

M E N N O T E R B R A A K

DÉMASQUÉ DER  
SCHOONHEID







# DÉMASQUÉ DER SCHOONHEID



MENNO TER BRAAK

DÉMASQUÉ  
DER SCHOONHEID



ND  
MD

MCMXXXII

NIJGH & VAN DITMAR N.V. — ROTTERDAM





*Carissimo Fratri*  
*J. W. G. ter Braak*



## INHOUD

	Pag.
VOORREDE van E. du Perron . . . . .	9
DÉMASQUÉ DER SCHOONHEID	
I. Het Démasqué . . . . .	15
II. Le Bon Genre . . . . .	71



## VOORREDE

Ik hou van dikke vrouwen,  
Wat kan ik daaraan doen?  
Met zoo een zal 'k dus trouwen,  
Al schaadt het mijn fatsoen!

*Er bestaat geen moeilijker opgave wellicht dan een rechtvaardiging van de eigen voorkeur. Dit nu onderneemt het hier volgende essay. In de ijver van zijn betoog is het bijna gaan lijken op een anti-aesthetica; maar de afwezigheid van een werkelijken vijand (welk spel-met-den-blinde is iedere monoloog!) of de verwytende stem van een oude liefde, bracht het terug, trok het om, wierp het met dezelfde vaart tegen de rangen der logici. In laatste instantie werd het de verdediging van het grensgebied. Dat van den Amateur, zegt ter Braak, maar dat van den riskeerenden, den strijdbaren, of zelfs strijdlustigen, amateur. De amateurs van sofa en clubfauteuil, van de eclecticische bibliotheek waarin de schoonheid van papier en letter een onderzoek van den tekst quasi-overbodig maakt, heeft men hier zelfs met de gedachte niet aangeroerd. Men heeft Stendhal en Nietzsche hier opgesteld, als de amateurs-typen bij uitstek voor den strijdenden kunstenaar en dito filosoof, en met zorg de verstandige lieden vergeten, voor wie de helden van Homerus een vermaard literair genre vertegenwoordigen naast de snotterige kindertjes van mevrouw Zoomers-Vermeer.*

*Maar het betoog voor de eigen voorkeur, voor het recht van de eigen smaak, blijft moeilijk een rechtvaardiging alleen; ook hier het gevaar der grenzen: rechtvaardiging, verdediging, lofrede, aanval. Men strijdt, met een zeker temperament, niet altijd defensief. De rechtvaardiging van de eigen voorkeur wordt uiteraard en voor men het weet, de aanval op andermans voorkeur, en het zou vreemd zijn indien de werkelijke bewonderaar van Nietzsche en Stendhal de verachter niet was van Carlyle en papa France.*

*Aldus geraakt de essayist soms tot een nieuwe laakbare liefhebberij: de weinig gedistingeerde lust voor het literaire duel en de polemieek.*

*O, vergankelijk soort! Paul-Louis Courier kan zijn beroemden brief hebben geschreven aan den heer Renouard, Multatuli in zijn woede tegen Duymaer van Twist het gloedrijkste proza van Nederland, Nietzsche Der Fall Wagner en Stendhal zijn uitvallen tegen de vereerders van Racine: het polemische genre is niet gedistingeerd. Het doet de menschen terugverlangen naar de golvende phrasen, waarin de hoogere wijsheid, de oplossing van alle dingen, zool niet vervat is, dan toch voor de ziel wordt gesuggereerd. De liefde, maar dan de ware liefde voor het Opstel — weg met de gedachte, weg met den inhoud, leve het Opstel, want het Opstel is alles! — deze liefde, waartoe men niet veel meer noodig heeft dan een zekere drang naar Schoonheid en eenige vertrouwdheid met de syntaxis, precies zooals de gedistingeerde heer niet véél meer noodig heeft dan een vermaard tailleur en eenige vertrouwdheid met het protokol van den „beteren stand”; deze liefde kan wonderen doen: zij glijdt in de zielen der vaag-intellectueelen met onafwendbare zekerheid. Ook de gentlemanverleider is niet al te vaak een heros van den geest, maar zijn „manieren” zijn zoo overtuigend . . . De polemist daarentegen is een minderwaardig individu in de literatuur; zijn bewonderaars zijn de ééndags-vrienden van de politiek. Voor zoover dit essay van ter Braak polemissch heeten mag, is het dus van distinctie ontbloot.*

*Waarom die andere menschen, de beroeps-aestheten, de beroepslogici en filosofen, de beroepskenners van het woord, de argelooze lezers ook van alles wat hun in druk onder de oogen komt, waarom al deze ware liefhebbers toch ook niet hun smaak te gunnen, hun systematisch ge-etiketteerde, of nooit-geanalyseerde, maar tenslotte even „eigen” smaak? Waarom deze afbakening van een grens-*

*gebied, dat noodzakelijkerwijs een stroopen langs de kust beteekent van minstens twee gebieden tegelyk? Het is of ter Braak koketteert met zijn vermogens: de begrippen op te drijven, in het nauw te brengen, te vangen zelfs, — om zich daarna des te grooter vrijheid van zondigen tegenover deze begrippen te verzekeren.*

*Toch vindt men in dit essay de definitie, de eenig-juiste voorwaar! van het „bon genre”, het eene-en-eenige, het genre waarvoor hij — op het oogenblik waarop dit essay verschijnt, waarde lezer — sneuvelen wil. Ik heb niet voor niets een kwatrijntje boven mijn voorrede gezet waarop men misschien meesmuilend heeft gekeken. De voorkeur van den Perzischen haremhouder is nu eenmaal anders dan die van den Engelschen lord; en zoo Baudelaire een magere vrouw obscener vond dan een dikke, er zijn verstokte zondaars die terugdeinzen voor de te groote obsceniteit van het skelet. Wij, de Perzen van de literatuur, verdedigen onze smaak voor de dikke vrouw: le bon genre en de polemieek, tegen de distinctie van alle doorschijnende vrouwen in Engeland.*

*Men zal, in het volgende essay, niettemin eenige bladzijden aantreffen vol gezond verstand, betreffende de vele aethetica's, welke men nog zou kunnen schrijven, en de mogelijkheid van kunstvormen, zoowel voor den parfumeur als voor den kok. Waarom niet de aethetica van de kookschool? vraagt ter Braak. Inderdaad: voor de erotiek althans werden dergelijke werken sinds eeuwen samengesteld. Noch van den heroïschen kok Vatel, noch van den, overigens ouderen, proever Lucullus kwam helaas zulk een geschrift tot ons, maar de erotiek heeft een onafgebroken lijst van bezielde leerwerken, waartoe Het Volkomen Huwelijk van den heer van der Velde zich verhoudt als de keuken van een dorpsherberg tot die van Royal: de Ananga Ranga naast de Kama-Soetra, de Doorgeurde Tuin van den sheikh Nefzawi naast de Handleiding der*

Klassieke Erotologie van den geleerden Forberg. *Waarom geen aethetica voor de reukorganen, dus? Men verlustigt zich op de nieuwe mogelijkheden die hierdoor geopend zouden worden voor de meesters ook van het woord: de glorieuze taak om alle geuren te beschrijven, zóó, dat men ze op het papier herkent. De golving van een bepaalden zin, om ons te vullen met rozengeur; de scherpte van een bijzondere reeks syllaben om ons te doorsnijden met citronella alleen! Het is jammer dat de heer des Esseintes nooit practische navolgers heeft gehad, dat zijn bestaan een literaire fantasie moest blijven en dat zoovele kunstenaars op verschillend gebied nog steeds in het duister verkeerden, zonder hun Dirk Coster zelfs, die althans in dikke zaligheid den drang naar Charitas van hùn organen bezingt.*

*Overal waar ter Braak niet polemisch is, meen ik den lezer zijn essay intusschen te kunnen aanbevelen. Het gezond verstand, waarvan ik hierboven een staaltje gaf, spreekt voor zichzelf; maar ook de ongedistingeerdheid wordt hier wel eens goedge maakt door wat men noemt talent. Men spreekt niet over de eigen smaak zonder over zichzelf te spreken, en deze amateur van het grensgebied is niet zoo intelligent alléén, dat hij onmachtig werd tot het leveren van eigen „muziek”. Bovendien kan men niet nalaten een zeker respect te koesteren voor zoovele geserreerde bladzijden over onverschillig welk onderwerp. „Een klein talent moet hard werken”, zei Albert Helman. Ik had deze uitspraak hier niet aangehaald, indien ik niet zeker was dat, volgens ter Braak's overtuiging, een klein talent direct te zwijgen had. Maar ook dit is minder een argument tegen de „gepaste bescheidenheid”, dan wel vóór den „geest waarin men overwint”.*

E. DU PERRON



I  
HET DÉMASQUÉ

*Tous les genres sont ennuyeux,  
hors le bon.*

Variant op VOLTAIRE



Voor den naïeven, zoo bekoorlijk onbeholpen dichter Jacques Perk, dien het litteraire noodlot tot een gewichtige mijlpaal heeft gepromoveerd, dook de Schoonheid eens op als „Deine Theos”. Het moet een verbluffend moralistische tijd geweest zijn, waarin het sonnet met de bekende terzine: „Schoonheid, o Gij, Wier naam geheiligd zij, Uw wil geschiede”, zich aanmeldde als een soort van immoralistische openbaring. Voor mij althans is er weinig onschooners denkbaar dan deze propaganda, is er weinig oneleganters denkbaar dan deze geforceerde, voor een vagen God in de plaats gestelde dame Schoonheid, tot wier dienst Perk de menschheid geestdriftig oproept.

*Wie éénmaal U aanschouwt, leefde genoeg:  
Zoo hem de dood in dezen stond versloeg . . . .  
Wat nood? Hij heeft genoten 't hoogst genot!*

Hoezeer moet de her-ontdekking der zintuigen deze generatie, en in het bijzonder dezen jonggestorvene, hebben beziggehouden! Hoe angstwekkend gevangen moeten de zintuigen geweest zijn, dat een onrijpe figuur als die van Perk, het type van den „begaafden jongeling, die nog veel moet leeren”, gedurende tientallen jaren het ideaal kon worden van een land, dat toch ook een Multatuli had gekend! Perk, die bovendien zoo aarzelend, zoo vrijzinnig-protestantsch verlegen, zoo schooljongensachtig groot-sprakig die her-ontdekking der zintuigen ging onderneemen, heeft lang gegolden, en geldt in zekere kringen nog steeds, als een bevrijdende geest; en hij zal dat ook geweest zijn, voor hen, die van de „Deine Theos” der zin-

tuigen waren vervreemd, voor hen, die met hem in de aanbidding der Schoonheid een heldendaad volbrachten. Maar laten wij ons daarom niets wijsmaken: dat een au fond provincialistische geest als Jacques Perk (nog) was, de bevrijding kon brengen voor een generatie, bewijst voor ons nog slechts, dat men bevrijd moest worden uit een provincie des geestes *in het quadrat*; dat een zoo dogmatisch-banale oproep aan de Schoonheid de illusie kon geven van een verlossing uit dogmatische grenzen, bewijst niet anders, dan dat men in dien tijd dogma en zedepreekerij, dogma en God, dogma en zintuigloosheid als identieke begrippen was gaan beschouwen; het dogma der poëzie moest voor Nederland nog worden uitgevonden. Het dogma der Heilige Schoonheid was omstreeks Tachtig negatief aanvallend; het kon zich daarom gemakkelijk voor de tijdgenooten maskeeren, het kon zich, zelfs waar het gehanteerd werd door een uitgesproken moralist als Perk, voordoen als de volkomen vrijwording des geestes van alle banden, en een compleet eerherstel van een tot chineezendom vervallen volk. Dat Perk op zijn manier een veelbelovend theoloog, namelijk de moraaltheoloog der schoonheidsreligie was, ontging aan hen, die moraal en theologie slechts in de maatschappij en de kerk zochten, die verleerd hadden, wantrouwig te zijn tegenover de moraal der dichters, omdat zij onder het voorgeslacht alleen rijmelaars konden vinden.

Schoonheid, Uw wil geschiede . . . De wil der Schoonheid is inmiddels overal in ruime mate geschied; wij hebben niet te klagen. De these, dat de kunst de deugd, de zedelijkheid, het Goede moet bevorderen, of dat zij schoone objecten moet kiezen om aan haar verheven roeping te kunnen voldoen, wordt alleen nog in geestelijke achterbuurten gehoord; een kunst, geboren uit de moraal, een schoonheid, voorgeschreven door het recept van de antieken en de Renaissance, kennen wij niet meer. Bijgevolg is het over-

bodig geworden, zoo ernstig en verrukt tot de Schoonheid te bidden, als Perk het deed. De Schoonheid is geïnstalleerd; haar rijk is niet langer problematisch, de schooljongen kent het l'art pour l'art van buiten; de schoonheid is geen eigenschap der dingen, is ons geleerd, of: „Kunst is het maken van mooie dingen” (Poelhekke). Het gebied der Schoonheid, in Perk's jaren een te ontdekken en te veroveren territorium, bewoond door calvinistische Sioux met moralistische tomahawks, is nu een onschuldig Yellowstone Park, vol geëerde en verpoëtiseerde natuurmonumenten, de trots van den beschaafden mensch, onder toezicht van schoolmeesters en heemschutters.

Arme Jacques Perk! Het is beter, dat niets geregeld en volkomen geschiede, zelfs niet de wil der Schoonheid! Want alles, wat geregeld en volkomen wordt verwerkelijkt, wordt stoffig van banaliteit en vervelend van onloochenbaarheid. En nietwaar: tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux! Laten wij daarom die onloochenbare waarheid, dat de kunst schoon moet zijn, gevormd moet zijn, vorm moet zijn, eens met rust laten; misschien kan een volgend geslacht er zichzelf weer aan ontdekken!

Het is voor ons niet meer van vitaal belang, dat Tachtig de Schoonheid heeft gekroond en haar vijanden heeft vernietigd; wij mogen dat historisch apprecieeren. Wel kunnen wij er ons vitaal over verwonderen, dat Tachtig met de Schoonheid genoeg genomen, niet over de schoonheid heeft willen heenzien. Rest ons de conclusie, dat de Schoonheid voor Tachtig een openbaring van zoo magische volledigheid is geweest, dat zij allen twijfel versloeg, alle verdere perspectieven afsloot, alles inzette op dat eerherstel der geknechte zintuigen. . . .

Rest ons de conclusie, dat de Schoonheid slechts dan belangrijk is, wanneer zij ons bevrijdt; en dat men er zich overigens gerust van kan onthouden, haar naam te heiligen en met een hoofdletter te schrijven.

De schoonheid der aestheten schaamt zich over haar afkomst. Misschien herinnert zij zich haar afkomst nog, misschien ook niet; maar zij schaamt zich, zij heeft de gêne der arrivés voor het verleden.

Misschien herinnert zich de aestheet, hoe hij, zestien jaar oud, dat heftige conflict had met zijn vader, die hem wilde dwingen, een waarde te erkennen, die hij niet erkennen kon: een jeugdliefde te laten loopen, een boek mooi te vinden, naar de kerk te gaan. Misschien herinnert hij zich, dat hij toen, getergd, vernederd, geëxcommuniceerd, kwatrijnen schreef. Misschien herinnert hij zich, in welke lade van zijn bureau die kwatrijnen liggen. Misschien heeft hij nog zooveel nonchalance, dat hij de herinnering aandurft, de lade opentrekt en de kwatrijnen herleest. Misschien heeft hij nog de naïeveteit, te blozen. . . . en niet over zijn glorierijk overwonnen jeugd, maar over zichzelf! Misschien is hij dan nog geen doorgewinterde aestheet, misschien kan hij dan ook nog over zijn *bereiktheden* blozen! Blozen echter de meeste aestheten niet, omdat zij destijds zoo „slecht schreven”? Omdat zij nog niet gearriveerd waren op hun zestiende jaar?

Zij, die geleerd hebben, de „techniek te beheerschen”, den „vorm te veredelen”, zij, die bij uitstek de dienaren der schoonheid schijnen te zijn, loopen ononderbroken gevaar, de vulgaire afkomst der schoonheid te vergeten; zij loopen steeds gevaar, ongevaarlijke aestheten te worden, schoonheids-, knapheids-wellustelingen. Is men het kinderlijk, het zestienjarig stadium der schoonheid ontgroeid, werkelijk *ontgroeid*, dan is men tevens verloren voor het gevaar, dat de eenige rechtvaardiging van den schoonheidscultus kan zijn. Gedurende de puberteit loopen alle dichters gevaar. Zij werden geboren, zij werden opgevoed, zij werden in een wereld van vormen en normen gedruild, die hun werd opgelegd, zon-

der dat zij zich konden te weer stellen; dan komt de puberteit, het verzet, de conflicten, en met de puberteit meldt zich de schoonheid aan. Zij is de onmiddellijke begeleidster van het verzet en de conflicten; zij is het symbool van een mogelijke andere wereld dan die, waarin men is grootgebracht; zij *is* het verzet en het conflict, zij is de noodzakelijkheid en de revolutie, de rhetorische eigenwaan en de versleten beeldspraak inbegrepen. De knapen, die zoo ontstellend pedant over de schoonheid bazelen, weten niet eens, dat de schoonheid hun in het bloed zit; zij begrijpen goddank niet, dat zij met hun gepraat over de schoonheid al weer de redding zoeken in een antidotum van sluitredenen. De schoonheid openbaart zich aan hen doorgaans niet in de poëzie; zij openbaart zich in het verzet tegen de poëzie der vorige generatie. In dat verzet beleeft de puberteit de schoonheid, in het pure feit van het niet-doen-wat-de-ouderen-deden; daarvoor aanvaardt zij alles, alles, alles, woorden, klanken, lijnen, theorieën van grijsaards, mits deze grijsaards geminacht worden door de heerschende veertigjarigen. Oppervlakkig bezien, is dit concours zoo belachelijk en onwaardig, dat men blij mag zijn, als men er heelhuids en *niettemin* zonder het gevoel van „nu ben ik er eindelijk” uit te voorschijn treedt.

Immers er is niets zoo doodend als het „nu ben ik er eindelijk” na de puberteit. De paedagoog neemt weliswaar aan, dat er tusschen het puberteitsstadium en het seniliteitsstadium een aantal jaren van ferme, bewuste mannelijkheid (subs. van warme, toegewijde vrouwelijkheid) ligt; en deze veronderstelling bepaalt zijn opvoedingsideaal, verschaft hem de noodige ernst, het vereischte gebrek aan goddelijke ironie, om zijn taak waardig te kunnen opvatten. Het is daarom voor den paedagoog gelukkig, dat de seniele structuur der gemiddelde ferme, bewuste mannelijkheid niet tot hem doordringt; want het moet een onaangename gedachte zijn, kinderen linea recta tot grijsaards op te voeden. Het

dooddrukken van de puberteit is het postulaat van den pædagog, waarzonder hij niet kan opvoeden, waarzonder hij geen verzet kan uitroeien („de jeugd leiden”), waarzonder hij het gevaar der schoone rebellie niet kan smoren. Geen beter middel tegen het gevaar der schoonheid dan beleidvol, smaakvol, tactvol litteratuuronderwijs; geen tak van pædagogie kweekt doelmatiger pedanten, onnoozeler aestheten! De schoonheid der puberteit is niet de schoone litteratuur, maar de révolte zelf; daartegen vormen dan ook de schoone producten der letterkunde de beste remedie.

Oppervlakkig bezien, is de puberteit belachelijk; maar nader bezien zijn de pædagogen altijd nog een graad belachelijker. De pogingen, die zij in het werk stellen, om de schoonheid der puberteit te overwinnen zelfs met de schoone letteren als aanvalswapen, geven blijk van ontstellend wanbegrip omtrent het wezen der schoonheid; een wanbegrip, dat men overigens verwachten moet bij hen, die van de aankweeking der ferme, bewuste mannelijkheid moeten leven. Maar wee degenen, die zich door de pædagogen van hun puberteit laten berooven! De pædagogen zijn goed genoeg, om ons de *onhandigheden* der puberteit af te leeren; verder kan men voor hun adviezen passen. Zij bezien de puberteit onder den aprioristischen hoek van hun gemiddeld mannelijkheidsideaal; daarbij ontgaat hen, dat mannelijkheid gelijk zou staan met seniliteit, wanneer zij niet een kruising ware van grijsaard en vlerk. Daarom moet ook de vlerk in den mensch blijven leven; en juist dit vergeten de pædagogen, omdat zij de ware vlerkachtigheid niet kennen, omdat zij de consequenties der gevaarlijke (gekruiste) mannelijkheid niet aandurven. Zij kennen niet de schoonheid van het verzet, van de rebellie; zij waren zelf al grijsaards, toen zij hun mannelijkheidsideaal onderwezen; zij staan zonder begrip tegenover den vlerk in den mensch, omdat zij het gevaar der vlerkachtigheid schuwen als de pest.

Dat „schoonheid” in den elementairen zin gelijkstaat met



„verandering” en „bevrijding” hebben de aestheten, en met hen hun trouwe cliënten, de leeraren in de diverse letterkundes, vergeten, verloochend. Dat de schoonheid het beständige puberteitselement in den mensch vertegenwoordigt, achten zij een „bedenkelijke” these, gegeven hun eigen volwassen vaardigheid. De onhandige kwatrijnen hunner jeugd hebben hun niets meer te zeggen; „wij hebben het nu over de Kunst, en als men het over de Kunst heeft, moet men niet over iets anders praten. . . .”

Schoonheid, Uw wil geschiede! Amen.

### 3

De kunst, de officieele Kunst, is wel het schamelste ouderdomskleed, waarmee men het ongedurige puberteitskind schoonheid een fashionable uiterlijk kan geven. In de kunst immers wordt alles bereikt wat in de puberteit zoo heftig wordt begeerd: de volmaakte vorm, de kristallen harmonie, het complete vakmanschap. In de kunst bereikt zelfs de op het terrein der efficiency zwakke broeder datgene, wat hem als jongen een heerlijkheid scheen, als hij door zijn voetballende kameraden werd overvleugeld en als poovere bijfiguur behandeld: de uitzonderingspositie van het geestelijke wezen, de Olympus der (zoo half en half) onsterfelijken, de tabernakel van het (zoo min of meer) uitverkoren volk. De kunst maakt voor den officieelen kunstenaar alles goed, wat hij in zijn jeugd heeft geleden, aan booze woorden, aan moraliseerende verachting; zoo doet zij hem zijn jeugd geleidelijk vergeten. Men is in de kunstenaarswereld evengoed „onder elkaar” als in de vakvereeniging; het „onder elkaar” is weldadig, het verzoet de tobberij van het dichten en schilderen.

