de moderne dichtkunst à la Tachtig wordt door Verwey in de Potgieterbiografie niet expliciet verwoord. Elders heeft hij duidelijk gemaakt dat de puur esthetische benadering de historische zou vervangen; dit onderscheid kon men bijvoorbeeld vinden tussen het werk van Potgieter en Perk. Men kan het verschil tussen de romantische en de moderne dichter ook in hun psychologie zoeken, iets wat Verwey doet in de Potgieterbiografie.²³ De romanticus, meent Verwey, lijdt aan het ontbreken van een doel, aan wat Potgieter zelf in een brief aan Huet een 'terrible ennui' heeft genoemd. Verwey knoopt hier een algemene beschouwing van de menselijke ziel aan vast:

Zonder grens zijn uiteraard menselijke verlangens en denkbeelden; maar gelukkig maken zij ons enkel als zij in bepaalde wezens, bepaalde toestanden, bepaalde doeleinden hun grens vinden. In de tastbare eindigheid van hun bestaan leggen wij dan de oneindigheid van ons streven: genieten het eeuwige in het tijdelijke (Ibid., 133).

Wanneer die relatie met het 'tijdelijke' echter ontbreekt, dan blijft de dichter niets anders over dan het lijden te verheerlijken in zijn poëzie. Verwey nu meent dat die idealisering in

²³ Het is opmerkelijk hoe Verwey ook de prozaïst Potgieter neerzet als een romanticus. Hij is in zijn prozastukken het type van de 'romantische humorist' à la Jean Paul en Heine. Zij allen schreven stukken die blijk geven van hun innerlijke strijd. Bij hun humor, meent Verwey, gaat het steeds om een botsing tussen een ideale wereld uit het verleden en de harde realiteit van het heden. Zie: Verwey 1903b, 169.

Potgieters werk een leitmotiv geweest is. Hij zegt over dit type poëzie:

Dit is die poëzie die zoo na verwant is aan de gevoelskern van de Romantiek: de teleurstelling, - aan haar geestelijke verschijning: de vlucht in het verledene. Dit was het noodlot van al wie de breuk en kentering beleefde en vertegenwoordigde: van een oude naar een nieuw maatschappij. In Potgieter, wij zagen het, was de geestelijke aanleg: geborene met den drang naar het verleden van zijn vaderland. In Potgieter, wij hebben het gezien, werd het gevoel van de teleurstelling wakker door een schok waarin één van de omwentelingen die onze maatschappij moest doormaken, hem uit zijn baan wierp. In Potgieter ontwaakte met dat gevoel de poëzie van de herinnering, en ook het beeld van den „spleen“-zieken poëet. Dit, en dit alleen was het beheerschende van zijn wezen, en wat hieruit verklaard kan worden, behoeft geen nadere aanleiding (Ibid., 134).

Zo verklaart Verwey dat Potgieter zijn hele dichterlijke loopbaan bezig bleef met het motief van de onbereikbare geliefde. De behoefte aan het idealiseren van het lijden zou zo'n wezenlijk element van Potgieters gevoelswereld zijn geworden, dat het hem zelfs weerhield van het zoeken naar een geschikte huwelijkspartner, meent Verwey. Hij vindt het dan ook niet interessant om te weten of Potgieter nu werkelijk teleurgesteld is geraakt in de liefde. Het is genoeg om te weten dat het bezingen van een onbereikbare geliefde voor Potgieter een innerlijke noodzaak was. Van belang is hier dat Verwey het romantische verbindt met de 'teleurstelling', met het streven naar het onbereikbare. Hier vindt men ook de sleutel naar het verschil met de moderne dichter die zich neerlegt bij het onmogelijke en zich inspant om een moderne symbolentaal te vinden waarin het onzegbare voelbaar wordt gemaakt.

