Utrecht University Library
Partner in Science
Universiteit Utrecht

# Van Alphen's literair-aesthetische theorieën

https://hdl.handle.net/1874/256067

488

# VAN ALPHEN'S
# LITERAIR-ÆSTHETISCHE THEORIEËN.

RIJKSUNIVERSITEIT UTRECHT
1404 8916

Diss. Utrecht-
1910-Koe

# VAN ALPHEN'S LITERAIR-ÆSTHETISCHE THEORIEËN.

PROEFSCHRIFT TER VERKRIJGING VAN DEN GRAAD VAN DOCTOR IN DE NEDERLANDSCHE LETTERKUNDE, AAN DE RIJKS-UNIVERSITEIT TE UTRECHT, OP GEZAG VAN DEN RECTOR MAGNIFICUS MR. D. SIMONS, HOOGLEERAAR IN DE FACULTEIT DER RECHTSWETENSCHAP, VOLGENS BESLUIT VAN DEN SENAAT DER UNIVERSITEIT TEGEN DE BEDENKINGEN VAN DE FACULTEIT DER LETTEREN EN WIJSBEGEERTE TE VERDEDIGEN OP VRIJDAG 25 NOVEMBER 1910, DES NAMIDDAGS TE DRIE UUR, DOOR

ANNA CORNELIA SOPHIA DE KOE, GEBOREN TE UTRECHT.

UNIVERSITEITS BIBLIOTHEEK UTRECHT

UTRECHT. — A. OOSTHOEK. — 1910

AAN MIJNE MOEDER
EN DE NAGEDACHTENIS VAN
MIJNEN VADER.

Het verschijnen van dit proefschrift biedt mij de zeer gewenschte gelegenheid om openlijk mijn gevoelens van dankbaarheid uitte spreken jegens de Literarische Faculteit dezer Hoogeschool voor de opleiding die ik van haar genieten mocht.

Waar ik een gedeelte van Uw vak, Hooggeachte Promotor, Prof. Muller, tot het onderwerp mijner meer bijzondere studie gekozen heb, denk ik hierbij in de allereerste plaats aan U. Door uwe colleges hebt gij mij in uw vak ingeleid en mij blijvende belangstelling daarvoor gegeven. Niet minder echter zal uw welwillende steun bij de bewerking van mijn proefschrift bij mij in dankbare herinnering blijven. En bovenal blijf ik de vriendelijke belangstelling, mij steeds door U betoond, ten zeerste waardeeren.

Aan de jaren, dat ik uwe lessen mocht volgen, Prof. Caland en Prof. Kernkamp, zal ik met de meeste voldoening en erkentelijkheid blijven denken.

De uren op uw college en in 't bijzonder op uw privatissimum doorgebracht, Prof. Vogelsang, behooren onder de aangenaamste van mijn laatste studiejaren.

Ten slotte zij hier ook aan de nagedachtenis van wijlen Prof. Gallée een woord van dankbare herinnering gewijd.

# INHOUD


Bladz.

INLEIDING . . . . . 1

I. Van Alphen's voorgangers . . . . . 14

II. Van Alphen's literaire ontwikkeling . . . . . 40

III. Riedel's Theorie der Schoone Kunsten en Wetenschappen . . . . . 62

IV. Van Alphen's bewerking 1778—1780 . . . . . 87

V. Briefwisseling van Van Alphen met De Perponcher 109

VI. Van Alphen's verhandelingen . . . . . 127

VII. Critiek en invloed . . . . . 157

# INLEIDING

De zestiende eeuw was een tijd van vrijmaking geweest. De mensch stelde zich tegenover de traditie, durfde oordeelen, aannemen en verwerpen. Maar toen vormde zich weer een nieuwe traditie. De bewondering voor de classieke Oudheid was hoe langer hoe meer geworden een buigen onder absolute autoriteit. En op godsdienstig gebied dreigde de vrijheid verloren te gaan in volstrekte gebondenheid aan een bepaalde kerkleer. Hervorming en Renaissance waren verstard en doodgeloopen.