In de puberteit ging het met de Groote Kunst niet al te best. Men wilde wel gaarne de Groote Dichter zijn, maar men wist niet hoe het precies aan te leggen. Het was, alsof

de heftige ontroeringen altijd ontploften *naast* de vormen, waaraan men wilde offeren; bovendien, de allerheftigste ontroeringen werden zelfs niet met de kunst in verband gebracht, zij werden als minderwaardig beschouwd, zij werden opzijgezet en achterafgehouden; de litteratuur eischte andere, grootscher bouwstof!... De stunteligheid van den vorm, die correspondeert met een valsche toewijding aan enorme, ondoordachte, ondoorvoelde onderwerpen, is karakteristiek voor de puberteit; zij geeft den aestheten een fraaie kans, om op de puberteit neer te zien als een overwonnen stadium. Het kind, het gave kind, met zijn hemelsche fantasie, mag er dan desnoods nog zijn; maar de werken van den puber zijn voor den waren aestheet een gruwel, omdat de puber mannelijkheid pretendeert en geen ferme, bewuste mannelijkheid bereiken kan. Er is, in het algemeen, niets *bereikts* in de puberteit; en dit hindert den aestheet, den knappen vakman, den kunstenaar, den eigenaar der schoonheid, den kenner van H.M. toiletgeheimen; hem, die op een graad af nauwkeurig de temperatuur kent van de ezinnemelk, waarin Zij zich baadt. Hij zal den puber niet zonder meer toelaten in zijn gemeenschap; hij zal hem een portie „talent” willen voorspellen, hij zal hem een vage „richting” willen wijzen, als respectabel schoonheidsdienaar erkennen zal hij hem niet. De aestheten zijn de vaklieden; zij hebben de schoonheid, hoewel zij zeer goed weten, dat de schoonheid geen eigenschap der dingen is, reeds lang leeren waardeeren als de onvervreembare eigenschap van een z.g. mooi ding, het bekende „mooie ding” van den heer Poelhekke; zij weten ook merkwaardig goed, dat de schoonheid niet aan dat mooie ding „vastzit”, maar zij hebben er niettemin een even merkwaardig plezier in, de schoonheid aan de producten der puberteit te ontzeggen. Waarom? Omdat zij, geborneerd als zij zijn in hun „pure” aesthetica, zelfs niet meer in staat zijn, het onbeholpene, het leelijke, erger: het in-valsche en doortrapt-ge-

logene der puberteitsproducten als schoonheid te zien! De huichelachtige grijs, waarmee ieder „moeizaam” mensch zich bevrijdt (niet alleen *in*, maar ook *na* de puberteit), interesseert hen oneindig minder dan het afzonderlijke werk, waarin een „gerijpte” zich uitspreekt; zoozeer is de schoonheid voor hen wel degelijk een eigenschap der dingen, zoo onverbrekelijk zit voor hen de schoonheid platweg aan de dingen vast.

Wanneer men zegt, dat de schoonheid het bestendige puberteitselement in den mensch vertegenwoordigt, zal de aestheet beginnen met een misverstand als eerste repliek. Hij zal beweren, dat men de onbeholpenheid en het diletantisme in bescherming neemt tegen de technische kennis en het vakmanschap. Als collega van den smid en den pottbakker (zie de overgangen: edelsmid en sierkunstenaar!) begint de aestheet altijd met de *afwerking* van het *stuk*; daarbij voelt hij zich thuis, daaraan is zijn volle liefde gewijd. En geef hem eens ongelijk, den aestheet! De afwerking van het stuk is een belangrijke zaak, de puberteit daarentegen, de leeftijd van de vlassige baarden, die nog niet geschoren worden en de gistende ideeën, die nog niet geordend worden, is een allernaangenaamste leeftijd! Van werkmanstandpunt bezien verdient de puberteit alle verachting, allen smaad, alle corrigeerende leiding. Maar omgekeerd: van „puberteitsstandpunt” bezien verdient de subliem onderscheidende aestheet soms (en dikwijls) een trap, die hem van zijn gezelligen Olympus naar beneden doet tuimelen, zoodat hij zich verward en vernederd de oogen moet uitwrijven onder gewone stervelingen, die hem omringen: een pijnlijke situatie, die levendig aan de puberteit herinnert! Zijn door die vernederende tuimeling zijn olympische problemen plotseling onwaar, foutief geworden? In geen deele; de aesthetica van den aestheet is er geen haar minder om, man hat ihm nur einen Fusstritt versetzt, men heeft hem slechts in een positie gebracht, waarin de top van

den Olympus juist iets minder belangrijk is dan de blauwe plekken van het gekneusde zitvlak.

Het aesthetische werkmansstandpunt is goed, zoolang de vaklieden het elkaar sub rosa, als vakgeheim, toefluisteren; zoodra zij er zich tegenover leeken op gaan beroemen, als ware het een ondoordringbaar mysterie, een olympische maçonnerie, kan men niet beter doen dan hen uitlachen, uitlachen met alle zorgeloosheid, subs. onhebbelijkheid van den puber, die voor zulke zwaarwichtige besognes van volwassen aestheten nog geen orgaan bezit. Het is uiterst belangrijk, dat de geest waardige vaten vindt, technisch volmaakt, deskundig gevormd; maar het is belangrijker, dat de geesten, die iets te zeggen hebben, zich zoo zorgeloos in die vaten uitgieten, alsof er geen leger van aestheten met problemen en formules stond te wachten, om die zorgeloosheid te gaan analyseeren, te gaan uiteenleggen in een reeks van werkmanstrucjes!

Begaafde aestheten zeggen geen onwaarheden over de objecten, die zij analyseeren; zij hebben fameuze definities, zij hebben ongelooflijke nuances, zij hebben „het accent, waarmee men over poëzie schrijft”. De grove gevoelsvervalsing der puberteit hebben zij lang en breed achter zich gelaten . . . . maar mèt haar de heerlijke minachting voor overgeleverde, doode recepten! Zij hebben de schoonheid gereserveerd voor de kunst; zij hebben haar door hun waarheden oud en gedwee gemaakt, zij hebben haar door hun fameuze onderscheidingen gedresseerd, om uitsluitend door den hoepel der gewijde happy few te springen.

Is het dan wonder, dat de rebelsche schoonheid *altijd*, juist als het circus gevuld is met gapende toeschouwers, *naast* den hoepel springt en de dressuur te schande maakt?

4

„De hemelsche Poëzy wil niet op den middeltrap, maer moet in top staen, en op den toetssteen van een beslepen oor-

deel proef houden, naer de wetten by de Geleerden daer toe voorgeschreven, waer toe wij gewezen worden."

Wie zulke waarheden schrijft over de schoonheid, kan moeilijk anders dan met walging en schaamte aan de puberteit terugdenken, aan die periode, waarin de poëzie verre van hemelsch klonk en aan geen enkele geleerde wet gehoorzaamde. De drie en zestigjarige vakman Vondel, de aestheet par excellence, de vlijtige werkman in den tuin der Muzen, die in zijn „Aenleidinge ter Nederduitsche Dichtkunste" onaantastbare dichterlijke formules vond, gêneerde zich dan ook behoorlijk voor zijn „groene en onrijpe vaerzen"; hij, die het type is van den „ennuyeusen" poëet, den onvermoeibaren oorbehager en zinnestreeler, was bang voor zijn iets minder „ennuyeuse" jeugd, waarin hij zich wel eens iets minder hemelsche termen liet ontvallen. Zijn oeuvre is de triomf van het vakmanschap; het bewijst, hoezeer de schoonheid door de aestheten vereenzelvigd kan worden met de zinnelijke arabeske, het barokke ornament, hoezeer de schoonheid armoede van ideeën en slaafsche onderdanigheid aan het gezag welluidend kan „goedpraten". Het geldt niettemin onder aestheten als een ketterij, van den Prins onzer Dichters veel kwaad te zeggen; heeft hij niet alles, wat hem aan conflict en rebellie ontbrak, geniaal... goedgepraat?

Op den leeftijd, waarop Shakespeare zijn *laatste* werk voltooide, schreef Vondel zijn *eerste* groote drama, merkte Albert Verwey in zijn studie over Vondel's vers op, zonder er een conclusie uit te trekken, die voor de hand ligt; misschien was deze conclusie voor Verwey zelf een te harde en onaesthetische waarheid, omdat zij een verband legt tusschen Vondel en seniliteit, dat voor het dichterschap van den verheven Parnassus minder aangenaam uitvalt. Vondel had den stimulans der seniliteit noodig, om zijn Groote Werken te kunnen schrijven; zooals Shakespeare de groote puber is, wiens Hamlet alle kenmerken der gemiddelde ferme, bewuste mannelijkheid mist, zoo is Vondel de

Groote Senex, die, uitgeraasd in dienst van een volkomen willekeurige partij (Oldenbarnevelt, de Remonstranten), zijn ouden dag besteedt aan het egale bezingen van de „heerlijkheid” eener andere willekeurige partij (de Moederkerk). Ziehier de ideale stabiliteit van het ideale dichterschap! Ziehier de overwinning der aesthetische schoonheid, na het vijftigste levensjaar! Zóó lang kan het seniele dichterschap, profiteerend van een gezond lichaam en een gezonden geest, op peil blijven! . . .

Vondel's poëzie moet schoon worden gedeclameerd, maar vooral *niet* vertaald: dat is het criterium.

## 5

De waarde van het schoonheidsideaal is afhankelijk van den leeftijd, waarop men het als ideaal stelt. Dat een man als Vondel tegen het einde van zijn leven niets beters te doen wist dan Ovidius voortreffelijk te vertalen, bewijst nog niet, dat Jacques Perk seniel was, toen hij zijn „Schoonheid, Uw wil geschiede” proclameerde. Alles kan de schoonheid beteekenen: ouderdom, die zich met de „Metamorphosen” amuseert, jeugd, die zich door de ontdekking der schoone wereld bevrijdt. In het eerste geval beteekent zij zelfs technische volmaaktheid, in het tweede technische onvolmaaktheid, in het eerste rustig inslapen, in het tweede heftig ontwaken.

Deze twee tegengestelde beteekenissen van het woord „schoonheid” wijzen er op, dat de schoonheid twee tegengestelde functies in een menschenleven vervullen kan. Het opgeven van aesthetische raadseltjes: wie heeft schooner poëzie geschreven, Vondel of Baudelaire? heeft daarom geen zin. De schoonheid der arabeske en de schoonheid van het vergif zijn twee begrippen, die weinig meer dan den naam gemeen hebben. Het gaat alleen hierom: wat de schoonheid voor iemand *beteekent*.

Voor de puberteit beteekent de schoonheid bevrijding, losmaking van al datgene, wat men in de jeugd als „natuurlijk” heeft moeten slikken: „Natuurlijk is de natuur mooier dan al die onnatuurlijke dichters!” Het is begrijpelijk, het is aanmoedigend, als de puberteit, wanneer zij tegen de vele natuurlijkheden der vorige generatie protesteert, de schoonheid, de „denatureering” van de clichénatuur, als ideaal verkiest. Men moet wantrouwend staan tegenover de jongelieden, die zich in hun eerste studentenjaar opgeven als lid van de Vereeniging voor Wijsbegeerte; zij zijn doorgaans bestemd, om de theologen der filosofie te worden, om zich al spoedig te ontpoppen (of liever: in te spinnen) als Heymansianen, Hegelianen, Schopenhauerianen met Nietzscheaanschen inslag, „aanhangers” van de gedachte der entelechie etc. etc. Dit soort vroege, door „wintervoordrachten” opgekweekte wijzen stapt, zelfs bij de keuze van boorden en dassen, resoluut over het schoonheidsideaal heen; zij hebben zooveel haast, om in het reddende systeem terecht te komen, dat zij vergeten te leven. (Er zijn gunstige uitzonderingen; dat zijn zij, die uit eerbied voor zichzelf en de wijsheid lid worden, maar, verstrikt door de banaliteiten des levens, vergeten op te komen). Deze arglistige methode om de schoonheid met een wijs gezicht te passeeren, is een. . . methode, waarop de jonge „wijze” zich desgewenscht tegenover den onmethodischen jongen dichter kan beroepen, beroemen; immers veel eerder dan de dichter ontkomt hij aan de inconsequenties der puberteit, veel vroeger weet hij zich uit te rusten met een stel volwassen termen, die het wereldraadsel weliswaar niet oplossen (dat eischt een modern filosoof ook niet), maar toch heel aardig onder bepaalde klankcombinaties verbloemen en onschadelijk maken. Zoo wandelt hij, die de schoonheid zelfs in zijn jeugd niet wil kennen, zelfverzekerd de maatschappij in, „le dos résolument tourné à l’Afrique Centrale de son âme” om met Valery Larbaud te spreken.

Echter: de bevrijding van het „natuurlijke” is geen zaak van methode, zij is een zaak van temperament. Het meereendeel van het mensdomein bevrijdt zich in de puberteit dan ook alleen, om zoo snel mogelijk weer onvrij te kunnen worden, zich te rangeeren, zich van een (min of meer) gewijzigd standpunt te verzekeren, dat opnieuw maatstaf, onomstootelijke waardemeter kan zijn; het meerendeel van het mensdomein heeft weinig temperament, ook al kan het veel liefdesavonturen aan. De puberteitsrebellie is gedoemd tot onhandigheid, omdat het volwassen mensdomein zoo buitengewoon handig voor den dag komt, den puber met zijn „natuurlijke” handigheid overbluft, grieft en imponeert tegelijk; hij zou óók zoo handig willen zijn, maar „niet op die ouderwetsche manier”. In deze atmosfeer wenkt niet de wijsheid, maar de schoonheid als bevrijding. De wijsheid heeft het aspect van het „ennuyeuse” genre, zij riekt naar de volwassenheid, den schoolmeester en het „natuurlijke” zoo-is-het-en-niet-anders; de schoonheid daarentegen is de mysterieuze belofte van het „onnatuurlijke”, van het nog-niet-geproefde, van de toekomst, zij riekt niet naar wijze volwassenen, maar zij geurt als het verbodene en exotische; zij is de eenige, die in de puberteit *werkelijk* den geur der waarheid aan zich heeft. Lang niet altijd en overal zal zij zich aankondigen met den naam „schoonheid”; haar meest gewone naam is „verliefdheid” en haar meest gewone object het „andere geslacht”. De verliefdheid is een heftig, maar schutterig protest tegen de „natuur” der ouden, in de eerste plaats tegen de natuurlijke speelkameraad met rokken aan, die nu tot fee, tot ideaal, tot Mathilde wordt geprotesteerd. De verliefdheid is de „natuurlijke” schoonheidsgestalte der puberteit, die alles uiterst belangrijk en begeerenswaardig acht, wat maar met de monotone „natuur” der opvoeders in strijd is. Zij is in haar conflict met de ouden onhandig, brutaal, ruw, soms ongelooflijk geslepen, iederen paedagogischen speurhond misleidend;



de verliefde jongeling is tot alle domheden en slimheden in staat.

Aldus opent de schoonheid ons een nieuwe wereld. In een baaierd van de meest schrille en valsche contrasten, van de grofste accenten en de dolste situaties gaat ons een licht op. *De natuur verliest haar natuurlijkheid*, weliswaar om terstond in een andere holderdebolder-natuur, een soort groteske afspiegeling van de juist verloren natuur, te worden omgezet, maar met één winstpunt: het verlies. Wie eenmaal verloren heeft, en wie bovendien het talent heeft, om te kunnen verliezen, die zal nooit meer geheel aan de bekoring van het verlies ontkomen, die zal nooit meer geheel opgaan in de tallooze maatschappelijke natuurlijkheden, die hem tusschen zijn achttiende en tachtigste jaar worden geboden. Het verlies van de natuurlijke natuur in de puberteit kan een onvergetelijke handleiding voor het leven worden; de gemiddelde mensch wenscht echter niet te verliezen, hij wenscht de stormen der puberteit ijlings te vergeten en groote winst te behalen aan contanten, aan ideeën, aan gevoelsschakeeringen zelfs, o aestheten. Daarom is de puberteit later zoo veracht, zoo gehaat, zulk een Sorgenkind der paedagogen; daarom is zij het symbool van het onschone, want van het onwinstgevende geworden.

Maar geen hang naar winstmakerij kan deze waarheid verduisteren: toen wij in de puberteitsjaren een nieuwe wereld ontdekten, verloren wij de natuur, die ons was opgedrongen, en wonnen wij een natuur, die van belachelijkheden aan elkaar hing. Die laatste, gewonnen natuur hebben wij sedert lang weer afgeworpen, zonder consideratie; en alleen het verlies is voor ons van waarde gebleven, omdat het ons voor de eerste maal leerde, dat de natuur, het vanzelfsprekende, het normale, het gemiddelde, het gewone, niet als winst kan worden bezeten, verloren worden *moet*.

De schoonheid opent ons een nieuwe wereld: de wereld van het verlies.

Verliezen is geen genoegen, ook al heeft het verlies dan een onmiskenbare bekoring (de bekoring van het niet-meer-in-het-bezit-zijn van één of meer waarheden of onwaarheden als koeien).

Het verlies van de natuurlijkheid der natuur is evenmin een genoegen als welk verlies ook; ieder verlies brengt rancune met zich jegens hen, die rustig (onrechtvaardig!) bleven bezitten; het verlies van de natuurlijkheid der natuur brengt rancune, vaak verbitterde vijandschap, met zich jegens hen, die rustig en natuurlijk in het bezit bleven van hun natuurlijke, stevig volwassen wereldbeeld, die even medelijdend, welwillend of misschien wel met eenigen afkeer neerblikten op dien strubbelenden puber aan den voet van den alp hunner gearriveerdheid. Die vijandschap uit zich niet alleen door protest tegen, maar ook door haat jegens en walging van de natuur der anderen, der ouderen, der „wijzeren”. Hij, die de nieuwe wereld der schoonheid ontdekt, ontdekt haar aan de afschuwelijke leelijkheid der oude wereld; hij stelt er zich niet mee tevreden het cliché der oude natuurlijkheid *aan te wijzen*, neen, hij *vecht* voor zijn nieuwe natuurlijke opvattingen, hij vecht om door te zetten wat nog niet erkend wordt, om te poten, wat als smerig onkruid beschouwd wordt. Dit vechten behoeft volstrekt niet dramatisch te zijn; het geschiedt bij den éenen puber onderaardsch, bijna lijdelijk, bij den ander baldadig, opgezet als een bewust offensief; maar het verlies wordt nooit zachtmoedig verdragen, wijsgeerig geconstateerd, begrijpend geduld. Daarvoor is het dan ook *verlies*; aan het stadium van de objectieve onpartijdigheid en olympische alzijdigheid zijn wij nog niet toe. Men verliest de natuur met verlegenheid en met verbittering; men ziet in de oude wereld een bedrog, of minstens een zoet lijntje.

Gelukkig voor de maatschappij, gelukkig vooral ook

voor het engelengeduld harer paedagogen, dat de periode der openlijke vijandschap doorgaans van korten duur is! Het smartelijk verlies maakt al spoedig plaats voor aanzienlijke winsten; en de winsten blijken langzamerhand zoo weinig te verschillen van de twintig, dertig jaar geleden behaalde winsten der ouderen, dat men den vrede binnen afzienbaren tijd kan teekenen. De zoon wordt opgenomen in het handelshuis des vaders, waarin vele woningen zijn; de ernst des levens wordt onder oogen gezien; de jonge Frits ziet in, dat Fransche litteratuur en fluitspel schoone dingen zijn, maar dat het toch aanbeveling verdient, te trouwen met de prinses, die de oude Frits op het verlanglijstje heeft staan; en zoo komt alles terecht, men kan immers nog een hupsche Anti-macchiavell schrijven als tijdpassering.

Met de omzetting van het puberteitsverlies in de volwassenheidswinst heeft de schoonheid afgedaan, afgedaan althans in den volstrekten zin. De volwassen man erkent de schoonheid als een verschijnsel, dat in de maatschappij meedoet, dat op zijn tijd een offer, misschien wel een maece-natische hekatombe vraagt; de volwassen man ondergaat de schoonheid ook, hij apprecieert de schoonheid hier meer, daar minder, hij heeft smaak (of geen smaak, maar deze evidentie kunnen wij gevoeglijk buiten beschouwing laten) en hij kan zelfs deskundige, kunstkenner, -kooper, hoogleeraar in de litteratuurgeschiedenis zijn. Kortom, de schoonheidscultus neemt een vrij aanzienlijk deel van het maatschappelijk leven in beslag. De schoonheid geeft het aanzijn aan *Arti et Amicitiae*, aan *Pulchri Studio*, aan St. Lucas, aan gemengde koren en dubbele-mannenkwartetten, aan het Concertgebouw, aan de Maatschappij voor Letterkunde, de P.E.N. Club en de leesgezelschappen, zij zweeft over de collectie Six, de Filmliga en het jaarboek „Balans”; zij is een vorm van nuttige werkverschaffing voor dirigenten, museumsuppoosten, Nutslezers, bloemlezers, pianovirtuozen en teekenleeraren. Hier laat de

schoonheid zich van een aangenamer, men zou bijna zeggen: aesthetischer kant bekijken; zij is in het winststadium der volwassenheid zoo kwaad nog niet, want zij voorziet in een onmiskenbare behoefte van den volwassen mensch, zij vervult een functie, zij is de geregelde zinnestreeking, die zulk een volwassen mensch (mèt smaak, c'est sous-entendu) evenzeer behoeft als de streeling van zijn gehemelte. De schoonheid heeft haar loket gekregen, zij heeft de kunst bij de natuur opnieuw ingelijfd, zij het dan ook met de behoorlijke onderscheiding, „dat kunst iets anders is dan natuur”. Alles, wat men genieten kan, is winst voor het oog, voor het oor, voor de ziel; niet langer is de schoonheid verliefdheid en protest; zij is genegenheid en sympathie. Deze schoonheids. . . waardeering staat even genegen en sympathiek tegenover van Gogh als tegenover Mahler, na verloop van een zekeren tijd om te wennen. Zij is gegarandeerd onschadelijk, zij zal niets op het spel zetten, zij heeft een diepen eerbied voor autoriteiten. Zij verschilt niet zoo buitengewoon veel van het welbehagen, waarmee men den geur eener volmaakte schildpadsoep opsnuift; de pose is anders: welingelichter, intellectueeler, oneerlijker, want vervalscht door de bijgedachte der verhevenheid-boven-de-soepsnuivers.

Wie de schoonheid „waardeert”, zooals „men” dat pleegt te doen, heeft met de schoonheid afgedaan; immers zij schaadt hem niet meer, zij drijft hem niet meer tot protest, zij verandert en zij bevrijdt hem niet meer. Wil men daartegen inbrengen, dat men toch waarlijk héél veel aan de schoonheid hebben kan, zònder die groote woorden „verandering” en „bevrijding”, dan zal ik er niet aan denken, dat te ontkennen; want, nogmaals, het gaat er om, wat de schoonheid voor iemand beteekent. Het gaat dus eigenlijk niet om de schoonheid, maar om de verlossing der schoonheid uit de handen der aestheten; het gaat tusschen de schoonheid als soepsnuiverij en als bevrijding. Wie de eer-

ste beoefent, als een verfijnde lekkerbek, en met een verfijnde kennis van het verfijnde menu, doet niets kwaads; maar met de laatste schoonheid heeft hij afgedaan. Hij herinnert zich zelfs niet meer, welke gedaante zij had, toen hij nog een vlegel was.

De vijandschap, waarmee men eens de oude natuur verloor, verwierp en bestreed, de verbittering, waarmee men eens voor de nieuwe, de nog te winnen natuur vocht: zij ebben geleidelijk aan uit in de ongevaarlijke sympathie en genegenheid voor den gewonnen welstand. De „gevaarlijke vrouw”, die uw carrière in de war dreigde te sturen door haar demonische qualiteiten, is uw eerbare huismusch geworden, die er nog lief kan uitzien, wanneer zij u 's avonds vergezelt, naar den schouwburg of het Concertgebouw. . . .

## 7

Hoe staat nu de Kunstenaar, de Dichter, de Aestheet, in dien gelijkmatigen stroom van gevaarlijke puberteitsschoonheid naar ongevaarlijke volwassenheidsschoonheid?