Voor Verwey is Potgieter, zoals gezegd, de enige belangrijke representant van de vaderlandse romantiek. Die romantiek beschrijft hij in zijn biografie als 'een europeesche beweging die in elk land naar verheerlijking van het nationale verleden streeft' (Ibid., 236). Het is ook daarom dat Verwey Potgieter positief afzet tegen een tijdgenoot die ook wel als romanticus gezien wordt: Nicolaas Beets. Beets, schrijft Verwey ironisch, maakte gebruik van 'de Byron-mode die met de nachtschuit nog eens naar Holland kwam toen ze overal elders al was afgewezen, en poseert zich als den romantieken dichter van Nederland' (Ibid., 212). Anders dan Potgieter had Beets nooit een grote teleurstelling ervaren, waardoor de wereld van de romantiek hem niet eigen is. Zijn Byronistische poëzie is gemaakt en onoprecht en

kon zich in 'rijkdom en diepte van wezenlijkheid niet meten' met de gedichten van Potgieter (Ibid, 213). Daarin vindt men dan ook de 'verdieping van het nationale, die het wezen van de eeuw is, een wezen', aldus Verwey, 'dat naar mijne meening alleen door den term Romantiek geheel wordt gedekt' (Ibid., 208).

Het is de vroeg gestorven Aarnout Drost geweest, meent Verwey, die Potgieter aanzette tot een inheemse vorm van romantiek. Drost zou voor Potgieter een mentor zijn geweest. Het is opmerkelijk hoe Verwey de geschiedenis van de negentiende-eeuwse vaderlandse literatuur in het algemeen en die van de dichtkunst uit die tijd in het bijzonder reduceert tot wat geïnitieerd zou zijn door Drost en in zijn voetspoor mensen als Potgieter en Bakhuizen van den Brink. Die historie valt zo samen met de geschiedenis van het tijdschrift *De Gids*. In de Potgieterbiografie valt nog weer eens op hoe Verwey probeert van de begindagen van dit tijdschrift een soort van voorafschaduwung te maken van de ontwikkelingen een halve eeuw later rondom *De Nieuwe Gids*. Al heeft Potgieter min of meer het tegendeel beweerd, volgens Verwey zou Drost wel degelijk het type van de leiderfiguur zijn geweest die doelbewust aanstuurde op een hervorming van de vaderlandse letteren. Verwey schrijft: Drost's 'werk is de uitstralende kern van een geheele eigenaardig-nederlandsche Romantiek' (Ibid., 152). Het zou ook Drost zijn geweest die van een van Potgieters eerste opstellen, een recensie van de historische roman *Galama, of de bevrijding van Friesland*, een soort van 'strijdschrift' maakte, omdat het een uiting moest worden van een 'letterkundige bent' (Ibid., 159). Verwey creëert zo het beeld van een groep jongeren die er een duidelijk literair programma op nahield, een programma dat in een reeks van tijdschriften – *De Vriend des Vaderlands*, *De Muzen*, *De Gids* – werd uitgedragen. Potgieter zou na Drost's dood de spil zijn geworden van een brede romantische beweging, waartoe Verwey zulke uiteenlopende figuren als Bakhuizen, Thorbecke, Jonckbloet en Van Vloten rekent. Wat deze opsomming van namen duidelijk maakt is dat Verwey de vaderlandse romantiek vooral in de liberale hoek zoekt en in de omgeving van *De Gids*. Pas na 1848 zou geleidelijk aan de romantische beweging zich zijn gaan ontbinden, een proces dat voelbaar is in het kritische werk van Huet en ook in het oeuvre van Multatuli, aldus Verwey. Het lijkt niet voor niets te zijn dat Verwey hier louter liberalen en vrijzinnigen noemt. De christelijke kunst van Alberdingk Thijm en Ten Kate, om twee voorbeelden te noemen, paste niet in zijn beeld van de evolutie van de poëzie, die steeds meer een substituut zou zijn geworden van de traditionele christelijke

religie.