In de achttiende eeuw werd nu weer sterk de behoefte gevoeld om die banden los te maken. Tegenover elke autoriteit stelt zich opnieuw de mensch om in vrijheid te onderzoeken. Maar niet de geheele mensch zal dit doen, alleen het gezond verstand mag spreken. Het oordeel, dat nu de Rede velt, is dikwijls eenzijdig; ze mist het besef voor het historische en in haar oppervlakkige gerustheid maakt zij de diepste problemen tot hoogst eenvoudige quaesties. Doordat ze de eischen van 't gemoed negeert, is ze maar al te vaak koud en nuchter. Het groote, rijke leven verschrompelt en verdort onder haar eenzijdig verstandelijke behandeling. De bonte verscheidenheid wordt vervlakt tot vale algemeenheid; zij kent slechts *den* mensch, *den* staat enz. Doordat men de diepten van het leven niet ziet, komt men tot een gemakkelijk optimisme, dat met weinig moeite een gouden eeuw meent te stichten en met vertrouwen die blijde toekomst te gemoet ziet.

Maar om deze schaduwzijde van de achttiende eeuw mag haar

groote beteekenis voor de vrijmaking van den menschelijken geest niet voorbijgezien worden.

Dit kan in elk geval van haar gezegd worden: zij onderzoekt alle dingen. Ze steunt niet langer, zonder meer, op het overgeleverde, maar handhaaft de zelfstandigheid van den mensch tegenover de wijsheid der vorige tijden.

Ook op het terrein der kunst openbaart zich die drang naar vrijheid en die geest van onderzoek; niet het minst in die wetenschap die nu juist als zoodanig begint op te komen, de Aesthetica.

De Renaissance had de aesthetische theorieën van de Oudheid hervonden en uitgewerkt. Zonder dat men dit bewust gezocht had, was er in den loop van de zeventiende eeuw een orthodoxe kunstleer ontstaan waarvan de critiek in haar oordeelen uitsluitend uitging [1]). Deze leer vond haar afsluiting in 't Fransche Classicisme. Aristoteles, Plato en Longinus, maar vooral de „Ars Poetica" van Horatius waren de groote theoretische autoriteiten; Virgilius de dichter bij uitnemendheid. „L' Art poétique" van Boileau en Pope's „Essay on Criticism" vertegenwoordigen dit standpunt.

Deze kunstleer is bij uitstek rationalistisch. Het gezond verstand is de godheid, waar elk kunstenaar voor buigen moet. De kunst moet de natuur navolgen, maar zóó dat het wezen van de dingen, zooals het Verstand dat kent, duidelijk te voorschijn treedt. Het schoone wordt begrepen als het doelmatige [2]).

In 't laatst van de achttiende eeuw komt nu langzamerhand het verzet, eensdeels tegen het rationalistische, anderdeels tegen het autoritaire karakter van 't Fransche classicisme. Het gemoed doet zich gelden tegenover 't verstand, de vrijheid tegenover de wet.

Men begint met te vragen naar het goed recht van de zoolang

---

1) Zie hierover vooral: G. Saintsbury, A History of Criticism and literary taste in Europe from the earliest texts to the present day. Edinburg 1900.

2) Zie o.a. ook: A. G. Berger, Die Lehre von der Naturnachahmung. Darmstadt 1906.

gehoorzaamde regels en dit brengt dan tot nadenken over het wezen der kunst.

In Frankrijk was Du Bos de eerste, die trachtte één algemeen grondbeginsel voor alle kunsten te vinden [1]). In 1719 verscheen zijn boek: „Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture". Hij zoekt den oorsprong der kunst in de menschelijke behoefte om eigen bestaan levendig te beseffen. De kunst moet aan die behoefte voldoen door alles na te bootsen, wat in de werkelijkheid sterke hartstochten opwekt. „Quand les passions réelles et véritables, qui procurent à l' âme ces sensations les plus vives, ont des retours si fâcheux, puisque les momens heureux, dont elles font jouir, sont suivis de journées si tristes, l'art ne pourrait-il pas trouver le moyen de séparer les mauvaises suites de la plupart des passions d' avec ce qu'elles ont d'agréables. La Poésie et la Peinture en sont venues au bout." Kunst is voor hem dus een verheffing uit de werkelijkheid. Hoewel hij over 't algemeen nog op den bodem van het classicisme staat, is hij toch al veel vrijer dan Boileau. De regelmatigheid van een gedicht is voor hem niet meer het eenige criterium. Ten slotte moet de „goede smaak" beslissen, dien hij beschouwt als een zelfstandig zintuig, naast de vijf andere.