Hij wordt geboren, met de anderen. Al dan niet merken de ouders bijzondere eigenschappen aan hem op, terwijl hij zijn jeugdjaren slijt, zooals zij die ook opmerken aan de anderen. In de puberteitsperiode is hij extra onaangenaam, maar ook wel, in bepaalde gevallen, angstig gedwee: gelijk de anderen. Hij wordt zestien jaar, met de anderen. Hij is een gewoon medemensch, hij heeft misschien een helderen kop, of misschien juist een suffen droomerskop: niet anders dan de anderen.

Maar nu komt het, het teeken, waarin hij zal overwinnen: hij *schrijft*! Er gaat een gerucht door de gelederen der zestienjarigen, dat mr. X verzen maakt. Mr. X, die in het voetballen nooit uitmuntte, krijgt zijn eerste reputatie; hij doet namelijk iets, dat hem onderscheidt van de rest, hij beoefent in stilte iets, waarvan de anderen slechts een flauw

leekenbegrip hebben, een analogiebegrip, ontleend aan de meer of minder verdienstelijke schoolopstellen, die zij gedwongen inleveren. Dat echter iemand als de hun allen welbekende mr. X zonder dwang, en in zijn vrijen tijd, schrijft, geen brieven schrijft aan een meisje, maar losse, rijmende regels schrijft, dat verbaast hen, dat imponeert hen, dat hindert hen, dat brengt hen tot velerlei vermoedens. Er moet iets bijzonders achter zitten; zoiets doet men niet zonder grond. Men gaat concludeeren: hij wil later schrijver worden, hij wil later boeken maken, hij wil in de letterkunde. En mr. X heeft zijn eerste etiket in beperkten kring; hij is Dichter. Hij is niet langer de onbelangrijke mr. X; hij heeft een Naam. Als de omstandigheden gunstig zijn wordt hij hoofdredacteur van het gymnasiastenblad.

Wat er intusschen met mr. X. *gebeurd* is, laat zich minder gemakkelijk beredeneeren. Dit is zeker, dat hij in zich wonderlijke verwarring vindt. De regels, die hij opschrijft, glijden niet uit zijn pen; een kwatrijn kost zweet. Schaamte en zelfverheffing wisselen elkaar in zijn binnenste af; of zijn werkstukken het product zijn van de diepste eerlijkheid dan wel van de gemeenste vervalschingsdrift staat te bezien. Mr. X. voelt, dat iets hem tot schrijven drijft, dat dit iets verband houdt met de verbittering en de vijandschap, die over hem vaardig werden; hij voelt, dat het protest tegen de geconsolideerde wereld in een vorm gegoten dient te worden, om overtuigend en interessant te zijn; maar hij voelt ook, dat de vorm een onhandelbaar ding is, weigerachtig uitdrukking te geven aan zijn verzetsdriften. De vorm verzet zich tegen zijn verzet! De vorm bedankt er voorloopig voor, zich te leenen tot mr. X.'s sublieme bedoelingen; en ook al zal de jonge dichter dat niet toegeven, al zal hij trachten zichzelf wijs te maken dat hij groote dingen doet, al zal hij zelfs genieten van den gymnasialen roem, die het penvoeren hem verschaft. . . het verzet van den vorm zal hem steeds blijven kwellen

en ergeren. Nooit immers vloeit de intentie geleidelijk en harmonisch in den vorm over; er is altijd de kloof tusschen beide, de scheiding tusschen de schoone troebelheid van het voorstadium en de moeizame nuchterheid van het „scheppen”. Heeft God de wereld ook op zulk een krukkige manier geschapen? Is het wellicht te wijten aan deze moeizame strijd tusschen intentie en vorm, dat het Kwaad aan God's verheven aandacht ontsnapte, is het Kwaad soms God's puberteitsverschijnsel geweest?... Hoe het zij, mr. X., die zich hoogstens een God in het diepst van zijn gedachten waant, en er dus niet aan denken zal omtrent God een puberteits-mythologie te gaan fantaseeren, ontdekt in den vorm iets stugs, iets vijandigs; hij ontdekt in den vorm een verwantschap met de logheid en onhandelbaarheid van de gearriveerde ouderen, die hem tot verzet, tot scheppen prikkelde. Dit is een smartelijke ervaring, die men wel kan wegduwen, maar niet ongedaan maken, de ervaring, dat de vorm zich niet gewillig geeft, zich als het ware partijganger toont van het oudere geslacht, zich verweert tegen onstuimigheid en goede bedoelingen. Uit deze ervaring ontstaat de gespannen, de overspannen verhouding tot den vorm; uit deze oervijandschap der puberteitsjaren slechts is de pathetische vereering te verklaren, waarmee de aestheten later den eenmaal getemden vorm aanbidden.

Het „scheppen”, het vormgeven, is van den beginne af een *strijd* met den vorm; de toekomst van mr. X. hangt ervan af, hoe hij zich in dien strijd gedragen zal. Er zijn vele mogelijkheden. De eerste mogelijkheid is tevens de meest waarschijnlijke: Mr. X. geeft den strijd op. In dat geval glijdt met de overige wanordelijkheden der puberteit ook deze wanordelijkheid van hem af, zoodra het applaus der schoolgemeente als factor wordt uitgeschakeld; de jonge dichter zal zich voortaan alleen nog uitspreken in sinterklaasrijm of journalistiek; hij heeft als volwas-

sene geen belang meer bij het gevecht met den vorm, hij zal zelfs niet goed meer begrijpen, waarom hij zich vroeger zoo „druk heeft gemaakt”. Hier blijkt de puberteit datgene te zijn geweest, wat zij in de meeste gevallen voor de meeste menschen is geweest: een noodzakelijk kwaad, een leeftijdsverschijnsel van voorbijgaanden aard. Hier blijkt de schoonheid haar rol van eerbare huismus meesterlijk te kunnen spelen. Op deze eerste mogelijkheid stranden de meeste veelbelovenden; zij dragen het stigma hunner „belofte” nog eenigen tijd met zich en deinen dan mee op den stroom, die voert van ambt tot ambt, van promotie tot promotie. De overspannen verhouding tot den vorm is voor hen evenzeer een legende geworden als hun eerste liefde.

Maar er is een andere mogelijkheid. Mr. X. is taai, hij zet door. Hij baart vorm na vorm, hij waagt zich telkenmale opnieuw aan het wanhopig duel. De vijandigheid van den vorm schrikt hem niet af, omdat hij zich de annexatie van den vorm tot doel heeft gesteld; dit doel noemt hij: de beheersching van het creatieve ambacht. En eens komt er een oogenblik, dat de geschapen vorm hem toelacht, duidelijk toelacht, dat hij tevreden is met zijn werk en met zichzelf, den schepper. Hij gaat verder, hij voelt, dat de materie vloeibaar wordt onder zijn vingers, dat het verzet afneemt, de stugheid slinkt. Hij voelt zich meester worden, hij krijgt macht over den vorm; soms ontglipt de vorm zoo ongeweten aan zijn opzettelijke „bedoeelingen”, dat de argeloosheid van het gebaar hem zelf verrukt, en bovendien verwondert: was ik het, die dat maakte? of leefde er misschien iets buiten mij in de stof, een geheim, een magie, een mirakel? gebeurde er iets, terwijl ik creëerde, dat als een mysterieuze aanraking was, een activerende boodschap, die uit de stof zelf scheen te komen? . . . En ziet, mr. X. is Magister geworden; hij is uit de oude, verwarde wereld getreden, een Nieuwe Wereld ligt aan zijn voeten, de wereld van den Vorm. Niet langer



is de vorm zijn weerspannige vijand, die hem de beste ingevingen bedierf, die zijn bewustheid inschakelde wanneer de onbewustheid moest heerschen, en de onbewustheid als een zwart monster liet gapen, wanneer de scherpste onderscheiding der bewustheid werd gevergd; hij is souverain over den vorm, hij beheerscht den vorm door de amalgameeringsmethode, die hij zich eigen heeft *gemaakt* en die hem eigen is *geworden*, bewust en onbewust tegelijk. . . . Nog één stap verder, en de Magister scheidt een reeks van meesterwerken, waarin zijn gewonnen vorm langdurig, maar natuurlijk meesterlijk triumfeert. Of: de Magister schrijft een aethetica voor de jongeren, waarin het gansche regiment zijner onderscheidingen, zijner „verworvenheden”, voorbijparadeert; een lofzang op het ambacht, een hymne aan de Kunst, een verheerlijking van den Dichter. Dan verschijnt de School, die hem vergoddelijkt als den man, die „laatste dingen” gezegd heeft over het „wezen” der kunst, die, met andere woorden, den scholieren vergund heeft, op denzelfden voet voort te gaan, zij het dan met inachtneming van uiterst fijne verschillen tusschen de leden der school, verschillen, die het behoud van hun zelfrespect als afzonderlijke, onafhankelijke persoonlijkheden waarborgen. . . . Zoo is dan eindelijk ook deze mr. X. geclasseerd, maatschappelijk vindbaar geworden; zoo heeft ook hij eindelijk verlies in winst omgezet, en nog wel met de gevaarlijkste middelen, de typische middelen van het verlies. Maar eindelijk, goddank, is hij onschadelijk; hij heeft zijn speciale gebied afgebakend, hij heeft zijn oogen afgewend van alles, wat zijn „vak” niet aangaat, hij is „in den schoot der Zanggodinnen nedergezet en Apollo toegeheilicht”; hij bekommert zich niet meer om het vulgus en het vulgus bekommert zich niet meer om hem; hij is Kunstenaar, Dichter, Aestheet, desnoods gemeenschapskunstenaar, volksdichter, anti-aestheet, maar voor alles: ongevaarlijk, niet meer in staat tot rebel-

lie, niet meer bij machte den vorm te zien als het vijandige element, dat overwonnen worden moet, niet eens, maar altijd weer, wil het den dichter niet overwinnen. Maar de Magister hééft niets meer te overwinnen; hij is koek en ei met den vorm, hij glimlacht om de moeiten en zorgen der puberteit. . . .

Zoo ontgaat het hem, al glimlachende, zelfs, dat een nieuwe generatie is opgegroeid, die hem en zijn verheven theorie alleen maar. . . . vervelend vindt. Magistraal vervelend.

8

Er is nog een derde mogelijkheid in den strijd met den vorm; maar over die mogelijkheid kan men pas spreken, wanneer men aan den lijve de smadelijke nederlaag van het aesthetisme gevoeld heeft, wanneer men persoonlijk ervaren heeft, hoe de schoonheid, die u van de natuurlijkheid der natuur verlost, die u bevrijdde van de beklemming der gemeenplaatsen, een nieuw net van gemeenplaatsen over u heeft uitgespreid. Het is pas mogelijk, het démasqué der schoonheid onder oogen te zien, als men zoo lang de waarheden der aestheten heeft nagepraat, dat men van hun onweerlegbaarheid wee is geworden. Maar wie de schoonheid wil demaskeeren, zonder ooit geweten te hebben, wat schoonheid was, verschilt niet van dat bekende type vrouwenhaters, die door hun haat moeten verbergen, dat zij te linksch waren om met vrouwen om te gaan. De derde mogelijkheid, het démasqué der schoonheid, veronderstelt, dat men de schoonheid *gekend* heeft en liefgehad, toen zij bevrijding en verlies beteekende, en dat men haar daarom is gaan verachten, toen zij het devies eener coterie ging worden. Want heeft er ooit een démasqué plaats *vóór* het bal?

Er biedt zich nu eenmaal dadelijk een talrijke claque aan, wanneer men het woord „aestheet” maar met eenige verachting durft noemen. Alles, wat te puriteinsch, te bekrompen,

te vulgair, te angstig, te middelmatig, te dilettantisch, te geniepig, te dom, te sociaal, te sociabel, te plat of te verheven is, om de ontmoeting met de gevaarlijke, bevrijdende schoonheid aan te durven, alles, wat van de schoonheid nooit enig ander vermoeden heeft gehad dan zich laat uitdrukken door de begrippen libertijnsch, losbandig, snobistisch, brutaal, pedant of bohémien, dat alles fungeert onmiddellijk als de tribune der luidruchtige en goedkoope instemming, zoodra er, ergens, waar ook, op het aesthetisme wordt afgegeven. Deze allen, die aan de bevrijding door de schoonheid geen deel wilden hebben, wier instinct zich al vroegtijdig tegen het losse, het vloeibare en de on-officieele wereldconcepties richtte, die al verbijsterend spoedig tot het inzicht waren gekomen, dat de schoonheid een „voorstadium” was, een praeludium op de ware wijsheid, meenen, dat men de aestheten aan den dijk moet zetten, dat men hen ethisch moet verloochenen, of sociaal onmondig verklaren, met de bedoeling, uitgesproken of onuitgesproken, hen onschadelijk te maken, overbodig te maken. Sommigen komen mededeelen, „dat het leven toch meer waard is dan de kunst”; een mededeeling die men van wege haar onduidelijkheid volstrekt niet met klem behoeft af te wijzen. Anderen (onze gemeenschapskunstenaars) berichten: „Een gedicht moet zijn een muziekstuk van woorden en gedachten, dat door zooveel mogelijk onzer medemenschen kan worden gevoeld en begrepen” (Adama van Scheltema); een bericht, dat de geringe populariteit van den aestheet Willem Kloos in Oost-Galicië afdoende en vernietigend aan de kaak stelt. Van deze zijde kan men de heftigste protesten tegen het aesthetendom verwachten; zelfs deinzen de profeten der gemeenschapskunst er niet voor terug, het grove, vulgaire en dilettantische als ideaal aan te bevelen, uitsluitend omdat zij in het tegendeel geen smaak hebben en er geen publiek voor zouden kunnen vinden. Wie behagen schept in deze uitgebreide claue, die de schoon-

heid bij voorkeur „onder de duizenden” wil dragen, kan door het démasqué der aestheten een volksheld worden; wie bereid is, de schoonheid te vulgariseeren onder het motto „kunst aan het volk”, wie over kunstobjecten wil spreken als over artikelen met kunst erin, eraan of erop, wie daarbij nog een aardigheid kan lanceeren over „het kleine kringetje van aesthetelingen”, die heeft de toekomst en de goedkeuring van vele welwillenden, voor wie een aestheet een even groote zeldzaamheid is als een ijsbeer in den dierentuin.

Maar, mijne heeren plebejers en levenskunstenaars, zoo eenvoudig is het démasqué der schoonheid niet! Déze onhandige poging om de schoonheid te demaskeeren verraadt al te duidelijk, dat het er hier om te doen is, de schoonheid tot propagandamateriaal te verwerken voor hen, die met half verstopte neuzen óók mee willen snuiven aan de soepgeuren; dit lofwaardige streven om de schoonheid bij de massa binnen te leiden mèt de overige eischen van het ethische of politieke programma wijst er alleen maar op, dat er, behalve verfijnde en geraffineerde, ook plumpe en botte aestheten zijn, die de bevoorrechten om hun verfijning haten en benijden, die hen zouden willen neerhalen tot hun plumpe en botte normen. Zij, die de schoonheid alleen een dienst konden bewijzen door een diepen afschuw van haar te hebben, azen op den afval van de tafel der rijken, om toch ook vooral schoonheidsconsumenten te mogen zijn; dat hun aesthetiek naar afval riekt, wie zal er zich over verbazen?

Nergens, de hemel zij geprezen, staat geschreven, dat een vulgaire wereld zonder verfijning de ware wereld is; en zelfs in de sterren staat het niet geschreven, dat superieure aestheten de minderen zijn van halfbakken aestheten. Aan dit soort bestrijders der schoonheid proeft men onmiddellijk, wat hen in den strijd drijft; de afgunst van den burgerman, die ook een „heer” zou willen zijn.

Wie de derde mogelijkheid, de mogelijkheid van het démasqué der schoonheid wil ontmoeten, die zal moeten aanvangen met de erkenning, dat de aestheten gelijk hebben, als zij een volledige, deskundige en alle bijgedachten uitsluitende toewijding aan de schoonheid eischen. Wat de aestheten eischen, is niet anders dan de eisch der zintuigen; de aestheten eischen, dat men de zintuigen niet opzettelijk zal benadeelen, dat men aan verfijning zal geven, wat er te geven is, dat men zich met zijn gansche arsenaal van raffinement zal uitleveren aan het werk, dat men maakt, en aan het werk, dat men ondergaat. De aestheten eischen, dat men niet tevreden zal zijn met grove onderscheidingen, dat men achter de analyse steeds nieuwe analyses zoekt, dat men geen andere argumenten gebruikt dan de argumenten, die uit de schoonheid zelf voortkomen, om de schoonheid in al haar gestalten te verwerkelyken. Zij wenschen geen inmenging van buiten af, geen ethische censuur, geen „begrijpelijkheids-censuur” door de massa; zij wenschen onafhankelijkheid en autonomie voor de schoonheid, en daarin hebben zij gelijk. De ethische censuur immers berust op een lafheid, die van onbeïnvloede analyse dood en verderf verwacht, terwijl het zoogenaamde „niet-begrijpen” van moderne kunstproducten de typische vorm van snobisme vertegenwoordigt bij hen, die met alle geweld géén artistieke snobs willen zijn. Men moet den aestheten gelijk geven, wanneer zij zich van deze categorieën afwenden en hun gang gaan; men moet hun gelijk geven, zoodra zij iederen aanslag op de onafhankelijke vorming van het vakmanschap van buitenaf als een impertinentie met verachting van de hand wijzen. De aestheten hebben steeds gelijk, als zij iedere andere roeping dan die van hun werk als werk, als handwerk, als kunstwerk, versmaden; de Groote Dichter heeft gelijk, als hij

er zijn uiterste best voor doet, geen kleine, maar een groote dichter te zijn, en hij heeft óók gelijk, als hij dengene, die de verfijning van zijn vormgeving attaqueert, beschouwt als een kleinen dichter, die niet bij machte is een Groote Dichter te worden. Ja, de aestheten hebben altijd gelijk, want zij zijn niet voor niets bij de schoonheid in de leer geweest! Kloos heeft gelijk, als hij kunst definieert als de „allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie”, en Dirk Coster heeft gelijk, als hij zwelgt in de nuances van het Egidiuslied, en Paul Valéry heeft onvergelykelyk gelijk, als hij zegt: „La pensée doit être cachée dans les vers comme la vertu nutritive dans un fruit. Un fruit est nourriture, mais il ne paraît que délice”, of: „Le sujet d'un poème lui est aussi étranger et aussi important que l'est à un homme son nom”. Waarom zou men den aestheten hun genot aan onderscheidingen afnemen, waarom zou men zelf niet genieten van den waarheidsgeur, die deze onderscheidingen vergezelt? Gelijk hebben de aestheten, en vooral tegenover hen, die beweren, dat deze onderscheidingen *niet waar zijn*. Het feit, dat zij voor sommigen, voor velen, voor de meesten, niet *gelden*, bewijst niets tegen de aestheten; het bewijst alleen, dat de wereld geen aesthetisch vooronder is.

Merkwaardig, dat men zoo dikwijls de aestheten tracht te wonden op de plaatsen, waar zij een gegarandeerde onkwetsbaarheid hebben verworven door de onderdompeling in het drakenbloed der onderscheiding! Merkw aardiger nog, dat zij, die de aestheten met een soort grove aesthetica te lijf gaan, niet willen zien, dat zij zichzelf eveneens bezondigen aan een aesthetische onderscheidings- en verfijningsmanie, alleen zonder het „laatste” succes, waardoor onderscheiding en verfijning van waarde worden! Alsof men bijvoorbeeld den aestheet Vondel zou kunnen „bestrijden” door te ontkennen, dat hij een groot dichter was, alsof men de uitzonderings-positie van den aestheet

Stefan George zou kunnen opheffen door hem Nutsvoor- drachten te laten houden! Er steekt in dit gelijk-willen- hebben tegenover anderer ongelijk zoiets onbegrijpelijk naïefs, dat men wel gedwongen wordt aan te nemen, dat deze categorie van bestrijders groote belangen heeft bij het *niet* begrijpen. De „Schadenfreude” der aestheten over de pogingen, hen aldus te ontmaskeren, is het verdiende loon; in dezen kunnen de aestheten zich gemakkelijk ge- noeg beroepen op den begripsonwil en op den te doorzich- tigen hang naar populair dilettantisme bij hun vijanden.

Zelfs de hevigste afkeer van het type „aestheet” mag geen aanleiding zijn, de methode der populaire dilettanten en afval-aestheten toe te juichen; met die methode heeft een werkelijk *verworven* afkeer trouwens niets gemeen. Ik heb den dichter Vondel steeds bewonderd om de constante superioriteit van zijn vakmanschap, ook al heeft geen zij- ner gedichten en geen zijner tragedies mij kunnen doen vergeten, dat zijn „Lucifer” een hoogst onnoozele godheid veronderstelt, tegenover wie Vondel zich even onnoozel gedraagt als Lucifer zelf; het marmeren portret en de marmeren theorieën van Stefan George dwingen mij een oprechte bewondering af voor een gedegen dichterlijk vak- manschap, ook al doet mij dit nog niet gelooven in de „ge- heel aparte wereld” der poëzie, waaruit Nijhoff op Dins- dag het goddelijke „Wilhelmus” zingt. De taalvirtuositeit blijft, juist bij zulk een vervelenden dichter als Vondel on- miskenbaar is (want de massieve vorm van zijn oeuvre is in geen enkel opzicht in overeenstemming met zijn geringe menschenkennis en zijn intellectueele slaafschheid), een wonder, dat weliswaar nooit een ziel in brand zal steken, maar dat toch het werk precies boven de rhetoriek uit- heft. Vondel, als mensch volkomen onoorspronkelijk, als dichter volkomen virtuoos, is misschien wel één der meest karakteristieke exempelen van een zuiver aesthetische „grootheid”, die men onophoudelijk erkent, en onophou-

delijk onverschillig bejegt; de misleiding begint pas daar, waar men ons dezen genialen verzenbakker ook nog als een bijzonder interessant mensch wil voorstellen. Maar als Henriëtte Roland Holst hem kwalijk neemt, dat „de matrozen en sjouwerlui, de bleeke wevers en grove bierbrouwers” zijn kunst niet konden begrijpen, dan treft dit verwijt niet Vondel en niet de verfijningen der aestheten, maar God, den schepper van hemel en aarde, die nu eenmaal gewild heeft, dat sjouwen en bierbrouwen zich met poëzie slecht verstaan. Met de poëzie der aestheten althans, God’s speciale schepping voor de happy few, die ook God’s kinderen zijn. . . .

10

Een bestrijding der aestheten, zonder vooropgezette afgunst begonnen, zal op een zeker moment steeds het aanzien krijgen van een hartstochtelijke *verdediging* der aestheten; zij zal bedriegelijk gelijken op een uiterst aesthetische „defense of poetry”. Men kan immers niet meer terug, als men van de aesthetische verfijningen geproefd heeft; en men *wil* ook niet meer terug naar een stadium van onverfijndheid, dat evengoed, maar ook even slecht is als het verfijnde. Of de verfijning een zegen is dan wel een gif, kan in het midden gelaten worden; zij is een *feit*, en zelfs een gemeenschapskunstenaar kan haar niet geheel missen. Het is een feit, dat de aestheten gelijk hebben voor de meest verfijnden en dat de minder verfijnden niet kunnen beoordeelen, òf zij gelijk hebben.