Al eerder zette Verwey Potgieter neer als een voorloper van Tachtig. Ook in de biografie uit 1903 komt dit punt zo nu en dan aan de orde. Niet zo vaak echter, omdat Verwey in de biografie weinig aandacht besteedt aan de laatste periode van Potgieters dichterschap, terwijl het duidelijk is dat hij die nu juist in creatieve zin het meest bevredigend vindt. In de biografie stipt Verwey al wel aan, dat de tweede scheppingsperiode werd ingeluid met een teleurstelling in de houding van de *Gids*-redactie, met name in de periode dat ook Huet redakteur was. Toen Potgieter uiteindelijk samen met zijn vriend Huet die redactie verliet, zou dit in Verweys optiek voor Potgieter het moment zijn geweest om zich terug te trekken uit het maatschappelijk gebeuren. De schok van de breuk brengt zijn ´diepste wezen´ naar boven. Verwey schrijft hierover: ´de rots van zijn verstand is verbrijzeld door den staf van de teleurstelling, en zie! weldadig welt de stroom van innerlijke aandoening aan het licht´ (Ibid., 297). Waar in de vroegere poëzie het bespiegelende element naar Verweys smaak nog teveel aanwezig is, zou Potgieters verbeelding in de periode van *Florence* en *Gedroomd paardrijden* tot volle bloei zijn gekomen.

In twee publicaties uit 1908 zou Verwey dit denkbeeld ontwikkelen: in de lange inleiding bij zijn teksteditie van *Gedroomd paardrijden* - hij benutte deze inleiding om het laatste tijdvak uit Potgieters leven uitgebreid te bespreken, iets waar hij in de biografie niet aan toe was gekomen – en in een lezing over Potgieter die hij de titel ´Droom en tucht´ meegaf. In de genoemde teksteditie onderstreept Verwey nog eens het belang van de jaren 1860, de periode waarin Potgieter met Huet samenwerkte, en ook hier stelt hij dat Potgieters dichterschap toen een wending nam:

Potgieter – hij zegt het in zijn jeugd al – was door en door wat hij „objectief“ noemde. Hij gaf zichzelf, maar niet onmiddellijk, maar in beelden die hij op een afstand hield, op een afstand zoo groot dat tusschen, hier zijn gevoel, en daar die uiting, menige bespiegeling mogelijk bleef. Langzamerhand was hij breeder geworden, dat wilde ook zeggen dat hij zich meer gaan liet, dat hij zijn gedachten groter vaart gunde; maar de schok van den winter van 1865 was noodig om zijn gevoel en zijn beeld te doen ineenstroomen (Verwey 1912, 22).

Uiteraard komt deze nieuwe Potgieter in het lange gedicht *Florence* naar voren. Relatief nieuw is hier de grote aandacht voor Potgieters zwanezang *Gedroomd paardrijden*, een al even omvangrijk gedicht waarin hij nog eens het personage van de in de liefde teleurgestelde ruiter van stal haalde. Waar de gefrustreerde verliefdheid in jeugdgedichten aanleiding zou hebben gegeven tot zelfbeklag, is Potgieter hier volgens Verwey als oud man aan ontstegen: de anekdotische lading verdwijnt naar de achtergrond ten gunste van de esthetische lading. Verwey schrijft:

Niet het behaagziek genoten avontuur, in de vormen van de *spleen*-poëzie uit zijn jonge jaren, bekoorde hem, maar wat hem aldoor bezielde was het eeuwige liefde-verlangen dat in honderd vormen zich vertijdelijkt. Hij die met iedere genegenheid die hem nu her- dan der-waarts trok, had afgesloten, in zooverre hij door geene meer zijn belangzucht streelen liet, hij voelde het liefdeverlangen, de belangeloze zucht zich te geven aan de schoonheid, zuiverder dan ooit tevoren in zich, en dat alleen wou hij uitspreken (Ibid., 53).

De verbeelding in het gedicht is eerder ´een religie van de schoonheid dan een bezitsbegeerte´ (Ibid., 77). En ook in *Gedroomd paardrijden* zou Potgieter erin zijn geslaagd gevoel en verbeelding te laten versmelten. Het geheim van Potgieters kwaliteit als dichter zoekt Verwey in de beheersing van de hartstocht, die de latere gedichten typeert. De gevoelsstroom wordt door Potgieter gekanaliseerd middels een strakke vormgeving. Potgieter zou die vorm nodig hebben gehad om zijn hartstochten de vrije teugel te geven. De paard- en ruitersmetafoor wordt door Verwey dan ook als typerend beschouwd voor Potgieters dichterschap:

Het midden van Potgieters geest treffen we hier aan in dien toestand waarin hij de opwellingen van het onbewuste, het vizioen, onderwerpt aan een, zelfs rekenkunstigen, regel. Die daad beeldt zich uit in het Paard, op verschillende manieren in allerlei paarden en op zoo vrije en tegelijk beheerschte wijze zijn ruiterdroom te volvoeren, is voor hem de zichtbare uiting van zijn Meesterschap (Ibid., 116).

Dezelfde gedachte is terug te vinden in de titel van een lezing over Potgieter die Verwey in 1908 gaf ter gelegenheid van het feit dat Potgieter honderd jaar eerder geboren was: ´Droom en tucht´. In deze lezing blijkt ook veel sterker dat het Potgieterbeeld van Verwey opvallende overeenkomsten vertoont met Verweys ideaal van het dichterschap in het

algemeen. Zijn publiek houdt hij hier voor dat het een misverstand is om te denken dat poëzie slechts vraagt om een 'natuurlijke' uitstorting van het gemoed. Het dichterschap manifesteert zich veeleer in de gave om de hartstocht in een vorm te gieten. Dit nu kon Potgieter, terwijl het zijn generatiegenoten veelal aan deze vormkracht ontbrak:

Als het nu, of later, als het ooit, blijken zou dat in de gebondenheid van Potgieter oneindig meer gemoed verborgen was dan in de vloeiende verzen van anderen, dan zou zijn overwinning op den duur zeker zijn, dan zouden, zoo niet de harten van allen, toch die van de besten zich voor hem openen (Verwey 1908, 12-13).

Het paardrijden, meent Verwey ook hier, staat voor de strenge tucht waarmee de droom aan een vorm moet worden onderworpen. Dit inzicht zou Potgieter in staat hebben gesteld poëzie te schrijven met een kwaliteit, die de vaderlandse dichtkunst sinds Hooft en Vondel niet meer had gekend. Verwey meent, dat Potgieter in *Gedroomd paardrijden* zijn ideaal van een herleving van de aloude Hollandse Republiek heeft verwerkelijkt, juist door het te 'dromen'. Het is ook niet de inhoud van die droom, maar de verwerkelijking ervan in literaire vorm, die maakt dat Potgieter een belangrijk voorloper van de jongeren zou worden:

Een nieuw geslacht van dichters is begonnen waar hij eindigde: met het uitbeelden van den innerlijken droom, met het verkondigen van de Kunst als gelijkwaardige macht naast de Wetenschap (Ibid., 39).

Zo vat Verwey in zijn beeld van Potgieter een aantal van zijn opvattingen over wat poëzie diende te zijn samen: een dienst aan de schoonheid, een verbeelding van hartstocht, een aan het onbewuste ontstegen visioen. Een dergelijke dichtkunst verdient minstens een plaats naast de wetenschap, omdat ze een waarheid aan het licht kan brengen die niet in discursieve termen vertaald kan worden.²⁴ Zo valt te constateren dat de veranderingen in

²⁴ In zijn Potgieterbiografie had Verwey al een poging gedaan om uit te drukken wat Potgieter voor hem betekent en hij gaat in dit verband in op de werking van Potgieters verbeelding: 'Dichterlijke schepping is een onderwerp waarover het niet betaamt te spreken. Alleen dwaze wijzen kunnen meenen dat het gelijkbaar of verklaarbaar is. Hoe het komt dat een mensch voor een afbeelding van vroeger leven staande, zich verbeeldt een ander uit dien vroegeren tijd te zijn, hoe opeens de aandoening hem overstroomt en die heele doode wereld met haar gesprekken en feesten, haar jacht en weelde voor hem voorbijgaat, - hoe, grootste wonder van al, zijn stem opeens den toon vindt waarin zich dat alles zeggen, de woorden waarin zich dat alles beelden laat, - het is het raadsel van

Verweys Potgieterbeeld vooral ook Verweys eigen literatuuropvattelijke ontwikkeling laten zien. Daarbij past ook dat Potgieter gebruikt wordt in de strijd die Verwey in deze jaren voert met zijn voormalige bentgenoot Willem Kloos: Potgieters werk op z'n best zou laten zien dat een dichter meer nodig heeft dan oprechte gevoelens. Het is de vormkracht die de ware dichter karakteriseert. Het is opmerkelijk dat Willem Kloos in deze zelfde periode zijn enthousiasme voor Potgieters werk wat tempert en de *Gids*-voorman gispt om zijn al te nadrukkelijke cerebraliteit, het bezwaar dat hij ook tegen Verweys poëzie uit de periode omstreeks 1900 had.