Het ongelijk der aestheten begint pas daar, waar zij hun onderscheidingen, hun voorrecht, gaan verheerlijken, gaan opblazen tot metaphysische orakelspreuken, tot wetten. Iedere kunstenaar heeft een stuk Delphische spreukenhartstocht in zich, een neiging, om uit de aesthetische bedwelming miraculeuze „waarheden” te puren, die de bedwelming van een „hoogere orde” doen schijnen. Heeft



de Pythia van Gogh in den scheppingsroes een reeks symbolen uitgestameld, dan staat het priestercollege der Meier Graefe's, der Bremmer's, der Baart de la Faille's, der Havelaar's, al gereed, om aan die stamelingen den zin en den samenhang te geven, die de menigte den juisten blik vergunnen op de persoonlijkheid van het door goddelijke krachten beroerde wezen. Op zichzelf is ook dit weer het goed recht der priester-aestheten; zij beseffen, dat de kunst een rechtvaardiging behoeft, om ingang te kunnen vinden en bezit te kunnen worden, dat zij, als zuivere schoonheidsmanifestatie, nog slechts verwarring en onzekerheid brengt en dientengevolge interpretatie noodig heeft; er zijn nu eenmaal zeer weinigen, die buiten de welingelichte interpretatie om met de schoonheid in de kunst willen verkeerden. Dat de kunstenaar zich en zijn werk door een theorie wil rechtvaardigen, of dat de beschouwende kunstkenner en aestheet deze taak achteraf van hem overneemt, is het natuurlijk gevolg van de scheppingsdaad; alleen de Delphische sfeer, waarin de rechtvaardiging gewoonlijk plaatsvindt, is hun „ongelijk”. Want zoodra de interpretatie gaat orakelen, gaat zij ook het pad der geheimzinnige verhevenheid op, dat den interpretator dreigt te verwijderen van den eenvoudigen oorsprong der schoonheid; zoodra de schoonheid geclassificeerd is, loopt zij gevaar „klassenschoonheid” te worden, of erger: klassieke schoonheid.

Dat de schoonheidsdienaren trachten zich te rechtvaardigen, is begrijpelijk; de schoonheid is een waardeeringsaccent, en een waardeering wil verdedigd worden tegen verguizing door anderen. De verdedigers van een bepaald schoonheidsphaenomeen behoeven daarom volstrekt geen aestheten te zijn in den onaangenaamen zin van het woord; de verdediging kan een bijzonder heroïsch karakter dragen, wanneer de krachten der inerte ontkenning zwaar drukken en gezag hebben over de publieke opinie. De

Tachtigers zijn ons sympathiek, omdat zij een verdrukte waarde omhoog wisten te heffen, ook al waren zij voor een deel geborneerde schoonheidsaanbidders. Zij werden pas onaangename aestheten, toen hun schoonheid het pleit had gewonnen en toen zij zelf koppig bleven vasthouden aan de fictie, dat het pleit nog gewonnen moest worden. Toen bleek het vlammeende ideaal een even gedegen versteening als het zoo heftig bestreden domineesideaal; toen bleek de schoonheid rijp, om als devies te dienen voor een rederijkerskamer van nieuwe oudeheeren, wier onderlinge gezelligheid geenszins behoefde achter te staan bij de door Kloos eens in zijn voorrede op Perk's poëzie zoo smadelijk beschimpte gezelligheid van het voortachtigsch litterair milieu. De schoonheid had overwonnen, haar wil was geschied, haar waarde was als waarde erkend, zelfs door de regeering. Er was niets meer te doen voor hen, die met die waarde waren opgegroeid en vertrouwd geraakt; de kracht, om zich van die waarde te ontdoen, hadden alleen de meest vitalen.

Aestheten in den onaangenen zin van het woord zijn niet zij, die de schoonheid zoo volledig mogelijk wenschen te verwerkelijken, noch zij, die de schoonheid recht willen laten wedervaren, maar zij, die niet meer over de academische grenzen der schoonheid heen kunnen zien. De aestheten durven de consequentie der schoonheid, *de* groote consequentie door haar allereenvoudigste werkelijkheidskarakter gesteld, niet meer aan, omdat zij de puberteitslenigheid verloren hebben. De groote consequentie der schoonheid is, *dat zij naar de geminachte natuur terugvoert*, dat zij de kunst, nadat zij haar gebruikt heeft om van de natuurlijke natuurlijkheid der opvoeders bevrijd te worden, achterlaat als een nieuwe, een even gevaarlijke, een kunstmatige natuur. Juist als de aestheten hun diepzinnigste en verfijndste theorieën hebben opgesteld omtrent de sublieme nuances van het dichterschap des heeren Zoo

en Zoo, ontdekt een argeloos gebleven mensch, dat hij de kunst niet meer noodig heeft om de natuur te kunnen denatureeren. Hij ontdekt thans de natuur en het natuurlijke met het oog der kunst; en zooals hij vroeger de natuur verloren heeft, zoo verliest hij nu de kunst. Hij verliest het gansche systeem van vernuftige en poëtische onderscheidingen in een nieuwe puberteitsbevrijding; het gebouw der aesthetische scholastiek stort in elkaar, de eenvoud der schoonheid wenkt hem plotseling toe uit geheimzinnige landwegjes en banale korenvelden, die voor de aestheten vieux jeu en slechts voor minderwaardige dichters een prooi zijn; de bekrompenste opmerkingen van huismoe- ders komen hem eensklaps verrassender voor dan de „woorden, die zich hebben losgezongen van hun beteekenissen”, woorden, die hem eens het sjibboleth eener hoogere wereld schenen. Gedichtenbundels met de verrukkelijkste magische teekens zijn voor hem niet verrukkelijker meer dan het wonder van het pompende, pompende hart: niet het befaamde hart der aestheten, maar het nuchtere hart der anatomen en physiologen, „ce brave muscle” . . . .

De schoonheid leidt den puber van de natuur tot de kunst, omdat zij in de kunst het heftigst tegen de natuur kan rebelleeren; maar even zeker leidt zij den dichter weer van de kunst naar de natuur, als hij ten minste nog voldoende lenigheid bezit om de kunst achter zich te laten. Vindt zij daarna de kunst opnieuw terug, dan heeft zij den hoogmoed der aestheten verloren, aan de natuur verloren.

Die kunst is de derde mogelijkheid. Die derde mogelijkheid is het démasqué der schoonheid in de nieuwe ontmoeting met de natuur, waarin de kunst mede begrepen is. De schoonheid staat weer voor ons in haar puberteitsgestalte, als bevrijding, als verlies; haar eenvoudige oorsprong is hervonden, de Delphische sfeer is verdwenen; nu kan men de kunst gaan rechtvaardigen zonder orakels en mirakels.

Den aestheten kan men niet verwijten, dat zij de natuur *uitschakelen* bij hun waardeeringen. In ieder aesthetisch systeem heeft de natuur een plaats en vaak zelfs een eereplaats; is de natuur niet de bron van alle kunst, zou zonder de natuur de kunst niet een leege abstractie zijn, maakt de kunst geen gebruik van natuurlijke elementen? vragen de aestheten royaal. Men behoeft de aestheten niet voor dom te houden, zoolang zij geen slechte aesthetica schrijven; de verhouding van kunst en natuur kennen zij door en door. Hun gebrek is elders te zoeken; hun gebrek is, dat zij de natuur niet meer *ondergaan*, dat zij de natuur niet meer herkennen achter het net hunner onderscheidingen. Zij zijn de kunst zoo belangrijk gaan vinden, dat die belangrijkheid voor hen geen probleem meer is; zij zijn zoozeer aan de onderscheidingen verslaafd geraakt, dat zij het *relatieve belang* dier onderscheidingen verwisseld hebben met *absolute belangrijkheid*.

Echte aestheten hebben geen humor meer ten opzichte van de kunst en haar onderscheidingen. Zij worden zelfs tragisch, als zij vergrijpen tegen één hunner dierbare onderscheidingen ontdekken; om niet te spreken van de super-aestheten, die het belang der onderscheidingen zoozeer met absolute belangrijkheid hebben verward, dat zij tot zelfvergoddelijking overgaan door de „goddelijke poëzie” tegenover de chaotische natuur te stellen of den Dichter als den Uebermensch te vereeren. Ook van deze onhumoristische aestheten, deze ernstige specialisten in goddelijke zaken, behoeft men niet te verwachten, dat zij de natuur zullen uitschakelen; daarvoor zou humor noodig zijn, en zoo humoristisch, om zich met de natuur eenvoudig niet in te laten, zijn de aestheten niet. Voor hen is de natuur een voorloopige chaos, waaruit de Dichters de orde der kunst puren; zoo vertalen zij in verheven termen

lotgevallen hunner puberteitscrisis, waaruit zij zich in hun heilig huisje zoo knap hebben gered; de woorden „chaos” en „orde” geven dit verhaal de oudtestamentische autoriteit eener aesthetische Heilige Schrift.

Men kan deze neiging tot coquetterie met God en zijn scheppingsdaden beschouwen als een gebrek aan humor, maar ook als een vorm van „höherer Blödsinn”. Het is een bij aestheten veel voorkomend verschijnsel, dat door de toewijding besteed aan de aesthetische onderscheidingen alle zin voor verhoudingen verdwijnt, dat, met andere woorden, de natuur hun vreemd en zelfs ontoegankelijk wordt, terwijl de kunstphaenomenen als kwaadaardige tumoren het gansche natuurlijke weefsel aantasten en overwoekeren. Dat dit proces zich niet in de eerste plaats in de theorie, maar juist in de practijken der aestheten laat gelden, is duidelijk; geen proces komt in het theoretisch bewustzijn, voor het zich aan de organen heeft gemanifesteerd. „Höherer Blödsinn” is in het gebied der aesthetica de disproporzioneering van de verhouding kunst-natuur. Theoretisch blijft de natuur bij de aestheten in eere, practisch begint zij geleidelijk aan te degenerereen. Zoo ontstaat allereerst het onmaatschappelijke artiesten-type, dat men op honderd pas afstand herkent; een verstarving van de puberteitsrévolte in een volwassen uiterlijk. Dit type heeft de onmaatschappelijkheid als welvaartsleuze gekozen; het heeft het verzet tegen de natuur zelfs in een kleedingformule willen vastleggen, het heeft de flodderdas en de sandalen met graagte als aesthetisch onderscheidingsmiddel aangegrepen. Het zijn natuurlijk bij voorkeur de slechte aestheten, de halfbakken aestheten met de grove onderscheidingen, die van deze grove paardenmidde-len gebruik maken om tegen de natuur te protesteeren; de beteren doorzien dit spel, de „Blödsinn” besluipt hen onmerkbaarder. Zij openbaren zich als kunstkenneren, als objectieve critici met een onfeilbaar oordeel over een bepaald

genre (deze schrijft onfeilbaar over poëzie, gene over proza, van elkaars gebied moeten zij afblijven), of zij openbaren zich in hun meest geëigenden en sympathieken vorm: als kunstenaars, begaafde en beperkte werklieden tout court, die „creëren” en qua talis voortdurend met den weerstand der natuur moeten worstelen. Het is geen wonder, dat kunstenaars, wier werk allerminst beperkt-aesthetische waarde heeft, er zulke beperkt-aesthetische theorieën op na houden, dat men hen, als zij betoogen, nauwelijks au sérieux zou nemen; want voor hen is de theorie louter begeleidend symptoom, werkmethode, noodzakelijke „Blödsinn”, die hen blind maakt voor andere waardeeringen, wier gehalte hun vreemd *moet* zijn. De kunstenaar moet, als hij werkt, de natuur een zekere verachting toedragen, en daarom kan men van zijn theorieën veel vergeten; de kunstenaar is dikwijls aestheet *naast* en ten *behoeve van* zijn werk, terwijl zijn werk daarvan de „onaesthetische” voordeelen ondervindt. (Nijhoff).

Aan den aestheet als kunstkenner, als verzamelaar, als bibliophiel, ziet men wellicht het duidelijkst, hoe de kunst een „tweede natuur”, een hoogst onnoozele natuur kan worden. Dit soort aestheten is eigenlijk te nauw verwant aan de philatelisten om misleidend te kunnen zijn; bij hen is het belang der aesthetische onderscheidingen ontaard in het opsparen van lucifersmerken-van-stand. Zij leven de twee naturen naast elkaar, hun ouden Adam en hun collectie, en de één raakt den ander niet. Over hun onderscheidingen behoeft men niet uit te weiden, als het er tenminste niet om te doen is de postzegels van Turn und Taxis van die der Strait Settlements te „onderscheiden”; die onderscheidingen behooren bij de collectie en men kan ze het best daar laten. In het algemeen heeft de aestheet-kunstkenner meer schoonheidsgevoel dan uit zijn verzameling blijkt, maar het zou zijn reputatie schaden, indien hij daarvoor uitkwam.

Noch de aestheet als kunstenaar, noch de aestheet als kunstkenner is het, die de aesthetica tot iets dubbelzinnigs en misleidends maakt. De eerste is er te actief of te inconsequent, de tweede is er te naïef of te wetenschappelijk voor. De eerste weerlegt in zijn werk zijn eigen theorie, als hij iets te zeggen heeft, en bevestigt in zijn werk zijn eigen theorie, als hij een epigoon is; de tweede houdt er, als hij alleen verzamelaar is, nauwelijks een theorie op na, en wordt, als hij er een theorie op na gaat houden, een verdienstelijk kunsthistoricus. Rest: de objectieve critici met het onfeilbaar oordeel. Zij, die vaak het minst zuivere aestheten schijnen, omdat zij „critiek uitoefenen” op schoone dingen („van de schoonheid kwaad durven spreken”), zijn het meest van de natuur vervreemd en in de aesthetische wetten opgesloten, omdat zij groot geworden zijn en groot blijven door de objecten, die zij mochten onderscheiden in het hermetisch afgesloten rijk der Schoonheid, omdat terugkeer tot de natuur voor hen ondergang beteekent van dat rijk, waarin zij zulke uitstekende ambtenaren werden. Zij hebben belang bij de verhevenheid der kunst; bij een kunst, die ook hun onderscheidingen verheft boven het peil van het technisch vakoordeel en het aphorisme.

De objectieve criticus behoeft zich volstrekt niet voor te stellen als objectief; integendeel, hij begint gewoonlijk met zijn subjectiviteit onmiddellijk toe te geven; de onbestaanbaarheid eener „juiste” of „algemeen geldende” critiek ligt te zeer voor de hand. Ook zal de objectieve criticus zich lang niet altijd zelf als aestheet aandienen; er is niet het geringste bezwaar tegen, dat hij b.v. het leven boven de kunst stelt, zooals Dirk Coster. Coster demasqueert zich als het type van den aestheet niet door zijn theorieën, maar door zijn stijl, door zijn merkwaardig aesthetisch gelijk-hebben; wanneer men zoo voortreffelijk misbruik kan maken van een object, als Coster misbruik ge-

maakt heeft van het Egidiuslied (die onschuldige kapstok om interpretaties aan op te hangen), kan men door geen démenti meer uit den brand geholpen worden. Objectiviteit en aesthetisme zijn pas in de tweede plaats quaesties voor het theoretisch dispuut; in de eerste plaats zijn zij quaesties van houding, van stijl, van optreden. De objectieve criticus moge zichzelf objectief of subjectief, aestheet of anti-aestheet wanen: de objectieve orakelsfeer van de Pythia hangt altijd boven zijn uitspraken, de kunstobjecten zijn voor hem dingen, afzonderlijkheden geworden, met kenmerken, die men kan en moet vaststellen in de taal der gerechtigheid.

Hoe objectiever de critiek, hoe impotenter. Hoe verder zij zich verwijdert van een waarachtige subjectiviteit, van dien grimmigen humor tegenover eigen definities, hoe meer zij zich zal vastklampen aan de objecten, die gezamenlijk „de kunst” vormen, hoe „ethischer” haar oordeelvellingen zullen gaan klinken. Want „ethisch” en „aesthetisch” zijn geen tegenstellingen; zij, die objectief over schoone dingen willen oordeelen, zullen duizendmaal hun voorkeur met zedelijken klem moeten poneeren. Om te regeeren in het gebied, dat men zich objectief heeft toegeëigend, heeft men gezag noodig; en waar is dat gezag anders te vinden dan in de ethisch-aesthetische uitspraak, die het beweerde zedelijk juist en erkend schoon tegelijk doet zijn? Iedere zedemeester voorzie zich van schoone zalving, iedere schoonheidsapostel verkrijge zedelijke autoriteit! Zoo is de wisselwerking der begrippen het vruchtbaarst! . . .

Maar met dat al zijn de onderscheidingen van relatief belang hier zoozeer opgeblazen tot dikke waarheden van absolute belangrijkheid, dat de arme schoonheid zichzelf niet meer herkent als bevrijding en verlies in den spiegel, dien de aestheten haar voorhouden. De objectieve beoordeelaars der kunstphaenomenen, die verkondigen, dat de



schoonheid geen eigenschap der dingen is, maar handelen, alsof de schoonheid een speciale eigenschap der door hen uitverkoren dingen ware, weten haar ten slotte door het net hunner formules zoozeer van de natuur af te sluiten, dat zij den samenhang van schoonheid en natuur geheel kwijtraken. Er zijn velerlei aestheten; maar hun gemeenschappelijk kenmerk is, dat zij het puberteitskenmerk der schoonheid niet kunnen hervinden.

12

De terugkeer naar de natuur dringt zich aan ons op. De schoonheid is een begrip, dat overwonnen wil worden.

Eens, in de puberteit, desorganiseerde de schoonheid de natuur; thans, na de verwerkelijking van de schoonheid in de kunst, gaat de natuur de schoonheid (dat geleidelijk in de kunst star geworden begrip) desorganiseeren. *Hoe* vast en star de schoonheid kan worden, *hoe* verlossend de terugkeer naar de natuur kan zijn: daarvan kan alleen hij getuigen, die zelf in de onderscheidingen der aestheten het hoogste heil heeft gezocht, die zich met de Dichters boven het profanum vulgus heeft verheven... en nu plotseling tot het besef komt, dat hij niet eens weet, waarom hij zoo hoog van den toren blaast! Die benauwenis over de steeds soepeler wordende, steeds juister accentueerende onderscheidingen, waarvan eensklaps het gansche fundament wegvalt, kent alleen hij, die de soepelheid en de juistheid achternagejaagd heeft... en ze nu als waardelooze curiosa in zijn schoot ziet vallen. Een tijdverdrijf, een jongleurstruc; daarmee heeft hij zich dus jarenlang beziggehouden!

Voor degenen, die nooit ernst hebben gemaakt met de aesthetische vrijwording van de banden der natuurlijke natuur (de jongelieden van de Vereeniging voor Wijsbegeerte), en evenzeer voor degenen, die zich zeer wel bevinden

bij het aesthetische magisterschap, waardoor zij hun carrière maakten, zal de terugkeer naar de natuur nooit een stap zijn, die zich opdringt en zal de schoonheid nooit een begrip zijn, dat overwonnen wil worden. Iets dringt zich alleen op als voorbij, iets wil alleen overwonnen worden, wanneer het tot den bodem toe is uitgeput; en waarom zou men dus van de schoonheid der aestheten afkeerig worden, als men òf nooit aan haar toe is gekomen òf door haar carrière heeft gemaakt? Voor dezulken blijft de terugkeer naar de natuur hoogstens een farce à la Rousseau, met alle half-simpele consequenties van dien.

De leuze: terug naar de natuur! doet — en daarmee moet men rekening houden — nu eenmaal onweerstaanbaar denken aan zekere symbolische dansen om het echte kampvuur, waarbij de heer J. Krishnamurti een imitatie-Bergrede uitspreekt. De these: de schoonheid wil overwonnen worden! vertoont niet minder (schijnbare) affiniteit met eurhytmische armzwaaijerij van anthroposophische adepten. Maar omdat leuzen en thesen in een zekere zwemmerige sfeer per se als reclameborden worden gebruikt zijn zij nog niet per se verkeerd; integendeel, het is merkwaardig te moeten constateeren, dat diezelfde leuzen en thesen, waarmee onze profeten goede zaken doen, in een bepaalde levensinstantie op onze eigen theorieën gaan resonanceeren. Zoo resonanceert het „terug naar de natuur” onverwacht, als men met de natuur meent afgerekend te hebben; zoo resonanceert het „de schoonheid wil overwonnen worden”, wanneer men in de schoonheid de hoogste bevrediging meent te hebben gevonden. Over het gehalte dier bepalingen in een andere sfeer is daarmee niets gezegd; zij resonanceeren, zij duiden een onvermijdelijke reactie aan in *onze* sfeer, dat is de hoofdzaak.

De naïeve fabels over de terugkeer tot de natuur zijn altijd afkomstig van hen, die nooit afdoende van de cliché-natuur verlost werden door de puberteitsverwarring der

schoonheid. Zij hebben nooit anders dan en passant met de schoonheid en haar onderscheidingen kennis gemaakt, zij kunnen zich de terugkeer tot de natuur dan ook niet anders voorstellen dan als een terugkeer tot „Es war einmal...”, als een idylle, waarin alle „gewoonheid” van levenswijze en alle onverantwoorde dilettantisme tegenover de aesthetische onderscheidingen weer gepermitteerd zullen zijn. Wat beteekent terugkeer voor hen überhaupt anders dan onnoozel van B naar A loopen als men eerst van A naar B is gegaan, wat beteekent natuur voor hen anders dan cliché, gewoonheid, dilettantisme? Voor deze categorie natuurliefhebbers (principieele „amateurs”, met genegenheid voor veel, maar hartstocht voor weinig!) is het paradoxale onzin, als men zegt, dat de terugkeer tot de natuur zelfs... een terugkeer tot de kunst kan zijn; trouwens, alle paradox is voor hen onzin, als strijdig met de „natuurlijke” eenvoud van het principieele dilettantisme. Maar zie den dichter Dèr Mouw *in* de poëzie de natuur terugvinden, nadat hij in wetenschap en wijsbegeerte slechts „aesthetische trots” had kunnen machtig worden, zie, hoe hier het sonnet het symbool kan zijn van een overwinning op de schoonheid der aestheten, omdat het de verwantschap met de jeugd herontdekt... en zie dan, of deze hervonden natuur de natuur is van het echte kampvuur! Dat men bij de terugkeer naar de natuur de kunst zou verloochenen, in den steek zou laten, aan de dilettanten zou teruggeven: welk een belachelijke en egoïstische dilettanten-conclusie, welk een vlakke en potsierlijke interpretatie van de woorden „terugkeer” en „natuur”! Werkelijk, deze vorm van natuurvereering is niet meer dan een terugkeer tot een... slechte aesthetica!

Wie eenmaal aan het aesthetisme toe is geweest, draait het aesthetisme niet den rug toe, maar gaat door het aesthetisme heen, alle onderscheidingen meedragend, die de aestheten hem hebben leeren kennen; maar nu met meer

humor tegenover het gewicht dier onderscheidingen. De waarheden der aestheten worden niet plotseling onwaar, zij zijn veeleer *over*waar geworden, beursch van waarheid, gereed om af te vallen en terug te keeren tot den natuurlijke bodem, waarvan zij reëel-tastbare, maar ook arrogant-toevallige producten zijn. Niets gaat verloren, en ook de overrijpe waarheden der aestheten maken geen uitzondering op dien regel. De terugkeer naar de natuur is geen ethische eisch, die verloochening van oude „zonden” vergt; die oude „zonden” hebben een zeer deugdelijken dienst bewezen, zij hebben den mensch bevrijd van het cliché der beproefde en dus voor hem ondeugdelijke waarheden; zij hebben hem in de schoonheid, in de aesthetische bewogenheid de bevrijding en het verlies geleerd en het zou on dankbaar en eigenwijs zijn, dat niet te willen erkennen.