De Potgieter van Verwey ontwikkelt zich van een uitzondering die de regel bevestigt – namelijk die van een oorspronkelijk dichter in een tijdvak dat beheerst wordt door een retorische dichttrant – tot een typische romanticus. In de laatste hoedanigheid is Potgieter in Verweys optiek representatief voor een belangrijk stadium in de ontwikkeling van de Europese cultuur. In nationaal opzicht blijft hij een uitzondering, omdat zijn landgenoten zich niet los konden maken van een provincialistische geest. Het is dan de oudere Potgieter, die door Verwey rondom 1900 wordt gebombardeerd tot een modern dichter, die blijkbaar boven de tijdgeest was uitgegroeid.

Het lijkt erop, dat Verwey in de periode na zijn Potgieterpublicaties niet meer de behoefte heeft gevoeld om zijn visie op de vaderlandse literatuurgeschiedenis en zijn indeling in tijdvakken en generaties structureel te herzien. Deze strijd beschouwde hij blijkbaar als gestreden. Het merendeel van zijn literatuurhistorische studies uit de latere periode concentreert zich op de zeventiende eeuw, waarbinnen het accent dan nog eens op het werk

het leven, dat in de verbeelding zichzelf herkent, bespiegelt en waarneembaar maakt. Wij kunnen het waarnemen – in zijn uitingen. In elk van zijn uitingen. En wat begeeren we anders? Waarom wordt dat zoo weinig, en zoo zelden, gedaan? De eenige kennis van het Eeuwige, dat zich ook in dien tijd openbaarde, - waarom zijn het altijd maar enkelen die er het oor toe willen te luisteren leggen, die het innerlijk gezicht willen opklaren, die hun hart licht willen maken om de Schoonheid te verstaan? Want dit is het: in de schoonheid van de kunst ligt de eeuwigheid van vroegere tijden, en inplaats van ze aantezien zoekt men er de vergankelijke „verklaring“ voor. De blijvende verklaring van iedere kunstuiting ligt in die uiting-zelf (Verwey 1903, 253-254). Potgieter, aldus Verwey, schept het verleden middels zijn verbeelding om tot een 'innerlijk gezicht', dat hij in tonen en beelden weet te uiten. Zo'n vrucht van de verbeelding kan niet 'verklaard' worden in 'wetenschappelijke' termen. Poëzie heeft naast de wetenschap een eigen territorium met een eigen kennisgebied, een opvatting die Verwey in deze periode vaker formuleert. Zie ook: Johannes 1992, 280-289.

van Vondel komt te liggen. Eigenlijk komt Verwey op de negentiende-eeuwse dichtkunst alleen nog maar wat uitgebreider terug in zijn inaugurale rede, die hij 1925 uitsprak bij zijn aantreden als Leids hoogleraar in de neerlandistiek en zijn al eerder gememoreerde afscheidsrede van tien jaar daarna. Beide gelegenheden grijpt hij aan om nog eens terug te blikken op de activiteiten van de beweging van Tachtig. Het accent legt hij daarbij geheel en al op de breuk die Tachtig in de vaderlandse literatuurgeschiedenis markeerde.

In deze rede vertegenwoordigt Potgieter het traditionele element, terwijl Jacques Perk verantwoordelijk is voor het nieuwe geluid dat sindsdien niet meer wezenlijk zou zijn veranderd. Die vernieuwing op dichtgebied associeert Verwey hier met wat hij ziet als een bevrijding van de verbeelding. De literatuurhistoricus Verwey haast zich hier te verklaren dat het verschil niet zit in de mate waarin de generatie van Potgieter enerzijds en die van Perk anderzijds aandacht hadden voor het verleden. De literatuurhistorische belangstelling zou vooral van aard zijn veranderd. Waar Potgieter c.s. de vaderlandse dichters uit het verleden vooral bewonderden omdat zij in hun werk een weerspiegeling vonden van 'Hollands vroegere grootheid', ging het bij Perk en de Tachtigers veeleer om de puur dichterlijke kwaliteiten. Verwey schrijft: 'Dit inderdaad revolutionaire besef is de oorsprong geweest van de Nieuwe-Gidsbeweging. Zij ging uit van een Verbeelding die plotseling, op onverklaarbare wijze, het recht had gekregen zichzelf te zijn' (Verwey 1956, 16).²⁵