De schoonheid is niet een begrip, dat afgezworen, maar dat overwonnen wil worden. Dat maakt eenig verschil; want het overwonnen standpunt is altijd nog meer dan goed en waar genoeg, om met vuur te worden verdedigd tegenover degenen, die het nooit aan den lijve als volstreckte juistheid en volstreckte waarheid hebben ervaren.

### 13

Het hoofdstuk: Hoe, wanneer en waar dringt de terugkeer naar de natuur zich op, zal noodzakelijkerwijze op een stuk autobiographie gelijken, voor ieder individu verschillend naar gelang van zijn geaardheid, zijn levensomstandigheden, zijn bijzondere beperktheid. Hoe, wanneer, waar de overzadigdheid der aesthetische onderscheidingen voor een mensch een voldongen feit zal worden, kan men evenmin generaliseerend voorspellen als den aanvang der puberteit. Voor het feit voldongen is, kondigt zich de omkeer door niet- of halfbegrepen, niet of onwillig aanvaarde teekenen aan; het zijn de nog ongeformuleerde

gevoelsprotesten tegen eigen aesthetische verzadigdheid, die het geding openen. Zoo hinderde mij al jaren, voor ik wist te formuleeren waarom, het aesthetische oordeel over de figuur Dèr Mouw: „Hij is een belangrijke persoonlijkheid, maar hij is geen (groot, compleet) dichter.” Het hinderde mij, omdat ik het gelijk der aestheten moest erkennen en nog niet waagde te antwoorden: „Je m'en fiche de vos poètes!” Zoo zwaar drukt de vrees voor een term, waarvan men eens de bevrijdende kracht onderging, dat men voor een willekeurig teeken van zes letters: dichter, bijna zijn bewondering voor een *persoonlijkheid* zou hebben verkleind! Want dat de aestheten gelijk hadden, spreekt weer vanzelf; Dèr Mouw heeft te veel en te snel geschreven, om een Groot Dichter in den zin van Leopold te kunnen zijn, hij had te veel haast, om kostbare Cheops-bronzen te kunnen bewerken, zijn wijsgeerig verleden had hem te veel zorgeloosheid op het gebied der menschelijke vormgevingen geleerd, dan dat men van hem een kleine schotel onberispelijke poésie pure zou hebben kunnen verwachten. Deze man liet een groot, ongelijkmatig poëtisch oeuvre achter; en dat nemen de kleine, behoorlijke aestheten hem kwalijk, daar zij een fatsoenlijken afkeer hebben van een ongeregeld aesthetisch leven. „Wat gij doet, doe dat goed” is de gouden spreuk, die in hun huiskamer hangt en die zij van hun grootvader, die schoolmeester was bij het M.O., hebben geërfd. Ongelijkmatige dichters zijn dus slechte dichters; ligt, in aestheticis, de consequentie niet voor de hand, dat gelijkmatige epigonen goede dichters zijn? . . . Mijn zwakheid was, dat ik mij iets aantrok van het woord „dichter”, in plaats van den aestheten kwalijk te nemen, dat zij schoolmeesterswijsheid verkondigden over een belangrijk mensch. Mijn zwakheid hinderde mij, maar ik kon onmogelijk zeggen waarom; want ik had geleerd te gelooven, dat Leopold een onaantastbaar verheven dichter was, dat, ergo, het onaantastbaar verheven dichterschap er

uit moest zien als Leopold. Maar o groote complete dichter, hoeveel meer was mij waard die aantastbare Dèr Mouw, dat vat vol aantastbaarheden zonder verplichte nimbus! Tegen den tijd, dat men verplicht is, in de letterkunde Dèr Mouw als onaantastbaar te onderwijzen, zal mijn groote liefde misschien naar Leopold uitgaan!

Een ander fragment autobiographie, het fragment van *mijn* terugkeer naar de natuur. Ik had in de documentaire film „Gras”, waarin de trek van een nomadenstam door het filmapparaat wordt meegedeeld, de schoonheid ontdekt; daarom trachtte ik de documentaire film bij de filmkunst in te lijven. Het was mij, of liever: mijn aesthetisch tweede ik, een behoefte, deze nieuwe schoonheidsopenbaring onder de categorieën der kunst haar plaats aan te wijzen, zoodat zij niet kon ontkend worden, een onbetwistbare aesthetische geldigheid zou bezitten. Dit was mijn goed aesthetisch recht; maar het was het natuurlijke recht van de documentaire film, mij discreet naar de natuur terug te leiden. Als rechtgeloofig aestheet onderging ik de natuur sinds lang niet meer (of heimelijk, in officieuze oogenblikken); maar door de documentaire film haalde zij haar wraak, met dit stuk celluloid, „Gras” geheeten, schakelde zij het lang verbroken contact weer in. Want, mirabile dictu, toen ik eenmaal aan kudde schapen, krijt-wit rivierwater en kameelbulten „kunstwaarde” had toegekend, begon ik de kudde schapen in de natuur met een ander oog te zien; ik hervond de natuurlijke objecten met aesthetische oogen, ik verloor de kunst met de onderscheidingen der kunst! De natuur richtte zich uit een doffen slaap op; haar „gewoonheid” smolt weg, haar onderdanigheid aan de creaties der aestheten maakte plaats voor een machtsgebaar, dat geen twijfel overliet: de onderscheidingen der aestheten waren overrijp in mij geworden, zij vielen af, zij keerden terug tot den natuurlijke bodem, zij ontsloegen mij van het geloof aan Verwey's Dichter door

betrekkelijk te worden als alle betrekkelijke waarheden. Opnieuw, in een tweede puberteit, had de schoonheid mij bevrijd door mij het verlies te laten ervaren; en ditmaal had zij mij bevrijd van haar ergste vijandin, van haar, die haar eigen naam draagt, maar met een aenigmatischen hoofdletter: van de Schoonheid.

De aanleiding tot den eersten Punischen Oorlog was een relletje van weerbarstige huursoldaten. De aanleiding, die Nietzsche van den muziekdemon verlost, was zijn bezoek aan Bayreuth. De aanleidingen zijn niet belangrijk, zooals de paedagogen aan de jeugd leeren, of zij zijn uiterst belangrijk, als men zelf in de aanleiding de oorzaak beleeft. Hoe, wanneer en waar de natuur, de oorzaak, zich laat gelden in de gebeurtenis, de aanleiding: daarover kan niemand een algemeene uitspraak doen. Of het moest deze ééne uitspraak zijn: als de vrucht rijp is, valt zij af.

14

Cantilene voor Vera Janacopoulos en voor de aestheten:

*Ambrosia, wat vloeit mij aan?  
uw schedelveld is koeler maan  
en alle appels blozen*

*de klankgazelle die ik vond  
hoe zoete zoele kindermond  
van zeeschuim en van rozen*

*o muze in het morgenlicht  
o minnares en slank gedicht  
er is een god verscholen*

*violen vlagen op het mos  
elysium, de vlinders los  
en duizendjarig dolen*

Jan Engelman zingt zachtjes voor zich heen, hij completeert geraffineerd en argeloos met de muziek, in woorden, in halve, bekoorlijk verweekte beteekenissen, die alle vlinderachtige losheid van naïeve klanken simuleeren en toch woorden blijven, schemerende associaties, verleidelijke wenken naar het rijk der begrippen; wel, waarom zou men Jan Engelman niet zachtjes laten zingen, waarom zou men boos op hem worden, waarom zou men niet gestreeld luisteren, in aesthetisch-ontvankelijke oogenblikken meegevoerd worden door dezen rattenvanger van Hameln naar het elysium der associaties, waar geen substantief voor zichzelf kan instaan, waar iedere zin in pratende préluces vervloeit, waar de ruwe stekelvarkens van het betoog in weldadige aquariumtransparanten als zachtgekleurde kwallen der poëzie de zinnen komen betooveren?

*Jan Engelman zong een liedekijn  
al die dat hoorde wou bij hem zijn.*

Waarom zou men, na de terugkeer tot de natuur, niet meer medeplichtig willen zijn aan de schoonheden der aestheten? Waarom zou men weer medeplichtig willen worden aan dien voor-aesthetischen afkeer van de verfijning der zintuigen, die men in de onpoëtische bourgeoisziel aantreft?

Maar: een probleem van metaphysische allure is deze cantilene voor mij evenmin, en evenzeer, als Speenhoff's lied van de Bergsche Plas. En om den man, die bij den regel „uw schedelveld is koeler maan” zeer onverfijnd aan een kaal hoofd denkt, kan ik niet meer verachtelijk glimlachen. Eerder nog zou ik kunnen glimlachen om de aestheten, die de combinatie van een cantilene en een kaal hoofd als godslastering aanmerken.

Curieuze menschen zijn de aestheten; dat zij de poësie pure als een probleem van hooger orde beschouwen dan



Speenhoff! Dat zij, de Don Juan's en Casanova's der objecten, zich niet met ernst kunnen verdiepen in het probleem der banale bekoringen!

15

Wie van de daktuin van een restaurant (want laten wij het beeld van den toren in dezen vermijden, het herinnert te zeer aan den vermaarden ivoren uitzonderingstoren der aestheten!) uitziet over een stad, ziet honderden architecturen; monsterlijke architecturen, aesthetische architecturen vol Bauhaus-problemen, compromis-architecturen. Hij ziet ze, hij onderscheidt ze; maar door het daktuinstandpunt, dat hij inneemt, ondergaat hij ze niet meer als aesthetische (subs. onaesthetische) problemen en oplossingen; voor hem zijn de menschelijke scheppingen, de schoone en de leelijke, teruggezonden in het geheel der stad, dat alle details heeft opgeslorpt. En het treft hem, dat op dit geheel, dit door menschenhanden gemaakte geheel, zijn begrippen van schoon en leelijk reeds niet meer volledig van toepassing zijn; het is al in zekeren zin een vegetatie der aarde geworden, het is hersteld in zijn „natuurlijken” staat. Het vliegtuig-standpunt vervolledigt dien indruk; het drukt de menschelijke vormen terug tot uitslag, tot een merkwaardigen schimmel van den „natuurlijken” bodem.

Wie eenmaal het daktuin- en vliegtuig-standpunt heeft ingenomen, zal er geen enkel bezwaar tegen hebben, om te blijven leven in de verhoudingen, die zijn alledaagsche bestaan op den beganen grond hem aanbiedt; alleen aestheten sluiten zich in hun ivoren torens op. Hij zal ook niet het belang van architectuur en architectonische problemen gaan ontkennen, hij zal geen leelijke steden willen bouwen, met het argument, dat van den daktuin en uit het vliegtuig gezien die leelijkheid toch geen factor is; maar

wel zal de herinnering aan den daktuin en het vliegtuig steeds bij hem opkomen, wanneer hij architecten met metaphysische allure hoort debatteeren, alsof het heil der wereld er van afhing, dat men goede huizen bouwt en geen slechte. Er is immers veel aan goede huizen gelegen, zeer veel, en goede huizen zijn verre te verkiezen boven slechte; maar theologische verheffing van stem zijn zij toch juist niet waard. . . .

Deze daktuin is onze hervonden „natuur”, de al te gewichtige architecten zijn onze aestheten. Hij, die op den daktuin is geweest (naar de natuur terug is gekeerd), is de volstreckte waardebepalingen der architecten (aestheten) voorgoed kwijt, ook al zal hij hun betrekkelijke waarde, en hun noodzakelijke waarde als onderscheiding, nooit ontkennen. Alle onzinnige en toch noodzakelijke verliefdheden, die de aestheten voelen voor de afzonderlijkheden, waaraan zij werken of waarvan zij genieten en waarvan zij het belang met iets te veel metaphysisch accent verkondigen, alle werkmansverheerlijking van het maken als zoodanig, waaruit zij gaarne een aesthetische heilsleer zouden stoken, gaan den tot de natuur teruggekeerde aan, alsof hij nog aestheet ware; het zijn de architectonische vormen, die hij ook van den daktuin blijft onderscheiden. Maar tevens: hij weet, dat die afzonderlijkheden verliefdheid en verheerlijking slechts verdienen van een bepaald standpunt, van een myopisch beperkt standpunt, dat al deze verliefdheden en verheerlijkingen, zoodra zij als volstrekt einddoel worden beschouwd, potsierlijk verliefde nulliteiten en pseudo-onschendbare snobs baren; immers hij onderscheidt de architectonische vormen van of met de herinnering aan den daktuin. Uitslag en schimmel, bouwers van de Sphinx en het Stadhuis op den Dam, voegt gij toe aan uitslag en schimmel; en de beginselen van het Bauhaus, hoe belangrijk ook voor de regeneratie der balconnetjes-menschheid, zijn niet zoo veel belangrijker dan het beginsel, dat die

vooze schimmels der bosschen, de paddestoelen, in een magischen cirkel uit den bodem laat verrijzen.

Alles keert tot de natuur terug. Alles is: volmaken van den tijd tusschen geboorte en dood. De paddestoel maakt zijn tijd vol; hij duwt langzaam en hardnekkig zijn hoed door den weeken grond, staat even te figureeren als een schijnsolide compromis van vorm en ontbinding en zinkt weer weg in de oerpap, waaruit hij voortkwam; hij heeft zijn rol volmaakt en magistraal gespeeld, ook als hij den mensch niet diende in de champignonsoep; men kan hem niets verwijten. Voor den aestheet is dat geen reden, te doen als de paddestoel; het zou hem trouwens niet gemakkelijk afgaan, dit eenzellige, onberispelijke vegeteeren in den boschgrond, zonder bewegingsvrijheid, met als eenige „cercle” den kring zijner medevegetanten. De aestheet kan heel andere dingen doen; hij heeft o.a. de keuze tusschen het goed en slecht doen van dingen; hij kan de menschheid andere emoties verschaffen dan die de champignonsoep geeft; de objectieve critici kunnen hem zeer veel verwijten, wanneer hij een onjuist rijmwoord gebruikt of zijn contrapunt niet beheerscht. Eén ding slechts verzwijgen de objectieve critici, of zij zeggen het zoo fluisterend, dat men hen ervan verdenkt, het eigenlijk niet te *durven zeggen*, omdat zij er onheil van verwachten: dat alles, wat de aestheten te verheffen schijnt boven de paddestoelen, ook slechts den tijd doelmatig volmaakt, zij het dan ook anders, omdat aestheten den tijd nu eenmaal anders moeten volmaken dan paddestoelen. Over dit ééne objectieve: dat paddestoelen en aestheten met hetzelfde recht en zonder enig recht den tijd, hùn tijd volmaken, daarover zwijgen de objectieve critici te vaak; of zij praten te veel over het andere, dat van den tweeden rang is, zij schermen te naïef met hun aesthetisch „alsob”. Dat wij allen, paddestoelen en aestheten, slechts leven om dood te gaan, weten alle objectieve critici; maar hun theorieën doen, „alsof” daarvan, voor-

zoover het de aestheten betreft, niets bekend bleek bij nadere informatie aan „welingelichte” adressen; en zelfs doen zij maar al te graag, „alsof” het Allerwelingelichtste Adres hun had meegedeeld, dat „anders-zijn” hetzelfde is als „hooger-zijn”! En daarom is ook het beeld van den „hoogen” daktuin nog t  misleidend-aesthetisch. . . .

Onberispelijk de schoonheid dienen is voor alles: pretentieloos de schoonheid dienen, in de schaduw der vergankelijkheid; als een functie, die fungeert en anders niet; als een paddestoel, die zich vrijmaakt, omdat hij geen andere keuze heeft. Paddestoelenverantwoordelijkheid: zoo zou men een verantwoordelijkheid moeten noemen, die zich op niets anders beroept dan op het feit der functie.

## 16

Als men, na den terugkeer tot de natuur, na de overwinning op het aesthetische schoonheidsbegrip, de kunst opnieuw ontmoet, heeft zij een andere physiognomie.

Alle objecten zijn daar nog, en men loopt ze aarzelend, met een nieuwen blik, voorbij; alle onderscheidingen staan op hun plaats in het gelid, zooals zij dat in de drilschool der aestheten hadden geleerd, en men monstert hen, zwijgend, verwonderd, stuk voor stuk. Alles is in orde; geen knoop aan een uniform ontbreekt, de scherpe definitiebajonetten glanzen. En toch: alles heeft een gespannen physiognomie, de physiognomie van de parade, waarin nog een restant van leven trilt, maar van een kunstmatig bedwongen leven, van een „kunstleven”, dat stram staat voor den generalissimus aestheticus. . . . Eén moment van aarzeling; zullen wij weer de parade afnemen, als vanouds? . . . . Dan, plotseling, pakt ons de humor; en wij glimlachen, wij lachen, wij schudden van het lachen, wij verliezen onze hooge waardigheid voor het front onzer eigen objecten en onderscheidingen! Wij huilen van het

lachen, wij denken er niet meer aan, ons figuur te redden, wij slaan krom van het lachen over onze schitterend geuniformeerde hulptroepen, die daar zoo onafwijsbaar regelmatig volgens het regiem van onze aesthetische tucht zijn opgesteld, alsof zij niet waren gerecruteerd uit gewone boerenjongens met boerenbloed en boerenvitaliteit! En onze waardige hulptroepen? Na verloop van tijd ontspannen zich hun paradetrekken; de één voor, de ander na, kan zich niet meer goed houden en lacht mee, met een onofficieel menschegezicht, hetzelfde gezicht en toch een ander gezicht! Onze waardige hulptroepen zijn, terwijl zij voor ons bleven staan, verdwenen, omgetooverd in pretentielooze menselijke verschijningen. . . .

Zoodra men om het gewicht der aesthetische objecten en onderscheidingen kan lachen, lachen zij terug, zonder de strakke physiognomie van de aesthetische parade. Zij blijven aanwezig, maar zij lachen, omdat men zelf weer heeft leeren lachen; en door dien lach hebben de paradehengsten hun verband met de natuur hervonden. De kunst is thans door de natuur heengegaan, zij is niet olympisch meer; zij zal voortaan geen klem meer trachten te verleen aan haar onderscheidingen door orakels en mirakels, zij zal haar onderscheidingen verantwoorden zooals de paddestoelen hun groei; zij zal niet meer verheven willen zijn, maar zij zal het hoogstens *zijn*; zij zal de schoonheid niet meer monopoliseeren, maar zij zal het woord „schoonheid” voorloopig door andere woorden vervangen, omdat het in den mond der aestheten een valschen klank heeft gekregen.

En de kunstenaars? Zij zullen in twee kampen gescheiden worden en het motto „kunst” zal hen nog slechts veeneigen tegenover andere vakvereenigingen. Zij, die de terugkeer tot de natuur hebben ervaren als een noodzakelijke consequentie, zullen een vreemde vijandige gemeenschap met hun medemenschen hervinden, die de aestheten

onder de kunstenaars nooit zullen kennen; de aestheten varieeren van gemeenschapskunst tot happy-few-individualisme, maar de vreemde vijandige gemeenschap met hun minder aesthetische medemenschen blijft hun onthouden; zij moeten òf zich vulgair encanailleeren òf in den ivoren toren kruipen. De aestheten onder de kunstenaars kunnen ons nog vele aangename middagen bezorgen, zelfs uiterst geraffineerde sensaties en onverdeeld „muzikaal” genot (in de muziek immers komt alle verdeeldheid in het rijk der schoonheid het minst nadrukkelijk tot uiting, omdat zij nauwelijks met het begrip samenzweert); hun blijft zelfs het privilege voorbehouden, onze zintuigen apollinisch te verteederen of dionysisch te bedwelmen met alle „bons genres”, die niet „ennuyeux” zijn. Wij zullen de aestheten niet versmaden, noch zelfs hun verdiensten voor onze zintuigen, onze zenuwen verkleinen; want niet „ennuyeux” te zijn is en blijft een verdienste, instrumenten te beheerschen is en blijft een voorrecht. Wij zullen niets doen, dat op de boosheid van asceten en ethici lijkt, wij zullen geen nuance wegnemen noch haar waarde voor het fatale oogenblik van het ondergaan omver redeneeren. Wij zullen het „tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux”, het credo van de duizend mogelijke aesthetische aandoeningen, onaangetast laten en het te zijner tijd belijden.

Maar wij gaan verder. Overal zullen wij het andere kamp zoeken; het kamp van de in laatste instantie onmuzikalen, onpicturalen en onlitterairen, die het démasqué der schoonheid ronduit onder oogen hebben gezien, die scheppen als de paddestoelen groeien en zelfs hun schepingen als doelloos en belangeloos durven zien, zonder daarom hun vormgeving te verwaarloozen. Dezen alleen zullen wij ronduit liefhebben, als wij hen vergezellen in hun vreemde vijandige gemeenschap met de wereld, die hen niet wil, omdat zij geen bemoediging aan zwakken, geen parfums aan fijnbesnaarden kunnen verstrekken. Om-

dat zij de schoonheid tot de natuur toe hebben aangedurfd en het leven tot den dood toe hebben uitgeput, zullen wij voor hen een andere liefde voelen dan voor groote kapelmeesters en virtuoosze kleurenmixers; omdat hun kunst er de sporen van draagt, dat zij met de kunst hebben afgerekend, zullen wij van hen de schoonheid zonder één enkel voorbehoud aanvaarden. De gedemaskeerde schoonheid eischt geen terugkeer tot het principieel *onschoone*; zij heeft in het algemeen weinig principieele eischen, waar het den vorm betreft; te zeer heeft zij het aesthetisch dwangbuis als doodelijke verstijving gevoeld, dan dat zij van eischen eenig heil zou kunnen verwachten. „Rien ne me semble bête au monde que la gravité”, heeft Stendhal gezegd, en ik ben er zeker van, dat hem dit . . . ernst was. „Gravité”: het zich aangenaam voelen in bepaalde verworvenheden, het afgezworen-hebben van den humor voor bepaalde heilige gevallen, is de caricatuur van den ernst, die Stendhal voor Nietzsche den laatsten grooten psycholoog van Europa deed zijn. Deze zwaarwichtige „gravité”, de verloochening van de puberteit in het gewicht van het „vak”, zal men vergeefs in het andere kamp zoeken, terwijl men in het kamp der aestheten overal en onmiddellijk op haar stuit. Daar is de „gravité” van Wagner’s muziek, die Nietzsche in Bayreuth met walging vervulde; daar is de „gravité” van Châteaubriand, die op bergtoppen moest klauteren om zijn menschelijke nietigheid te beseffen, waarnaast een Stendhal goddank vulgair schijnt; van „gravité” druipt de figuur van Potgieter, en zonder eenige „gravité” is zijn geestelijke antipode Multatuli; „gravité” straalt uit alle de woorden van Irving Babbitt, den Amerikaanschen neo-humanist, en „gravité” mist zijn landgenoot uit het andere kamp, H. L. Mencken; zwanger van „gravité” is de terminologie van Dirk Coster, gespeend van alle „gravité” is de stijl van E. du Perron. Zij is geen toeval, deze „gravité”; zij is de stemtoon van den ernst, die

zonder humor aan objecten en onderscheidingen kleeft, van dien al te slaafschen ernst, die de aestheten bevangt, als zij over hun groote voorbeelden en leermeesters spreken. Zóó ernstig kunnen al deze „bons genres” worden, wanneer zij het ernstig met zichzelf gaan meenen, zóó doodelijk „grave” kunnen zij hun waardigheid gaan verheerlijken, zóó verstikkend „ennuyeux” kan de lucht in het kamp der aestheten zijn, dat men er toe komt, hun devies om te draaien: „Tous les genres sont ennuyeux, hors le bon”! En met dit votum voor het andere kamp keert men de „gravité” den rug toe, om met de schoonheid, of zonder de schoonheid, al naar de aestheten het willen definieeren, verder het levenscontract af te wikkelen.