Tachtig zou er voor hebben gezorgd dat in de poëzie het redenerende element terug werd gedrongen ten gunste van het concrete beeld. Ook bij de studie van de dichtkunst uit het verleden lieten de Tachtigers, aldus Verwey, zich leiden door deze nieuwe smaak:

Onze bewondering voor Potgieter, onze kritiek op Beets, onze studie van Vondel, onze lezing van buitenlandsche dichters vonden alle hun kern in

²⁵ In een voordracht uit 1915 'De poëzie van voor en van na 1880: onderscheid en overeenstemming' lijkt Verwey iets soortgelijks te willen suggereren, waar hij Potgieter presenteert als representant van een op het vaderlandse gericht tijdvak en Perk als vertegenwoordiger van een op het algemeen-menselijke gerichte periode. De 'aspiratie naar iets hoogers' was bij Perk de Idee van zijn poëzie, terwijl dit metafysische bij Potgieter slechts een niet bewust nagestreefd bijeffect zou zijn. Verweys benadering impliceert dat het moderne, hier: de puur-literaire kwaliteiten zoals bijvoorbeeld de verbeelding, bij Potgieter intuïtief tot stand komt, terwijl het bij Perk tot de kern, ook in theoretisch opzicht, van zijn werk wordt en tot doel op zich wordt verheven. Zie: *Proza VII*, m.n. 126-127.

de onmiddellijke gevoeligheid voor stand en beweging, kleur en adem en „suggestiveness“ van konkrete beelden (Ibid., 16).

Verwey herhaalt hier nog eens zijn aloude idee dat er sprake zou zijn van een Europese traditie die teruggaat op het werk van Spinoza, een traditie die de verbeelding als een autonome bron van kennis ontdekte. In de traditie passen naast Spinoza auteurs als Vico, Herder, Goethe, Jean Paul, Coleridge en Wordsworth. Een Europese stroming derhalve die grotendeels overeenkomt met de vernieuwingsbeweging waarover Verwey al aan het begin van zijn kritische carrière sprak en die hij toen met een veranderde beleving van de natuur in verband bracht. Tachtig nu zou ervoor hebben gezorgd dat ook Nederland weer deel uitmaakt van deze internationale beweging. Potgieter (als auteur van een essay over Crabbe) en Van Vloten krijgen hier een eervolle vermelding omdat zij al iets van deze tendens hadden bespeurd. De vernieuwing werd echter pas een feit met de komst van Tachtig, waarvan de leden een ´nieuwe nederlandse dichtkunst´ schiepen, ´die nog altijd niet heeft opgehouden zich uit te breiden en te ontwikkelen´ (Ibid., 22). Zo relativeert Verwey in 1925 toch weer de betekenis van de negentiende-eeuwse dichtkunst vóór Tachtig. De aloude beeldvorming van een Nederlandse dichtkunst die in de achttiende eeuw het contact met de internationale ontwikkelingen kwijtraakt en die pas omstreeks 1880 weer meedoet in Europees verband wordt in deze academische rede herhaald. Nuancerende opmerkingen over kwaliteiten van negentiende-eeuwse dichters, zo lijkt Verwey hier te hebben gedacht, zouden slechts afbreuk doen aan de kracht van de these die hij door de jaren steeds trouw is gebleven: de beweging van Tachtig markeert een revolutie in de vaderlandse cultuurgeschiedenis.