## II

### LE BON GENRE

*Religion, patriotism, the moral order, humanitarianism, social reform — we have all of us, I imagine, dropped all those overboard, long ago. But we still cling pathetically to art. Quite unreasonably; for the thing has far less reason for existence than most of the objects of worship we have got rid of, is utterly senseless, indeed, without their support and justification. Art for art's sake — halma for halma's sake. It is time to smash the last and silliest of the idols. My friends, I adjure you, put away the ultimate and sweetest of the inebriants and wake up at last completely sober — among the dustbins at the bottom of the area steps.*

ALDOUS HUXLEY



Partijkiezen veronderstelt subjectiviteit, veronderstelt eenzijdigheid; begrippen, die de aestheten kennen, maar niet aandurven. Zij kennen ze, want zij weten, dat het in de materie der schoonheid zonder subjectiviteit en eenzijdigheid niet gaat; zij durven ze niet aan, omdat het doorvoeren dier begrippen de heiligheid der objectieve onderscheidingen bedreigt. Vandaar een dubbelzinnige houding der aesthetische gemeente tegenover de eenzijdigen, die zonder restrictie partijkiezen: een „objectieve” waardeering gecombineerd met een uitbrander, een terechtwijzing, een lijst van grieven en aanvullingen. Het voluit erkennen van de eenzijdigheid zou gelijkstaan met het erkennen van het goed recht der anarchie over alle linies; want eenzijdigheid is voor den aestheet willekeur, die nog nader gepreciseerd, geordend moet worden. Aan de eenzijdigheid ontbreken twee, drie, vier, en meer zijden, die „er toch ook zijn”, die men niet kan overslaan zonder onrechtvaardig en maniakaal te worden; het partijkiezen voor één „bon genre” wil zeggen, dat men een oneindig aantal andere „bons genres” ongemotiveerd voorbij gaat, terwijl zij „er toch ook zijn”; wie de subjectiviteit als loods aan boord neemt, vergeet, dat er toch algemeene, objectieve normen te vinden zijn, ook bij de beoordeeling van het schoone ding en zijn qualiteiten. . . . Zoo ongeveer staan de aestheten tegenover de keuze en de eenzijdigheid: als socialisten tegenover de anarchie, welwillend, maar in laatste instantie beslist en zelfs moraliseerend afwijzend.

Deze opvatting van de eenzijdigheid (als een kenmerk van oordeelsanarchie) is een burgermans-opvatting, die

maar al te duidelijk bewijst, hoezeer de aestheten kunnen vervreemden van de schoonheid, wier Naam zij als watermerk in hun schrijfpapier voeren. Wie de eenzijdigheid bij voorbaat reeds ziet als een afdwaling of een vergissing, als een vergrijp tegen de twee-, drie-, vier-, enz. -zijdigheid, dat alleen kan worden geboet door het plichtmatig corrigeren van de begane fouten, die springt met de eenzijdigheid om als ds. Bakels met het Nieuwe Testament; m.a.w., hij tracht het begrip „voor leeken leesbaar” te maken zonder zelf aan het begrip te zijn toegekomen. Achter het eenzijdigheidsbegrip der aestheten blijft steeds hardnekkig hun duistere vermoeden bestaan, dat de eenzijdige ook (desnoods) wel een andere zijde had kunnen kiezen, dat men weliswaar nooit van de eenzijdigheid geheel en al loskomt, maar dat toch een veelzijdige onzijdigheid het ideaal van den aesthetischen „Lebemann” behoort te zijn. Op deze wijze brouwt men dan uit het objectiviteitsbegrip een onmogelijk subjectiviteitsaftreksel, waarvan het gehalte bij alle voorkomende gelegenheden tegen de eenzijdigen wordt uitgespeeld. Inderdaad, tegen deze soort van eenzijdigheid kunnen de eenzijdigen weinig inbrengen; want met die afgekookte eenzijdigheid hebben zij niets uitstaande. Er zijn individuen, die zich trachten te onderscheiden door aanhoudend en met grooten ophef telkens op andere paarden te wedden (Jean Cocteau met zijn stokpaarden en zijn finale, die geen finale was: de bekeering); maar men zou er verkeerd aan doen, bij hen de eenzijdigheid te zoeken, die met alle aesthetische maatstaven spot; juist dezen zijn het, die zich steeds duidelijker manifesteren als vliegen om de kaars der objectiviteit, als beweeglijke aestheten, als de gelukzoekers onder de aestheten, *maar als aestheten*. Op hen is het onnoozele eenzijdigheidsbegrip van toepassing, omdat zij de eenzijdigheid van „le bon genre”, van de keuze, hopeloos compromitteren door alle genres te besnuffelen en dit snuffelen voor kiezen aan

te zien. Eén van de eigenschappen der werkelijke eenzijdigheid is, dat zij van de eenzijdigheid geen sport en geen met pompeuze reclame aangekondigd cabaretnummer maakt. De eenzijdigen willen niets *opzettelijk* eenzijdig doen; zij *zijn* eenzijdig, hun werken hebben de kwaliteit der eenzijdigheid aan zich als een natuurkracht, wier waarom van geen belang is in verhouding tot het onafwijsbare effect.

Subjectiviteit en eenzijdigheid zijn daarom misleidende woorden. De z.g. objectieven en veelzijdigen, die het noodzakelijke en onafwijsbare der eenzijdigheid niet uit ervaring kennen, interpreteren ze als zwakheden; als abnormale kuren van de objectieve kompasnaald, die een objectief Noorden behoort aan te wijzen. Maar subjectiviteit en eenzijdigheid zijn geen zwakheden, maar krachten; zij zijn geen slappe decocten van objectiviteit en veel(al)zijdigheid, maar allesbeheerschende passaten, die waaien zonder zich aan objectieve bedenkingen te storen. (Dat het bij de z.g. objectieven bijna windstil is, bewijst nog niets tegen de mogelijke kracht van den passaat!) Met de termen subjectiviteit en eenzijdigheid plegen de z.g. objectieven te insinueren; maar de ronduit eenzijdigen plegen ermee te bewijzen, dat hun keuze niet in de lucht hangt en niet evengoed anders had kunnen zijn. Men kiest „le bon genre” en niet „le mauvais genre”; en men bewijst dat door zijn voorkeur met alle middelen van het objectieve begrippenspel te verdedigen. De eenzijdigheid versmaadt de middelen der objectieven allerminst, wanneer het te pas komt; zij geeft zich bij tijd en wijle zelfs voor . . . objectiviteit uit, wanneer het er op aankomt te objectiveren, absoluut te stellen, scherp te formuleeren; heeft zij niet „le bon genre” gekozen en zal zij niet tot het uiterste verdedigen, dat het ook werkelijk „le bon genre” is? Voor een eenzijdigheid, die niet tegen de objectieven en hun argumenten is opgewassen, die zich niet scherper en helderder weet te objecti-

veeren dan de objectieven zelf, past, inderdaad, alleen het afgekookte eenzijdigheidsbegrip uit de objectieve keuken! En een eenzijdigheid, die een andere eenzijdigheid gaat „respecteeren”, zij vol respect naar diezelfde keuken verwezen!

Waarschijnlijk staan de aestheten juist daarom zoo hulpeloos tegenover de eenzijdigheid, omdat zij zelf aan allereerste onverantwoorde eenzijdigheden lijden: aan een persoonlijken smaak, dien zij algemeen geëerbiedigd zouden willen zien, aan een persoonlijken stijl, dien zij als een speciale openbaring zouden willen vastleggen, aan honderd andere persoonlijke grillen, waaraan zij objectief belang zouden willen hechten. Er zijn nu eenmaal veel pre-tentieuze -ismen noodig om te verbergen, dat de schoonheid aan geen enkel -isme bijzondere voorrechten heeft verleend. Intusschen maken deze eenzijdigheidjes de eenzijdigheid ten onrechte verdacht; want door hun wolvenhonger naar objectief gelijkhebben verraden zij immers, in welk kamp zij zich thuis voelen. Terwijl de eenzijdigen lijden aan hun objectief gelijk, van hun gelijkhebben verlost zouden willen worden, zijn deze schijn-eenzijdigen kinderlijk blij, als zij eindelijk ergens gelijk gekregen hebben en hun persoonlijke voorkeur door anderen wordt gedeeld; zij zegevieren onder het devies: „Zie je wel!” . . . . Zulke zegepralen worden er dagelijks behaald en zij maken dagelijks ontevreden schijn-eenzijdigen tot tevreden objectieven, die voortaan alle overgebleven eenzijdigen kunnen berispen, of desnoods als zieken verplegen.

Dat men bij deze kategorie geen begrip van de sterke eenzijdigheid kan verwachten, is duidelijk. „Men weet niet, vanwaar zij komt en waar zij henen gaat”: dat is van toepassing op de sterke eenzijdigheid! Komt het in de kraam te pas van hen, die precies weten, vanwaar zij zooveen kwamen en waar zij zoo aanstonds heen zullen gaan?

De eenzijdigheid, die „le bon genre” kiest, is alleen

daarom eenzijdig te noemen, omdat zij langs één zijde (en niet langs een andere zijde) haar waarheid kan veroveren. Voor de rest laat zij alle objectiviteiten der objectieven (al hun andere zijden) met graagte gelden, als vriend of als vijand, *ça dépend* . . .

18

Aan de sterke eenzijdigheid twijfelt men intuïtief niet, omdat zij voor geen enkele „objectieve” consequentie terugdeinst en haar kracht met „objectieve” meeslependheid laat gelden. Men zou het ook nog zoo kunnen zeggen: voor hen, die prijs stellen op het woord „objectief”, is de eenzijdigheid in ieder oogenblik, dat zij zich laat gelden, de objectiviteit zelve; maar de eenzijdige stelt geen prijs op het woord „objectief”, omdat hem maar al te goed bekend is, dat het den durf, het scheppend initiatief, door zijn verlammenen toon doet degenereren.

De genesis der eenzijdigheid wijst uit, dat alle toevaligheid, alle in-de-lucht-hangen, kortom, alle mislukkingen van objectieve oordeelen haar vreemd zijn. De eenige toevaligheid van de eenzijdigheid is, dat zij „toevallig” als levensvorm optreedt; en deze toevaligheid aanvaardt zij van ganscher harte, terwijl de objectiviteit steeds voorwendsels zoekt, om aan het levenstoeval te kunnen ontsnappen. Uit de genesis der eenzijdigheid blijkt daarentegen duidelijk genoeg, dat juist de objectiviteit een verschaalde subjectiviteit vertegenwoordigt, hoewel zij prat gaat op haar objectieve normen; want het nadrukkelijk objectiveren, zooals de z.g. objectieven het doen, is een nadrukkelijk zich overgeven aan de slappe en toevallige keuze; het is een uitrusten op punten, waar men niet kan uitrusten, omdat er gevochten wordt, het is een gemoedelijk gesol met kleine, onschadelijke subjectiviteiten, wier onschadelijkheid hun eenige objectiviteit uitmaakt. Een eenzijdigheid, die zich als eenzijdigheid erkent, gaat niet

prat op haar objectieve normen, maar verkondigt ze in afwachting van de ontkenningen, die zullen volgen.

Als men van de ontelbare „bons genres” der aestheten tot „*le bon genre*” is gekomen, heeft men niets anders gedaan dan zich objectiveren op de wijze der eenzijdigen. „*Le bon genre*” is de eenzijdigheid, die zich als eenzijdigheid erkent; niet als toevallige voorkeur, maar als noodzakelijke levenstoevalligheid. Op dezen weg, die geen andere weg had kunnen zijn, was geen andere stap mogelijk. De schoonheid verlostte ons van de natuur door de kunst: eenzijdigheid. De schoonheid verlostte ons van de kunst door de natuur: eenzijdigheid. De natuur was eens een complot van objectiviteiten, de kunst was het in een volgend stadium niet minder; en telkens verscheen de verlossende subjectiviteit niet als toeval, maar als noodzaak, omdat de objectiviteit ons den pas afsneed, als wij ronduit wilden. . . . objectiveren. De hinderlijke objectiviteit der aesthetische onderscheidingen schiep de noodzakelijkheid van „*le bon genre*”, van dat genre, waarin alle aesthetische maatstaven waren erkend en tegelijk overwonnen. Hier was geen sprake van een verstandelijk op touw gezette keuze, hier was alleen sprake van de ondragelijkheid der objectieve waarheden, die om een nieuwe, „subjectieve” keuze schreeuwden, zoodra zij geen schijn van onwaarheid meer aan zich hadden. „*Le bon genre*” kwam, als het noodlot, toen de waarheden der aestheten ons niet meer noodlottig konden zijn. Het kwam onaangediend, met de terugkeer naar de natuur, als een nieuw teeken der natuur in de kunst, als protest in de kunst tegen het feit, dat wij bij de kunst wilden blijven stilstaan.

Dat „*le bon genre*” een teeken der natuur in de kunst vertegenwoordigt, blijkt onmiddellijk uit het waardeverlies van het begrip „kunst”. Voor de aestheten is *de* kunst een heilig begrip, dat aan de veelheid der zintuigelijke aandoeningen, die bij *de* kunst betrokken zijn, een mystische,



„bovenzinnelijke” wijding verleent. De aestheet stelt *de* kunst (als symbool der uitverkiezing boven de niet-kunstenaars resp. niet-kunstzinnigen) boven de *kunsten*, omdat het algemeene kunstbegrip hem geruststellender verwijderd van de banale consequenties der afzonderlijke zintuigen, hem objectiever schijnt te verzekeren van zijn aandeel in „hetzelfde” eeuwige, dat zich alleen maar „verschillend” uitdrukt in de verschillende kunsten. „De eeuwige, dat zijn de weerkerende dingen, vinden hun uitdrukking in iedere kunst. Niet eender natuurlijk! In de schilderkunst worden zij geschilderd; in het beeld, naar den eisch gehouwen en gehakt uit den steen; in ’t proza staan zij in een klaar licht of als in een schemering; in de muziek reppen zij zich in trilling en samenstel-van-trilling, primitief en verheven...” (Plasschaert). Ziehier de mythologie der eeuwige dingen, in dienst van het clan-instinct der aestheten! Deze eeuwige dingen blijken uiterst geschikt om het veralgemeenend kunstbegrip in stand te houden; want het wegcijferen van de zintuigelijke verschillen op dit „hoogere” plan komt ten goede aan de Verhevenheid en Onaantastbaarheid van *de* kunst, de objectieve Alpha en Omega der aestheten. Zooals het in bepaalde gevallen wenschelijk is, den leek ernstig te wijzen op de zintuigelijke verschillen (om hem eerbied bij te brengen voor de techniek, voor de geheimen van het creëren uit de verschillende materialen), zoo is het in andere gevallen wenschelijk, die verschillen te verdoezelen ten gunste van „eeuwige dingen” (die den eerbied voor den priesterlijken stand der kunstenaars warm houden). Het hangt er maar van af, wat men in het gegeven oogenblik met het noemen der zintuigelijke verschillen of der „eeuwige dingen” bereiken wil. De triomf der objectieve normen!

Maar de terugkeer naar de natuur en „le bon genre” eischen een andere afrekening met de zintuigen, een „eenzijdiger” afrekening; want hoe kan men kiezen in de kunst,

zonder de kunsten tegen elkaar afgewogen te hebben, zonder de heiligheid van het veralgemeenend kunstbegrip verdacht te hebben gemaakt? Heiligheid is nu eenmaal een uiterst verdacht phaenomeen; een *noli me tangere*, dat uitlokt tot vaneenscheuren der heilige symbolen. De aestheet heeft zijn redenen, wanneer hij de kunst vrij wil houden van de banaliteit der zintuigen, die de kunst gemakkelijk in die banaliteit kunnen meesleepen; hij heeft zijn redenen, wanneer hij een algemeen begrip „kunst” boven de kunsten canoniseert, want partijkiezen voor deze en tegen gene kunst brengt de objectiviteit van *de* schoonheid in gevaar; men mag hoogstens een *voorkeur* hebben (een subjectief aftreksel van objectiviteit schenken), sollen met kleine, onschadelijke subjectiviteiten. Maar verder gaan? „Danger grave!”

De aestheet heeft goede redenen, om onder zekere omstandigheden de Kunst tegen de kunsten in bescherming te nemen; of die goede redenen ook heilige redenen zijn, is een tweede.

## 19

De kunst moet van haar heiligheid verlost worden, wil zij weer een rol kunnen spelen als „*le bon genre*”; zij moet daarom haar functie van beschermheilige boven de „*takken van kunst*”, d.i. haar functie als wegmoffelende objectiviteit, laten vallen.

De aestheet-kunstenaar is een gevoelig mensch. Als men tegen den musicus zegt, dat zijn kunst niets anders is dan een speculatie op de lawaai-instincten, haalt hij de schouders op, medelijdend glimlachend of geïrriteerd. Als men tegen den artistieken historicus zegt, dat zijn pogingen, om het verleden te herscheppen, speculaties zijn op de schandaal-instincten en niets anders, concludeert hij vergoelijkend of boos, dat de spreker een belangstellende, maar domme leek moet zijn. „Niets anders”: maar foei!

Welk een oppervlakkige gelijkstelling van ongelijksoortige waarden! Welk een onachtzaamheid tegenover het schepend beginsel, ja zelfs, welk een onhoffelijkheid tegenover de privilegiën van den menschelijken geest, die de instincten dienstbaar maakt aan zijn bedoelingen!

Welaan, laten wij het erkennen: dit soort opmerkingen aan het adres van den musicus en den historicus heeft ook slechts de zeer „eenzijdige” bedoeling, den musicus en den historicus even in het voorbijgaan te prikkelen en te ergeren; want het feit is daar, dat zij zich door zulke opmerkingen inderdaad *laten* prikkelen en ergeren! Even, in het voorbijgaan, stellen zij zich op in die nonchalante verdedigingshouding, die zij voor onwetende leeken reserveeren en die schuil moet gaan achter den hooghartigen professoralen glimlach der ingewijden; tegenover ambt- of vakgenooten verdedigen zij zich met meer toewijding en ernst, immers daar valt niet te spotten, als het om de absolute muziek of de onjuiste historische interpretatie van een tijdvak gaat: den leek, den in-het-algemeen-zoomaarnieuwsgierige, behoort men echter te antwoorden, alsof men hem een goede „tip” geeft van welingelichte zijde. Dit is hun maskerade; maar men behoeft niet eens overmatig veel instinct te hebben, om achter het kleineerend gebaar den korten snauw van het roofdier te ontdekken, die zooveel beteekent als: „Blijf van mijn portie af, of ik verscheur je!” Het roofdier verdedigt zijn prooi; de aestheet verdedigt, evenzeer, *niets anders* dan zijn prooi, dan het gebied, waarin hij heer en meester is.

Geen beter middel nu, om eigen gebied te heiligen, dan het onder protectie te stellen van een „hooger gebied”; geen beter middel, om de afzonderlijke kunsten vrij te houden van onbescheiden leekencritiek, dan de heiliging der zintuigen door het „hoogere zintuig”: *de kunst*. *De kunst* maakt zelfs den kunstenaar als mensch onaantastbaar, of liever: onbereikbaar; want is het niet een ver-

maard aesthetisch dogma, dat de kunstenaar als mensch, als particulier, als vertegenwoordiger van een gewone levenskroniek, buiten het geding behoort te blijven, wanneer men den kunstenaar als kunstenaar, als artistieke figuur, als vertegenwoordiger van een stijl of een strooming, waardeert en critiseert? . . . Het is alles angst, angst voor de banaliseerende werking der zintuigen, zoodra de kunst wordt vrijgegeven aan de zintuigen der leeken; angst voor de mogelijke compromitteerende feiten (het andersleven dan men schrijft), die van het particuliere leven van den kunstenaar zouden kunnen overspringen op zijn verheven werk, angst voor den *geheelen* mensch, die den kunstenaar zou kunnen . . . beschadigen door ongegeneerd voor den dag te komen. Want welke goddelijke wet bestaat er, die ons verbiedt, den kunstenaar als mensch, als homo sapiens of insipiens, als getuige te dagvaarden, wanneer men het over zijn werk heeft? Welke reden heeft de aestheet, om het persoonlijk leven van den kunstenaar met alle geweld weg te moffelen, zoodat iemand „een slecht mensch kan zijn en tevens een goed kunstenaar”? Eén van beide: of de goede kunstenaar is tevens een goed mensch, of de qualificatie „slecht mensch” is een zoo jammerlijke angstconcessie van den aestheet aan de burgerlijkste burgermoraal, dat men voortaan àl zijn qualificaties wel tot de burgermoraal mag rekenen! Blijkbaar voelt de aestheet zich alleen veilig voor de burgermoraal op het gebied, waar de burgermoraal hem niet volgen kan. . . . en mag!

Heeft men eenmaal partij gekozen voor „le bon genre”, dan weigert men aan dit verstoppertje-spelen mee te doen. Ieder oogenblik zijn de zintuigen in hun gansche banaliteit te erkennen; ieder oogenblik kan de geheele mensch gedagvaard worden (ook al mag het dan soms eens wenschelijk zijn, hem alleen „als kunstenaar” te dagvaarden, ook al volgt daaruit niet, dat men de chronique scandaleuse van den kunstenaar moet publiceeren, om den geheelen

mensch te *vulgariseeren!*). Noch de banaliteit der zintuigen, noch de stumperige menselijkheid der kunstenaars kunnen „le bon genre” compromitteeren; want de vertegenwoordigers van „le bon genre” zullen niet beweren, dat de kunst „verheven” is, of dat de kunstenaar door een goed leven te leiden in den geijkten zin plotseling niet meer „slecht” zou zijn. De eenige eisch, dien men kan stellen, is: dat de kunstenaar zich niet achter *de* kunst verschuile, als hij zich heeft te verantwoorden; dat hij zijn kunst verdedige als een integreerend *onderdeel* van zijn chronique scandaleuse.

20

Uit alles, wat tot nu toe over „le bon genre” werd gezegd (over zijn eenzijdigheid, zijn verhouding tot de zintuigen, zijn afkeer van „de” kunst), blijkt, dat het partijkiezen voor „le bon genre” een voortzetting is van den *smaak* en de *voorkeur* der aestheten. Maar terwijl die smaak en die voorkeur in de aesthetische sfeer slechts getolereerd worden, omdat men ze nu eenmaal niet de deur kan wijzen, zelfs niet met de scherpzinnigste aesthetische definities, verheft „le bon genre” dezen bastaard der aesthetische redeneering tot wettigen troonopvolger. Niet langer behooren smaak en voorkeur de begripswegen onveilig te maken; neen, wij zoeken thans een andere onveiligheid, die ons noozakt eerst een volstrekten smaak te hebben en een verbitterde voorkeur. Wij begonnen eens met onwillekeurig voortrekken van dit schoone object boven dat, wij hadden „le bon genre” intuïtief reeds lang als maatstaf boven de aesthetische normen erkend door bruuske waardeeringen van bepaalde phaenomenen, die ons geheel in beslag namen, vòòr wij het aandurfdën, ook met ons begrip voor die stellige, partijdige keuze uit te komen. Het kost meer moeite, waardeeringen intellectueel ronduit te erkennen dan waardeeringen intuïtief heimelijk te bezitten. Smaak

en voorkeur kan niemand verbieden; van een zoo stellig iets als „le bon genre” kan daarentegen ieder rekenschap eischen. Het is daarom gemakkelijker, er behalve feillooze aesthetische onderscheidingen nog een aantal vage smaken en voorkeuren op na te houden, dan door de verscherping van smaak en voorkeur tot „le bon genre” vijanden te krijgen onder alle genres, die zich door die verscherping tekort gedaan achten.