T O T S L O T

In het voorgaande is duidelijk geworden dat Verweys geschiedbeeld van de negentiende-eeuwse vaderlandse dichtkunst, anders dan hijzelf in 1935 constateerde, voortdurend in beweging is geweest. Aanvankelijk lag de nadruk op een sterke cesuur omstreeks het jaar 1880, toen de jongeren met Jacques Perk voorop een eind maakten aan de hegemonie van de ´dichterlijke taal´ ofwel de retorische dichttrant die in het Nederland van Bilderdijk en Beets allesoverheersend zou zijn geweest. De revolutie-these is steeds een rol blijven spelen, maar we hebben ook gezien hoe Verwey vooral in de jaren ´90, ongetwijfeld

beïnvloed door de Geistesgeschichtliche mode van die tijd, een historiserende aanpak kiest, waarbij de nadruk meer komt te liggen op een voor-moderne stroom die in de Beweging van Tachtig zou uitmonden.²⁶ Verwey plaatst het sentimentalisme en de daarop volgende romantiek in een anti-classicistische hoek, waarbij hij wel benadrukt dat deze vernieuwingsbewegingen in het buitenland meer betekenis hebben gehad dan hier te lande. Zijn literatuurhistorische werk weerspiegelt een essentialistisch wereldbeeld, waarin het de taak van de geschiedschrijver is om de ontwikkelingsgang van de geestelijke cultuur te doorschouwen. Daarbij hoorde uiteraard een Verstehen, ook van ontwikkelingen waar Verwey minder enthousiast over was. De veel mildere benadering van Willem Bilderdijk is er een uitvloeisel van. Uiteraard was de andere aanpak in de jaren '90 ook mogelijk geworden, omdat de strijd tegen de retoriek – in literatuurpolitieke en minder normatieve termen: de strijd tegen voorgaande generaties – door Verwey als gewonnen werd beschouwd. Toch is er een spanning blijven bestaan tussen de revolutie-these en de hier geschetste evolutie-theorie. In latere lezingen heeft Verwey dan ook steeds vastgehouden aan het revolutionaire karakter van Tachtig en zijn latere ondernemingen heeft hij als een verlengstuk van die revolutie beschouwd. Deze beeldvorming was natuurlijk zeer effectief waar het er om ging zichzelf als een soort van geestelijk leider voor te stellen die ervoor diende te zorgen dat het erfgoed van Tachtig bij volgende generaties voortleefde.

Interessant is ook de terminologie die Verwey bezigt om het werk van dichters uit het verleden te typeren. Die terminologie verandert in de loop der jaren en loopt parallel met ontwikkelingen in Verweys literatuuropvatting. In de jaren '80 is Verwey de spreekbuis van de *Nieuwe Gids*-beweging, waar hij de nadruk legt op het al dan niet aanwezig zijn van een schoonheidsgevoel, een rijk gemoedsleven, een stemming, een plastisch vermogen en een realiteitsbesef. In de jaren '90 verschuift de aandacht naar het al dan niet voorhanden zijn

²⁶ In Laan 1997 komt Verwey bijna niet ter sprake, wellicht omdat Laan hem niet onder de academische literatuurhistorici rekent. Wel gaat Laan o.m. in op de geistesgeschichtliche aanpak in de kring rondom Stefan George, een milieu waar ook Verwey toe gerekend kan worden. Zie: Laan 1997, 122.

Van Halsema relateert net als Laan het verschil tussen enerzijds de positivistische en anderzijds de hermeneutische aanpak van literatuurhistorici uit de tijd van Tachtig. Zie: Van Halsema 1998. Vanuit een wetenschapshistorische optiek is die relativering zeer zinvol: bij beide partijen valt bijvoorbeeld

van verbeeldingskracht, vormkracht en het visionaire. Het literatuurhistorische werk weerspiegelt Verweys literatuuropvattingen en het is dan ook niet verrassend dat zijn historische studies vaak een actuele lading hebben. Met name zijn Potgieterbeeld is hiervan een goede illustratie: in de jaren '80 heet Potgieter vooral de dichter die, anders dan zijn retorische tijdgenoten, zijn beelden aan de werkelijkheid ontleent; in de jaren '90 is Potgieter veeleer een visionair geworden, wiens werken een sterke geestkracht zouden verraden. In de periode na de *Nieuwe Gids* gaan de meningsverschillen met de vroegere vriend en strijdmakker Willem Kloos een duidelijke rol spelen. Het zijn niet in de laatste plaats de literatuurhistorische opstellen van Verwey én van Kloos waarin deze animositeit manifest wordt, iets waar ik in een ander verband op terug hoop te komen.

een 'essentialistisch' gedachtegoed te constateren. Dit neemt niet weg dat de tegenstelling op het strategische vlak een grote rol speelde.