Als men de banaliteit der zintuigen heeft aanvaard, tegenover het protectionistische stelsel der „eeuwige dingen”, die „de” kunst van het vrije geestesverkeer willen uitsluiten, dan zijn alle redenen, om muziek, architectuur, film, beeldhouwkunst, schilderkunst, tooneel, dans en literatuur kat exochen onder het aspect dier „eeuwige dingen” te beschouwen, vervallen. Er zijn dan echter redenen te over, om de banaliteit in al haar onpoëtische consequenties te laten gelden. Hoe onwennig de „officieele” kunstenaars stonden tegenover deze zintuigelijke banaliteit, bleek overtuigend genoeg, toen het destijds noodig was, een nieuwe zintuigelijke combinatie, de film, als „kunst” te erkennen! De argumenten der aesthetische zelfgenoegzaamheid, verzameld in de filmenquôte van „De Stem”, spreken een zeer duidelijke, zij het dan ook niet zeer helder geformuleerde taal: de magisters der hiërarchisch geordende „bons genres”, die zich bij die verheven orde zeer wel gevoelen, konden geen ander „genre” in hun midden dulden, zoolang het zijn historische adelsbrieven niet bij zich had. Een weinig zintuigelijke banaliteit zou hier geen schade hebben aangericht! Gecanoniseerde zintuigen zijn slechte speurders; zij ruiken alleen nog „eeuwige dingen”! Er is maar één doeltreffend middel, om nieuwe zintuigelijke combinaties van „de” kunst uit te sluiten; dat is het pedant beperken van eigen rheumatisch kunstbegrip tot die zintuigelijke reacties, die geen jicht veroorzaken, dat is het „tijdig reserveeren” van smaak en voorkeur voor die gasten

onder de zintuigen, die men „gaarne ontvangt”. Het middel is inderdaad doeltreffend; het voorkomt onverwachte stoornissen. . . .

Dat er onder kunstenaars en aestheten bepaalde voorkeuren voor bepaalde zintuigen en dientengevolge voorkeuren voor bepaalde kunst„genres” bestaan is wel allerm minst in strijd met den generaliseerenden eerbied voor de „eeuwige dingen”, die men in dezelfde kringen vindt. De voorkeur voor de muziek, of voor de dans, of voor de schilderkunst, is doorgaans even primitief als het wedden op de favoriet; deze voorkeur is het volgen van een toevallige zintuigelijke dispositie; men is muzikaal, en daarom muziekliefhebber of musicus en géén schilder, danser of dichter, men heeft dus zekere partis pris op muziekgebied, omdat men nu eenmaal „in de muziek” en niet in een ander „vak” is, men gaat bij voorkeur naar concerten, omdat men nu eenmaal muzikaal en niet picturaal is, men heeft zelfs wel eens gehoord, dat Schopenhauer de muziek de kunst der kunsten achtte en men vindt dat wel vlelend voor de musici en voor het bevoorrechte zintuig; maar de eerbied voor „de” kunst en haar onsterfelijke waarden is daarmee niet geschaad, dat zij verre! Het blijft alles bij een smaak en een voorkeur, en de „eeuwige dingen” varen er even wel bij.

Met het verscherpen van smaak en voorkeur tot „le bon genre” verdwijnen, behalve de „eeuwige dingen”, ook deze preferenties als maatstaven. De verschillende zintuigelijke disposities blijven voorondersteld; men kan niet alles tegelijk zijn; maar „le genre préféré” is daarom nog niet „le bon genre”! Terwijl de diverse „genres préférés” uitwijzen, dat men aan de „eeuwige dingen” maar een schijntje heeft en flirten moet met eenzijdigheid als men niet eenzijdig durft zijn, trekt „le bon genre” de consequentie door geen prijs te stellen op aesthetische objectiviteit. Na het démasqué der schoonheid is er meer te doen dan aesthetisch te

prefereeren; want aesthetisch prefereeren is hoogstens een bewijs van een fijne neus, en een fijne neus is nog slechts een inleiding op een scherpe keus.

21

Er is geen zintuig, dat, in de aesthetische sfeer, angstiger voor de banaliteit moet worden behoed dan het gehoor.

Het gehoor is het eerste zintuig, dat den aestheet in het algemeen aanleiding geeft om van kunst te spreken. Reuk, smaak en tastzin zijn te weinig gedifferentieerd om de aesthetische onderscheidingen houvast te geven; men moet al een buitengewoon fijne neus hebben, om kunstzinnig te ruiken en den onkunstzinnigen leek van den ruikartiest te kunnen onderscheiden. Op deze gebieden zijn de dieren betere aestheten. Hoe jammer het ook moge zijn, de aestheet moet de „lagere” zintuigen bijna doorlopend met rust laten, aangezien er niets van belang te onderscheiden valt, aangezien de kok van het restaurant „Royal” hier zijn superieur zou zijn. De kok als de aestheet der „lagere” zintuigen: dat ware een hoofdstuk aesthetica op zichzelf, dat misschien gewichtige onthullingen zou kunnen brengen omtrent het gehalte der aesthetische definities in het algemeen! Want waarom valt er hier niets van belang te onderscheiden, waarom wordt de aesthetica der „lagere” zintuigen automatisch aan het kookboek overgelaten, tot de banaliteit van het fornuis gedoemd? Als de aestheten één sensatie, één nuance, één „poëtisch accent” ongedefinieerd voorbij laten gaan, is er iets aan de hand; zie de poésie pure! Als aan de „lagere” zintuigen het patronaat van „de” kunst en de „eeuwige dingen” wordt onthouden, moet daarvoor noodzakelijkerwijs een oorzaak te vinden zijn. Als het creëren van pasteien en parfums geen plaats kan krijgen in de hiërarchie der kunst, moet er ongetwij-



feld een argument tegen de verhevenheid dezer creatie bestaan.

Te weinig gedifferentieerd? dat is een woord, een dooddoener. Van geuren, smaken en tastsensaties gaan golven uit, die in bepaalde instanties fataler en geraffineerder doel treffen dan de golven der aesthetisch beschermde muziek. Een geur kan omwikkelen, een smaak kan verteederen, een aanraking kan doen sidderen; het raffinement in de „afstemming” van een parfum op een moment kan een „kunstzin” verraden, die volstrekt niet behoeft onder te doen voor de raffinementen der officieele kunstenaars; tekort aan differentiatie mag hier alleen gelden voor de ongeraffineerden, het volkomen beheerschen van alle differentiatiemogelijkheden zou derhalve juist de taak moeten worden van gansche scharen aestheten, het perspectief voor een cultus van onderscheidingen zou enorm zijn. Maar niets van dat alles ziet men gebeuren. De verfijning der „lagere” zintuigen blijft beperkt tot de omgangsvormen, tot het „leven”; het verhevenheidscomplex, dat zich in de „kunst” en in het bijzonder bij de kunst van het gehoor-zintuig, de muziek, in zoo sterke mate op den voorgrond dringt, heeft hier geen vat op den mensch, tenzij hij b.v. pathologisch gastronom is en van de aesthetica van zijn palatum een eeredienst maakt.

Hoewel er tusschen de differentiatie van de „lagere” zintuigen en het gehoor nergens een vaste grens is te trekken, bestaat er desondanks een zeer opvallend verschil tusschen de waardeering van die „lagere” zintuigen en de waardeering der gehoorsaffecten; hoewel de „bedoelingen” der parfums even onmiskienbaar zijn als de „bedoelingen” der melodieën, laat de aesthetica toch de eerste „bedoelingen” voor wat zij zijn (genuanceerde geur, verleiding, kapperswinkel etc.), terwijl zij aan de melodieën bespiegelingen van geheel anderen aard verbindt: het hangt van de melodieën af, *welke* en hoezeer verheven be-

spiegelingen. Alle geurcombinaties worden gereedelijk aan de banaliteit overgelaten; de klankcombinaties echter worden geschift volgens het criterium der verhevenheid, dat het privilege der aestheten is. Door het oor wandelt de onderscheidende aestheet het rijk der zintuigen binnen, bij het oor begint zijn dictatuur, aan het trommelvlies begint hij zich te differentieeren van den leek, die proeft en snuift en tast, zonder aan de kunst te denken. Terwijl de muziek nog in al haar geledingen een proef-, snuif- en tastkunst is, is zij toch een *kunst*, is zij toch gegroeid naar de verhevenheid, naar „hoogere waarden”; dat is het verschil tusschen de „lagere” zintuigen en het gehoor. Het wijst erop, dat bij het gehoor de *begrippen* voor het eerst een rol van eenige beteekenis gaan spelen, zij het dan ook, dat zij nog vrijwel uitsluitend als vage associaties vermomd opduiken en dat zij, wáár zij als omlijnder begrippen opduiken, de muziek vergallen door hun realisme en hun symboliek of haar aanwijzen op een zusterkunst (vocale muziek); maar dát men in de muziek verhevenheid zoekt (alle mogelijke verhevenheden, van religieuze af tot puur-aesthetische toe), dat men de muziek dus onder aesthetisch protectoraat stelt teneinde de banale aandoeningen van de aesthetisch-„hogere” te onderscheiden, is een teeken van de toemende begripsinmenging, die het gehoor veroorlooft.

Een vraag: waarom heet de kunst voor de eerste maal Kunst in het trommelvlies-milieu, terwijl zij het vòòr dien niet verder kan brengen dan tot . . . kookkunst of „l'art de faire l'amour”?

Een antwoord: omdat de musici een veel betere code gevonden hebben om hun stand op te houden.

Een opengebleven mogelijkheid: de koks en de pornografen zullen dàn volledig aesthetisch burgerrecht bezitten, wanneer het notenschrift hunner zintuigelijke ervaringen eenmaal door een Bureau voor Auteursrechten wordt beschermd.

De muziek is bij uitstek de kunst der *verboden* begrippen. Zij poogt steeds van het begrip vrij te blijven, zich met de vrijheid der mathematica te verwerkelijken, van haar betrekkelijke ongedifferentieerdheid te profiteren; maar de begrippen sluipen overal binnen, zij liggen steeds op de loer en werkelijk niet alleen bij de programmamuziek! De rol der begrippen is hier veel gecompliceerder, dan de gemiddelde muzikliefhebber, de op Bach en Mozart geabonneerde, wel vermoedt. Hoe komt men er toe, de begrippen „zuiverheid” of „verhevenheid” op den strengen stijl van Bach toe te passen, of de sfeer van deze muziek met het protestantisme te verbinden? Algemeener: hoe komt men er toe, aan reeksen noten, aan een algebra van geluiden, beschouwingen en waardeeringen te koppelen, die met de techniek dier algebra niets uitstaande hebben? . . . . Het zijn de begrippen, die op de loer liggen, die de argeloosheid der „lagere” zintuigen het leven niet gunnen, die er gebruik van maken, dat men naar de muziek luistert (luisteren *moet*) met een leeg hoofd of aan iets anders denkt, met verwezen of afwezige hersenen. Men begeert in de muziek aanvankelijk geen begrip, maar het begrip laat zich niet afwijzen; dat men de muziek begrijpt als een kunst, als een aangelegenheid van het Concertgebouw, is de eerste stap in de richting van een gansche muzikale pseudo-metaphysica. Onze arme hersenen, in de weeke omarming van den octopus muziek, mogen niet sluimeren, zij moeten onderscheiden en afwegen, zij mogen niet toegeven aan „slechte” muziek, zij moeten op hun hoede zijn en oordeelen, zij moeten parallellen trekken tusschen klankcombinaties en min of meer vage begripscombinaties. De muziek is een kunst; zij eischt ingewijden, zij eischt een grammaire en een aantal waarden voor het leven; zij bedankt ervoor, met de categorieën van het

proeven, snuiven en tasten te worden afgedaan, zij wil aesthetisch au sérieux genomen worden, omdat zij de macht bezit, stilzittende menschen in beweging te brengen, hun ledematen of hun gedachten onder een zekere spanning te houden, zonder dat die spanning tot volkomen klaarheid komt. Het is den componist verboden, te begrijpen, wat hij al componeerend bedrijft, het is den luisteraar verboden, te begrijpen, wat hij al luisterend opvangt; maar het verbod is er, om overtreden te worden, en de overtreding is er, om den aestheten de gelegenheid te geven, met hun „eeuwige dingen” voor den dag te komen. Want waar zijn de eeuwige dingen der vluchtige muziek, als men geen klankcombinaties ommunt tot „hogere waarden”?

Een interessante bataille, die tusschen zintuigelijke naïeveteit en begrip in het domein der muziek! Eenerzijds een volkomen overheerschen van het zintuigelijke, door geen opvoeding of theorie te corrigeeren: maak van een door en door onmuzikaal individu, dat bij het op en neer gaan van den strijkstok lichamelijke pijnen uitstaat, eens een behoorlijk muziekgenieter! Geen kunst is zoozeer afhankelijk van den aanleg, van de domme erfenis der voorouders, zelfs van de qualiteit der stembanden, als de kunst van Richard Tauber. . . . Anderzijds een bombardement van begripsspeculaties, van de platste vergelijkingen (imitatie van natuurgeluiden) tot de verhevenste allegorieën (de toelichting in de programma's van het Concertgebouw), pogingen van allerlei soort, om dekking te vinden tegen het vormlooze, het algebraïsche, het onbenoembare, het onrustbarende, het vergiftigende, het slaapwekkende, het pathetische, het doorzichtige en het troebele, dat muziek heet. En bijgevolg: tweeërlei type „muzikmensch”; de muzikant en de muziekspeculant, Mozart en Wagner. De muzikant: de muziek in de muziek; de muziekspeculant: de „ziel” in de muziek. Den muzikant kan men zich

steeds denken met een minimum aan intellect, met een groote dosis valsch intellect, zelfs met een lijnrecht anti-muzikaal, ijskoud intellect (Willem Pijper); het werk van den muzikant suggereert, dat over de muziek eigenlijk niets te zeggen zou moeten zijn, in den paradijsstaat der muziek. Al het zintuigelijk-onbepaalbare concentreert zich in de muziek van den muzikant, die een afkeer heeft van begrippen zoolang hij muziek maakt en eventueel als criticus zijn begrippen als vakonderscheidingen uitspeelt tegen andere vakonderscheidingen. Daarom maakt de muzikant den indruk van een zuiver type, soms een onnoozel, vaak een hoogst geborneerd, maar toch een onvervalscht type, zoodra het de muziek betreft; de muzikant gelooft op één of andere wijze aan de „zuivere” muziek, en dat geloof kan men hem aanzien. Vergeleken bij hem doet de muziekspeculant aan als onzuiver, als een met ballast beladene, een door het begrip geïnfecteerde; interessanter vaak en problematischer dan de muzikant (het probleem Beethoven, het probleem Mahler) is hij het aangewezen slachtoffer van het welingelichte publiek en den nog beter ingelichten criticus, die geen woorden genoeg kan vinden om hem als een interessante en problematische „ziel” voor te stellen: wat er „des muzikants” aan hem was, wordt hem aldus nog ontnomen door de ijverige interpretatie, die den psychologischen roman-in-hem fabriceert.

Wij intellectualisten hebben één rancune tegen de problemen-muziek, die ons bijna automatisch naar de muzikanten-muziek drijft: wij vergeven den muziekspeculanten niet, dat zij een van begrips-standpunt zoo weinig gevaarlijk zintuig als het gehoor hebben uitgekozen, om problemen te stellen en over te leveren aan de publieke arena. Wie „probleem” zegt, zegt onmiddellijk „oplossing”; niet, omdat door oplossingen de problemen uit de wereld worden geholpen, maar omdat het probleem pas goed probleem wordt, wanneer het in de scherpe formule der oplossing wordt voor-

gedragen. In de muziek echter blijft zelfs de oplossing een bedwelmeling; een oplossing van muzikale thema's lijkt op een oplossing van een probleem als de uitkomst van een wiskundig vraagstuk op de ontknooping van een huwelijks tragedie. Vandaar de dubbelzinnige sfeer om het probleem in de concertzaal, vandaar het geleuter der muziekcritici, de bête analogieën, de populariteit van de groote muziekspeculanten; bij het woord „probleem” in het programma interpreteert ieder zijn eigen probleem, als men ten minste niet aan zijn zaken denkt, die juist onder de algemeene malaise te lijden hebben; óók een probleem, dat zich met het aanhooren van Mahler's Achtste zeer wel verdraagt. . . .

Men hoore de problemen in de muziek toch in vredesnaam maar rustig als muziek! En gaat het niet, moet het probleem er aan te pas komen, dan bedenke men, dat de muziek de kunst der *verboden* begrippen is, dat het begrip hier overal loert, maar nergens formule wordt, dat het zielsprobleem van den componist toch altijd minder gewichtig is dan zijn muzikaliteit; zonder zijn zielsprobleem zou hij misschien niet gecomponeerd hebben, maar zonder zijn muzikaliteit zou hij hoogstwaarschijnlijk een slechten roman hebben geschreven. Ik geloof, dat men zich een roman van Beethoven niet erg genoeg zou kunnen voorstellen!

## 23

In alle kunsten doet zich dit conflict, het conflict tusschen „muziek” en „begrip”, voor; het is niet het conflict tusschen twee „genres”, het is het conflict tusschen twee begeerten in het individu; vandaar, dat het zich evenzeer voordoet in het genre, den „kunstvorm”, die in de wandeling „de Muziek” genoemd wordt. De twee begeerten: alles vloeiend, ongrijpbaar, irrationeel te laten (muziek), alles met vaste beteekenis, zinrijk, geformuleerd voor te

dragen (begrip), trachten in de kunst een mogelijkheid van samenleven te vinden; hun voortdurende botsing is de kunst.

Zelfs de z.g. problemenmuziek, de muziek dus, die het minst „alleen maar” muziek wil zijn, kan het niet verder brengen dan tot het *opwekken* van begrippen bij den hoorder, tot het *suggereeren* van een bepaalde begripsrichting bij den muzikale. Strikt genomen bestaat er alleen een probleem *achter* de muziek, is de begeerte naar de muziek al een afscheid aan het probleem, een votum voor de „lagere” zintuigen; iemand, die zich verbeeldt met een analyse van des componisten ziel in de hand „meer” van de muziek te „begrijpen”, heeft de eigenlijke hoofdrol der muziek: zich aan het begrijpen (formuleeren) van de ziel te willen onttrekken, reeds miskend; de strengste formuleringen, de diepzinnigste problemen van den componist zijn de geheimen van het notenschrift, van een gevoelswiskunde.

Eerst in die kunsten, waarbij het gezichtszintuig den voorrang krijgt, wordt de strijd tusschen „muziek” en „begrip” spannend. Reeds de dans, zoo nauw geparenteerd aan en gewoonlijk gecombineerd met de muziek, heeft één onzuiver, maar machtig begrip, dat zich niet meer laat uitschakelen: het begrip van het menschelijk lichaam, een bron van symboliek en associatie. Wel is de dans nog in vele stadia een uitgesproken muzikale kunst (volksdansen, Argentina) en kan men de dans zelfs als een muzikale sport beoefenen (thé dansant), wel heeft ook de echte dansliefhebber bezwaren tegen het dansen van zielsproblemen à la Leistikow; maar niemand zal kunnen loochenen, dat met het menschelijk lichaam als dubbelzinnige factor een voortdurende mogelijkheid van begripsinmenging gegeven is. Het begrip kan al niet meer geheel verboden waar zijn, zoodra een aan alle kanten begrijpelijk object in het centrum staat, zoodra een lichaam, dat men

geregeld als een doelmatig instrument ziet functionneeren, zich ondoelmatig gaat gedragen; men moet zich dan toch minstens *losmaken* van vele alledaagsche begrippen omtrent het lichaam. Als Chaplin (in „City Lights”) zich verontwaardigd op den apachedanser werpt, omdat deze zijn partnerin volgens den dansritus tegen den vloer kwakt, kan hij zich niet van de gangbare begrippen omtrent het lichaam losmaken; hij neemt den dans . . . te ernstig, als Leistikow. Men moet, als men een goed danser wil zijn, zijn gebaren meer als noten, dan als symbolen beschouwen; anders komt men via de pantomime bij het tooneel terecht. In de pantomime laat zich het begrip al oneindig sterker gelden; het lichaam kan niet meer als muziek verloochend worden, het gebaar gaat iets „beteekenen”; men danst niet meer Chopin, maar Roodkapje wordt door den wolf lijfelijk bedreigd.

Het conflict vertoont zich met wisselende aspecten in de andere kunsten van het gezichtszintuig: in de film, in de beeldende kunsten, in de architectuur (voorzoover deze, als nuttigheidsfactor, niet geheel aan het doelmatigheidsbegrip wordt opgeofferd). Het vertoont zich onopgelost, want alle oplossingen naar de kant der „muziek” of naar het „begrip” zijn schijnoplossingen, goed als parolen voor bepaalde richtingen; het is juist de charme van deze kunsten, dat zij „muzikale” oplossingen (Kandinsky, Man Ray) evenzeer verdragen als meer „begripmatige” (de voorstelling der „realiteit” in de schilderkunst; de speelfilm). In het algemeen zijn hier de kansen van het „begrip” groot genoeg, maar men behoeft ze volstrekt niet te gebruiken, om een goed filmkunstenaar, schilder of beeldhouwer te zijn. Het „begrip” kan hier een middel zijn, om de „muziek” een intellectueelen inhoud te geven; de beteekenis en het probleem kunnen groote waarde krijgen, maar altijd als versterking van het „muzikale” element; als de „Aardappeleters” van Vincent een probleem inhouden,



dan is het toch een probleem, dat de toeschouwer zelf verder los moet wikkelen uit het ééne aspect, een aan de „muziek” verslingerd probleem zonder den eigenlijken lust, probleem te zijn. En Eisenstein, die de dialectiek van het woord vervangen wil door die van het beeld (de verfilming van de leer van Marx), zal ongetwijfeld een boeiende begripsmuziek componeeren, waarbij de russische boer kan dansen en de wijsgeer kan weenen!

Eigenlijk moet men niet doen als Chaplin; men moet de kunsten van het oog niet à te ernstig nemen als „vertolkers” van begrippen! Zij hebben een zoo onsterfelijk heimwee naar de muziek, naar het vloeiende, het ongrijpbare, het irrationeële, dat men hen toch steeds in de eerste plaats moet *genieten* als de muziek; zelfs hun problemen moet men genieten, ondergaan als accoorden met begripsassociaties, als . . . schildersverdriet.

24

Spannend moge het conflict in de beeld-kunsten zijn, een gevecht op leven en dood wordt het pas in de *woordkunst*. Het woord heeft een afzonderlijk complot met den handel en met de officieele wijsbegeerte; als zoodanig schijnt het een monopolie van doelmatigheid en wijsheid, een maximum aan begripszekerheid te vertegenwoordigen. Het woord wordt gehoord, het is een soort muziek, zeker; maar naar de ongetrainde gutturalen van het marktgeschreeuw luistert de groote zanger met verachting, en alleen voor eenige „welluidende” talen heeft hij een weinig respect, omdat zij bijna gezongen worden. Verder is er nog de dichter, die de muziek in het woord op de juiste waarde weet te schatten; hoor maar naar zijn „poésie pure”, waarin de woorden zich losgezongen hebben van hun beteekenissen! Geheel en al verstoken van heimwee naar de muziek, naar het alleen-maar-muziek, is ook de woordkunst niet; de bereidwillige dichter is soms genegen, alles te of-

feren, wat maar herinneren kan aan handel en wijsbegeerte, hij zou vaak van de beteekenissen wel louter klankschaduw en willen maken, om toch vooral niet te worden aangezien voor een denker; neen, dan liever een toovenaar, die op de maat der muziek met kleurige ballen jongleert!

Echter: het woord heeft, allen dichters ten spijt, zooveel verwantschap met het begrip, dat zelfs de „poësie pure” het begrip niet geheel uit het woord kan wegmusiceeren. Het woord is zoozeer begrip, dat het voor het gehoor zeer slechte muziek en voor het gezicht niet meer dan een (hoogstens typographisch wat bij te werken) samenstel van gangbare krabbels is; alle uiterlijke attracties der auditieve en visueele kunsten heeft het genegeerd of bedorven; het is muziek voor onmuzikalen en beeldende kunst voor typographen. Het begrip overheerscht; de woord- en zinsmelodie, de alliteratie, het rijm, het metrum, zij worstelen tevergeefs in de richting der muziek; het begrip laat zich uit het woord niet verdringen, tenzij het woord als opera- of oratoriumtekst gezongen en onverstaanbaar wordt; maar een woord, dat verstaan wordt, dat dus aan zijn woordroeping voldoet, brengt een begrip mee, een confuus, wormstekig begrip misschien, maar een begrip, de „uitgesproken” wenk naar een begrip.

De observatie, dat het woord een bederf van muziek en beeld beide, en juist als product van dit bederf een voortreffelijk verkeersmiddel is, brengt den verstandsmensch er toe, de taal geheel voor het begrip op te eischen; daarom zijn romans populairder dan gedichten; zij deelen meer mee, zij leveren meer begrip, zij hebben meer te vertellen en minder te zingen dan de poëzie; de poëzie is eigenlijk alleen populair als volkslied (openhartig partijkiezen voor het refrein) of als epos (de roman van weleer). In de filosofie kan het woord zelfs zoozeer als begrip triomfeeren, dat men het als Begrip gaat heiligen, gelijk de aestheten het de Schoonheid doen, dat men het woord in

staat acht, de wereld te begrijpen en in het begrip te overwinnen; dan schijnt de muziek geheel te zwijgen op die hoogten, waar de oneindig verdunde woorddrank geschonken wordt. Het woord kan een ingewikkelde formule worden, waaraan alle muzikale emotie ontbreekt (Kant); het kan de Waarheid en de Wijsheid worden (Hegel); en de Waarheid en de Wijsheid zijn qua talis onmuzikaal. Het woord kan zoo streng, zoo vast, zoo hiërarchisch bevestigd schijnen, dat men er met genoeg de zegepraal van het begrip over alle linies uit zou afleiden. Maar gelukkig: er loopen in levenden lijve wijsgeeren rond; en men behoeft hen maar aan te zien, om te weten, streng, vast en hiërarchisch bevestigd te weten, dat zulke hoofden de ware Waarheid en de ware Wijsheid nooit zouden kunnen herbergen! Zulk een volstreekte overwinning van het begrip gedooft de muziek niet, zelfs niet door het allerabstractste woord! Het allerabstractste woord moge begrip en niets dan begrip zijn, het is altijd nog veel te muzikaal, te vloeiend, te toevallig en te anecdotisch om begrip van de Waarheid te zijn!

Dit is de strijd op leven en dood om het woord: de dichters meenen het nog in een bijzonderen, heiligen toestand voor de muziek te kunnen behouden, de wijsgeeren meenen het in een anderen bijzonderen, heiligen toestand voor het begrip te kunnen reserveeren. Het laatste heimwee naar de muziek: de „poésie pure”. De groote schijnoverwinning van het begrip: de hegelsche philosophie. En dit alles door het woord, de bedorven muziek en het bedorven beeld, de gangbare munt „beteekenis”! De twee Heilige Woorden, dat van de muziek en het begrip, dat van den dichter en den denker, staan lijnrecht tegenover elkaar; beide partijen kunnen hun goed recht bewijzen, waar de dichter de muzikale toevalligheid zelfs van het abstractste begripwoord kan aantonen en de denker kan demonstreeren, hoe hij het dichterlijk standpunt als een betrekkelijke waarheid

heeft „begrepen”; beurtelings zijn het de goddelijke Poëzie en de Idee, die aan de spits gaan. Is hier de strijd dan op een dood punt gekomen, kunnen wij ons voortaan terugtrekken in de binnenkamers van het scepticisme en dit gekrakeel van onwijze dichters en onmuzikale filosofen om het tweeslachtige woord zonder verder commentaar langs ons laten strijken?

Nietzsche heeft het antwoord gegeven, toen hij aan Overbeck schreef: „Mir besteht mein Leben jetzt in dem Wunsche, dass es mit allen Dingen anders gehen möge, als ich sie begreife; und dass mir jemand *meine* „Wahrheiten” unglauwürdig mache.” In dit antwoord is geen sprake van den verheven Dichter of van woorden, die zich loszingen van hun beteekenissen; maar in den wensch, om van begrepen waarheden bevrijd te mogen worden, om de dingen anders te mogen begrijpen dan men ze begrijpt, klinkt een zoo volstreckte aanvaarding van de irrationaliteit der muziek, dat zelfs een dichter er tevreden mee zou kunnen zijn. In dit antwoord verheft zich evenmin de denker op zijn onverdachte resultaten, zijn waarheden; hij spreekt van „*mijn* waarheden”, omdat hij van de waarheid geen idool wil maken, hij spreekt alleen van „*waarheden*”, omdat hij iedere consequentie van het begrip zal trekken, alvorens ze als *onwaarheden* aan anderen af te staan. Hier spreekt de eenzijdigheid, die bewust langs één zijde gaat, hier spreekt de subjectiviteit, die de verantwoordelijkheid der objectiviteit kent, hier bekent de dichter, dat hij denker is, omdat hij niet anders kan; dit is de gedurfdste waaghazerij van het woord, dat het zich met alle risico der muzikale onbepaaldheid in dienst stelt van het strengste begrip, terwijl het waagt onder alle begripsmaskers naïeve en vergankelijke muziek te blijven. Geen garanties voor „de” waarheid, maar evenmin toegeeflijkheid tegenover verleidelijke melodieën: zoo gedraagt zich het woord, dat geen cynisme en geen nuance ontwijkt.

In dit woord, beweeglijk en speelsch als muziek, staalhard en koel als het begrip, steeds op de grens van rêverie en formule, vinden wij alle mogelijkheden en alle gevaren van „le bon genre”, dat wars is van de rêveries der pure musici en van de formules der pure wijsgeeren. . . . als men ze te ernstig neemt.

„Rien ne me semble bête au monde que la gravité. . . .”

25

In het jaar, dat Nietzsche zijn brief aan Overbeck schreef (1885) werd in Nederland de „Nieuwe Gids” opgericht. De poorten werden wijd opengezet voor de talrijke „bons genres” der aestheten, die de preeken der domineedichters moesten opvolgen; en spelen dan ook niet die vermaarde „eeuwige dingen” zoowel in preeken als in de aesthetiek van Plasschaert een belangrijke rol? Toen Kloos eenmaal het non plus ultra der Tachtigers had geformuleerd: „Kunst is de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie”, toen begon ook hier de cultus der aesthetische onderscheidingen, terwijl het instinct der keuze *in* de veelheid der kunst, het gevoel voor „le bon genre” achter de vele „bons genres” verdween. Iemand heeft eens gezegd, dat Nederland het land van lyriek en preeken was; welnu, deze „spécialités de la maison” kunnen het in den regel ook verdacht goed vinden, omdat zij erin geslaagd zijn, het „hollandsche hart” aangenaam te streelen en zelden ernstig te verontrusten. Nu de ouderwetsche predikanten met hun „bon genre”, de moraal en het dogma, in de litteratuur zijn opgeruimd, nu de nieuwerwetsche predikanten zonder dat „bon genre” zich met alle „bons genres” der aestheten hebben verbreederd, is er aan den bloedigen strijd tusschen lyriek en preek een einde gekomen en in het belang eener vreedzame en bloeiende letterkunde (de letterkunde van het hollandsche molentje

op het programma van het P.E.N.-congres!) werkt alles, wat zin heeft voor muzikale stichtelijkheid, ijverig samen. Dat de schoonheid een begrip is, dat overwonnen wil worden, dat er in het conflict van „muziek” en „begrip”, oppervlakkig gedekt door het woord „kunst”, een *risico* steekt, dat wij voortdurend aan de bedriegerij der kunst willen ontkomen, om er steeds weer dankbaar aan verslaafd te raken: wie heeft daarvoor nog oog, waar er zoo veel te genieten valt, waar wij een zoo beroemde poëzie bezitten, waar er zooveel lezenswaardige boeken verschijnen? Wie *wantrouwt* er eigenlijk in Nederland de kunst nog, wie voelt nog de noodzakelijkheid, dat kameleon, in plaats van het onophoudelijk aesthetisch kleur te laten bekennen, op de mesthoop der zéér ordinaire begrippen te gooien en te zien, welke kleur het dan bekent? De predikanten voor Tachtig hadden althans nog het besef, dat „de” kunst en het „l'art pour l'art” gewantrouwd moesten worden; dat besef is verloren gegaan in de algemeene wellillendheid voor den worstelenden Vincent en den zwogenden Beethoven, die in de oogen van ons publiek hun kunst „opwerken” tot de tragiek van het probleem; verloren gegaan in het algemeene genoegen, dat men hier scheidt in het met verheven gezicht lezen van schoone verzen.

Het wantrouwen in de kunst te herstellen: dat is een eerste gebod. Daartoe behoeft men het grondbegrip, dat de kunst niets anders is dan een doorgangshuis tusschen snuiven en denken, dat zij een risico is tusschen zintuigelijke naïeveteit en begripsverdorring. Als er één grondbegrip door de aestheten verminkt en verdonkeremaand is, dan is het wel dit allernoodzakelijkste. De gevolgen? Eenerzijds een volslagen onmacht, om de kunst als een weldadig bad te ondergaan, om b.v. muziek te hooren zonder aan den hemel of de ziel te denken, om schilderijen te zien zonder in criticasterij te vervallen, kort en goed, om ironisch te staan tegenover de „begrippen”, die iedere zintuigelijke

genieting onvermijdelijk meebrengt; anderzijds een vol-  
slagen gemis aan critiek (aan noodzakelijk wantrouwen  
dus!), een onweerstaanbare neiging tot wellustig baden,  
wanneer het er om gaat, droog en nuchter te formuleeren,  
de muziek te vermijden, de kleurigheid te ontloopen, het  
begrip tot den laatsten begripsdraad te wagen. Toen men  
de absolute films van Ruttman voor het eerst zag, wilde  
iedereen iets begrijpen, voor geen geld baden in zintuige-  
lijkheid; toen men algemeen vernomen had, dat de aesthe-  
ten verboden, zich bij die films iets te denken, brak een  
orgie van definities en onderscheidingen los, die vooral  
duidelijk moest maken, hoezeer men baadde en niets dan  
baadde! Wie het boekje „De Absolute Film” van den  
aestheet ter Braak gelezen heeft, weet, wat ik bedoel en  
waarom ik dat verfiijnde geschrift verwerp. . . .

Daarom: wantrouwen jegens de kunst en de „eeuwige  
dingen”! Wantrouwen jegens de muziek, wanneer men  
haar genoten heeft, want zij was altijd nog vol verboden  
begrip; wantrouwen jegens het begrip, wanneer men het  
gedacht heeft en geformuleerd, want het was altijd nog  
vol verboden muziek! Erkennen van de kunst als een  
voortdurend risico, zichzelf op aangename manier iets  
wijfs te maken!

## 26

Het is langzamerhand wel duidelijk genoeg: „le bon  
genre” is geen „genre” in de kunst, zooals de vele genres  
der aestheten, het is eenvoudig een andere term voor *het  
grootste risico*. En bijgevolg: de keuze van „le bon genre”,  
die geen verwerping, maar een minder-ernstig-nemen van  
de vele aesthetische genres beteekent, is een instinctief ge-  
baar naar die plaats, waar men het grootste risico loopt,  
van de kunst te worden vervreemd en in de kunst te blij-  
ven steken, waar men de kunst kan behouden door haar te  
overwinnen. Die plaats is het woord.

Het grootste risico is de strijd op leven en dood, die „muziek” en „begrip” om het woord voeren; de voortdurende zangerige onbepaaldheid en het voortdurend door dat gezang getergd worden, het toegeven aan ongedurigheid en bedwingen van die ongedurigheid, het dichters-zijn en het wijsgeer-zijn bevechten elkaar in het woord, dat uit klank is voortgekomen en naar beteekenis wil overhellen. Daarom is het gemakkelijk en aantrekkelijk, het grootste risico, „le bon genre”, den rug toe te draaien, zooals de dichters en wijsgeeren het met onfeilbaren smaak of onovertrefbare verhevenheid plegen te doen. Waarom zou men in voortdurend risico leven? Er is toch een woordkunst, er is toch een systeem. . . . De woordkunst, de litteratuur om de litteratuur, weigert eenvoudig het risico; zij vlijt zich tegen de muziek en het beeld aan en ook al gelukt het haar niet, het begrip geheel te onderdrukken, de *begeerte* „muziek” te zijn bespaart haar de riskante momenten. Het schip heeft een kiel; het woord heeft muziek; dus vaart schipper Arij Prins op zijn Heilige Tocht de bochtigste kreken der taal binnen. Helaas, zonder het zelf te willen verschaft hij ons het amusante schouwspel van iemand, die met de kiel *boven* tracht te varen en de schutterigste pogingen doet daarbij niet te verdrinken. Ook een risico, maar dan het risico van een Don Quichot, een spektakel Cervantes waardig! Niemand zal ontkennen, dat het schip een kiel noodig heeft, en een superieure kiel bovendien; maar wie aan dat voldongen feit het recht meent te kunnen ontleenen met de kiel *boven* te varen, zal aan een zilt en prozaïsch verzuipen in laatste instantie niet ontsnappen. . . . De filosoof met het systeem, met de abstracte terminologie, is al *over* het grootste risico *heen*, althans, hij doet alsof; hij begeert begrip, betrouwbare, houdbare formules en daarmee schudt hij het risico onwillig van zich af, als een puberteitszonde. Het is de moeite waard, Hegelianen te hooren spreken over de kunst, die



zij overwonnen hebben; het is meer nog de moeite waard, nauwkeurig na te gaan, *welke* kunst zij eigenlijk overwonnen hebben, welk intellectualistisch mengsel van gymnasiale opleiding, burgermansrespect voor klassieke standbeelden en Goethe's Faust zij in hun overwinningsroes voor „de” kunst hebben aangezien; het is het allermeest de moeite waard, hen prettig voldaan te zien glimlachen over de onweerlegbaarheid hunner formules, terwijl zij als dagjesmensen voor Picasso staan te gapen. Waar is het risico? Het is overwonnen, d.w.z. het is voor alle veiligheid op stal gezet; hun gecastreerd risico is voor den waren amateur geen risico meer.

Hèt groote risico van het woord ligt daar, waar de kunst lek wordt aan de kant der wijsbegeerte en de wijsbegeerte lek wordt aan de zijde der kunst, waar de kunst begripszenuwen krijgt en naar voortdurende verfijning van begrip streeft (Stendhal), waar de wijsbegeerte alle verlokkingen der muziek als noodzakelijk en weldadig blijft ondergaan (Nietzsche). Hèt groote risico van het woord ligt daar, waar de namen „kunst” en „wijsbegeerte” hun vaste betekenis verliezen, waar zij nog slechts accenten aangeven; het groote risico kan in een zoogenaamden roman en in een zoogenaamde filosofie verborgen zijn. Het woord met het groote risico kent alle verrukkelijke vaagheden der „muziek”, het kent de lust aan minutieuze nuances, aan onmerkbare listen, omdraaiingen, koppelingen, syntactische spitsvondigheden; daarom is het wantrouwend jegens de woordkunst, die zich van diezelfde nuances als sjibboleths bedient. Het woord met het groote risico kent de strenge consequentie, de magere nuchterheid van het „begrip”, zijn onwrikbare verantwoordelijkheid tegenover het voorafgaande en het volgende, zijn mathematische helderheid, zijn gesmeerde scharnieren; en dus is het wantrouwend jegens den vakphilosoof, die met een systeem van scharnieren denkt. Het woord met het groote

risico is geen kunst meer, het zou evenmin wijsbegeerte willen zijn; het heeft geen andere „begeerte” dan het riskeeren om het riskeeren; het is op de grens om de gevaren van het op-de-grens-zijn. Heeft het zich te muzikaal laten gaan, dan zal het zich door de vlijmendste zelf-ironie trachten te rehabiliteeren; heeft het „waarheden” en „wijsheden” verkondigd, dan zal het hunkeren naar een sappige anecdote, een stukje taalmuziek. Wie het groote risico zoekt, blijft daarom de toovenarij der kunstenaars en de nuchterheid der filosofen beminnen, maar staat kritisch tegenover den zuiveren kunstenaar, die betoogt, en den zuiveren filosoof, die poëtisch is; want de redeneeringen van kunstenaars en de kunstzinnigheid van filosofen zijn vóór alles problematische artikelen.

Het groote risico: muziek te blijven en niet te vervloeien in de bedwelming der muziek. Steeds de formule te zoeken en niet te verstarren in de „waarheid”. Die plaats te zoeken, waar muziek en beeld bedorven zijn tot een monotoon geluid en een typographisch teeken, en waar de hechte beteekenis van het teeken een vraagteeken wordt, een andere muziek en een ander beeld. . . .

Deze twee namen: Stendhal en Nietzsche, dringen zich steeds weer aan mij op, wanneer ik mij afvraag, wat ik „le bon genre” noem, wat ik als het grootste en eenig waardevolle risico beschouw, wat ik liefheb en bewonder, wanneer „kunst” en „wijsbegeerte”, muziek en begrip, in mij duelleeren om het presidium mijner ziel. Juist deze twee: omdat men geen van beide met het etiket „kunstenaar” of „wijsgeer” kan klasseeren, en omdat zij *niettemin* van elkaar verschillen als kunstenaar en wijsgeer; omdat zij beide, de romancier en de essayist, zich bewegen op die riskante grens, omdat zij beide „lek zijn naar twee kanten”, omdat zij elkaar ontmoeten in een psychologie, die geen wetenschap, maar een scherp formuleerend raden is, omdat zij de muziek van het nabije detail en het begrip van

den verren afstand in gelijke mate kennen, omdat fantasie en logica elkaar in hun werk voortdurend op de teenen trappen; omdat zij, in plaats van het „zuivere” type van den Muzikant en het „zuivere” type van den Wijze, het *riskeerende* type van den amateur vertegenwoordigen. Hun stijl streeft naar een beweeglijkheid zonder bedwelmings, naar een muziek zonder narcose; en zij denken, zooals men zich scheert: met accuratesse, maar wetend, dat men den volgenden dag opnieuw zal moeten beginnen.

Stendhal en Nietzsche: de gelijken, de verschillenden, de riskeerenden, de amateurs; de eenzijdigen, de vulgaireren, de schandaaltypen in kunst en wijsbegeerte, omdat zij niet de zuiverheid, maar het risico zoeken. En achter Stendhal zie ik de kolonne der aestheten, met Plasschaert's „eeuwige dingen” op een zilveren schaalje, heimelijk verontwaardigd over zooveel philosophische verdunning hunner waarden; achter Nietzsche zie ik de baarden der denkers van het vak afkeurend wapperen over zooveel artistiek dilettantisme; en beide partijen, uitgetogen om het Zuivere Lam te aanbidden, zie ik verbaasd, omdat hun berg deze muis ter wereld bracht, meer niet. . . .

## 27

O muis, op u zou ik een loflied willen zingen; ik. . . .

Maar een dame trekt mij aan mijn mouw (u weet wel, de bekende dame uit de litteratuur, die niet bestaat, die mijn manuscript tot op dit punt gelezen, half meegeschreven heeft, de officieuze medewerkster, de dame zonder gestalte, de dame, waaraan de lezer zoo gaarne denkt) . . . . welnu dan, een dame trekt mij aan mijn mouw, en zegt: „Schei er nu maar mee uit, leelijke intellectualist, het is nu mooi geweest; ze (dat zijt Gij, toevallige lezer) hebben toch al lang door, dat je je eigen parti pris voor een zekere soort auteurs tracht goed te praten, en dat je aan die soort het

praedicaat „bon genre” hebt toegekend, om je te kunnen permitteeren, de „rest” met het praedicaat „ennuyeux” af te doen. . . . En zal ik je nog eens wat zeggen? Dat je vroeger te lui was, om piano te studeeren, staat je op zichzelf al niet fraai; maar dat je je nu uit de impasse probeert te redden door de muziek in een hoekje te dringen. . . .”

Ik protesteer, maar het helpt niet.

„. . . in een hoekje te dringen, dat valt me bepaald van je tegen! . . . En dan zal ik nog eens even iets verklappen. Je hebt de „Kritik der Reinen Vernunft” alleen maar sporadisch gelezen, d.w.z. je bent er nooit doorheen gekomen; je voorstelling van Kant is grootendeels afkomstig uit handboeken en tegenstanders! En dat wil oordeelen over de filosofie. . . .”

Ik zou willen protesteeren, maar ik durf niet; Holland is vol filosofen, ik ben bang voor hen.

„. . . . Je gaat, m.a.w., te werk als de goede Wells, die je vriend Nietzsche citeert uit de Encyclopedia Britannica. Zet er dus een streep onder; je bent doorzien, je démasqué der schoonheid is uitgelopen op een jammerlijk démasqué van je eigen toevallige voorkeur!”

Ik zwijg. Wat kan men anders doen, wanneer een vrouw zich opwerpt tot paladijn der objectiviteit!

Maar ik noteer in mijn dagboek (het bekende dagboek uit de litteratuur, het niet bestaande, het op veel te snelle reactie berekende):

„Vermijd tot iederen prijs uzelf te demaskeeren, wanneer gij iets anders demaskeert; alleen dan zal men u gelijk geven.”

„Wees vooral verheven, wanneer gij verheven muziek hoort; alleen dan zal men u als een verheven mensch beschouwen.”

„Kijk vooral ernstig, wanneer men u wijsheid voordraagt; alleen dan zal men u als een ernstig en wijs man beschouwen.”

„Heb niet den euvelen moed, u in de kunst te verlustigen, u in de wijsheid te trainen; want men zal u bevelen, de kunst te begrijpen en de wijsheid te accepteren.”

„Laat vooral niet merken, dat gij een uitverkoren „bon genre” hebt; want men zal er uit afleiden, dat gij andere genres „slecht” vindt.”

„Aanvaard uw toevallige voorkeuren als een schande, die uitgewischt moet worden; alleen dan zal het u gegeven zijn, uw voorkeuren rustig te bezitten.”

„Neem vooral geen risico, maar wees muzikaal en wees wijs; want ook zonder risico laat zich het leven leven!”





**NIJGH & VAN DITMAR N.V.**  
**DRUKKERS ROTTERDAM**