BIBLIOGRAFIE

- Micky Cornelissen. *Poëzie is niet een spel met woorden. De criticus Willem Kloos temidden van zijn tijdgenoten*. Nijmegen 2001.
- Lucien Custers. *Dáár was de bron. De beweging van Tachtig in de ogen van Albert Verwey*. Maarsse 1995.
- Dick van Halsema. 'Ieder Woord een Gedicht, Iedere Zin een Epos. Een geval van glottogonische propaganda voor het sonnet'. In: *Forum der letteren* 36 (1995) 4, 287-290.
- J.D.F. van Halsema. 'Allard Pierson en de Tachtigers. Enkele overwegingen rond Piersons Gids-opstel over Swinburne'. In: *Documentatieblad Nederlandse kerkgeschiedenis* 19 (1996) 45, 36-50.
- J.D.F. van Halsema. "'Voelers" en „weters“. Albert Verwey en de literatuurgeschiedschrijving van Jonckbloet en Kalff'. In: *Nederlandse letterkunde* 3 (1998) 3, 243-257.
- M. Hanot. *De beginselen van Albert Verweys literaire kritiek*. Gent 1957.
- G.J. Johannes. *Geduchte verbeeldingskracht! Een onderzoek naar het literaire denken over de verbeelding – van Van Alphen tot Verwey*. Amsterdam 1992.
- Willem Kloos en Albert Verwey. *De onbevoegdheid der Hollandsche literaire kritiek*. Amsterdam 1886.
- Nico Laan. *Het belang van smaak. Twee eeuwen academische literatuurgeschiedenis*. Amsterdam 1997.
- L.H. Maas. *Pro Patria. Werken, leven en streven van de literatuurhistoricus Gerrit Kalff (1856-1923)*. Hilversum 1998.
- Jan Oosterholt Het voorspel van de revolutie van Tachtig. 53
Albert Verweys beeld van de negentiende-
eeuwse dichtkunst.

Frans Ruiters/Wilbert Smulders. *Literatuur en moderniteit in Nederland. 1840-1990.*

Amsterdam/Antwerpen 1996.

Albert Verwey. *Een inleiding tot Vondel.* Amsterdam 1893.

Albert Verwey. *Roemer Visscher tot Feitama.* Amsterdam 1894 (deel 4 uit *Nederlandsche dichters*).

Albert Verwey. *Jhr. Onno Zwier van Haren en Mr. Willem Bilderdijk.* Amsterdam 1895 (deel 5 uit *Nederlandsche dichters*).

Albert Verwey. *Feith tot Perk.* Amsterdam 1897 (deel 6 uit *Nederlandsche dichters*).

Albert Verwey. *Luide toernooien.* Amsterdam 1903a.

Albert Verwey. *Het leven van Potgieter.* Haarlem 1903b.

Albert Verwey. *De oude strijd.* Amsterdam 1905.

Albert Verwey. *Droom en tucht. Rede ter viering van Potgieters eerste eeuwfeest, voor de literarische faculteit der Leidsche studentenvereniging uitgesproken.* Amsterdam 1908.

Albert Verwey. *Gedroomd paardrijden. Het testament van Potgieter.* Haarlem 1912 (eerste druk: 1908).

Albert Verwey. *Inleiding tot de nieuwe Nederlandsche dichtkunst (1880-1900).* Amsterdam 1921 (eerste druk: 1905).

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

Albert Verwey. 'Literatuur en kritiek'. In: Custers 1995, 356-381.

Evert M. Wiskerke. *De waardering voor de zeventiende-eeuwse literatuur tussen 1780 en 1813*. Hilversum 1995.

AFKORTINGEN

Amst	<i>De Amsterdammer</i>
Kr.	<i>De Kroniek</i>
NG	<i>De Nieuwe Gids</i>
Proza	Albert Verwey. <i>Proza I-X</i> . Amsterdam 1921-1923
Tw. Ts.	<i>Tweemaandelijksch Tijdschrift</i>