Ook Batteux [2]) zoekt den oorsprong der kunst in de behoefte om zich uit de alledaagsche werkelijkheid te verheffen. Hij wil geheel tot Aristoteles teruggaan en neemt als algemeen beginsel de Nabootsing der Natuur aan. De kunstenaar moet zich echter de natuur, die hij na wil volgen, voorstellen zooals ze zijn *kan*, niet zooals ze is; dit noemt hij dan de „schoone natuur". [3])

---

1) Zie over de hier aangegeven ontwikkeling der aesthetica: H. Hettner, Literaturgeschichte des XVIII. Jahrhunderts. Braunschweig 1860. G. Saintsbury, A History of Criticism. M. Schasler, Kritische geschichte der Aesthetik. Berlin 1872. H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland (Geschichte der Wissenschaft in Deutschland. Neuere Zeit. Bnd. VII). München 1868, aan welke werken dit overzicht grootendeels ontleend is.

2) Zijn voornaamste werk is: Traité des Beaux-Arts, reduits à une même principe. Later te zamen met andere werken uitgegeven als: Cours de belles lettres. 1765.

3) Zie verder over zijn stelsel beneden, Hoofdstuk V.

De bijzondere regels, die Du Bos en Batteux uit hun grondbeginsels afleiden, zijn grootendeels nog de oude; hun verdienste ligt vooral hierin, dat ze wetenschappelijk de bestaande regels willen rechtvaardigen en daarmee de beoefening der kunsttheorie op een geheel andere basis brengen.

Men is niet langer tevreden met een verzameling regels op goed geloof van de Ouden overgenomen; men wil een logisch uitgewerkt stelsel, dat op het wezen van de kunst berust.

Diderot [1]) is reeds meer in oppositie tegen de heerschende kunstrichting. Het burgerlijk treurspel en de Engelsche familieroman hebben zijn richting bepaald. Tegenover onnatuur en gekunsteldheid dringt hij voor alles aan op natuurwaarheid. Laat men de natuur zelf bestudeeren en niet altijd weer de modellen. In dit streven gaat hij zoo ver, dat hij ook Batteux' eisch, dat de kunstenaar de natuur moet idealiseeren, verwerpt: „La nature ne fait rien d'incorrect".

Zijn gedachten over 't drama en over 't verschil tusschen poëzie en schilderkunst zijn van groote beteekenis geweest voor Lessing. Toch werkt zijn eigenlijke invloed eerst later door en is hij vooral te beschouwen als een voorlooper van de Romantiek.

In Engeland was er, door den invloed der Moralisten vooral, levendige belangstelling ontstaan voor psychologische quaesties, en het onderzoek naar het wezen der kunst beweegt zich nu ook in die richting. De rationalistische methode wordt verdrongen door de psychologische. Addison, Shaftesbury en Hutcheson hadden den eersten stoot gegeven en de meening uitgesproken dat in 't voortbrengen en genieten van kunst een „inner sense" werkzaam is, die van 't verstand moet onderscheiden worden.

In 1756 verscheen Burke's „Philosophical Inquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and the Beautifull." De mensch heeft een neiging tot zelfbehoud, maar evenzeer een gezellige

---

1) Zijn aesthetisch-kritische verhandelingen zijn gezamenlijk uitgegeven onder den titel: Essais sur la peinture. Verder zijn hier van belang zijn: Lettre sur les sourds et les muets en zijn artikel in de Encyclopédie i. v. Beau.

neiging. Op de eerste berust het gevoel voor het verhevene, op de laatste het gevoel voor het schoone. Hij legt er vooral den nadruk op dat in dingen van schoonheid en kunst het reine aanschouwen, zonder onderzoeken of begeeren, heerschen moet; zoodra b.v. de schrik voor een werkelijk gevaar over ons komt, verdwijnt het gevoel van het verhevene. Burke dringt echter nog niet tot het geestelijke van de kunst door. De oorzaken van 't gevoel voor 't verhevene en 't schoone beperkt hij tot de zintuigelijke indrukken.

Na hem verschijnen tal van geschriften over dergelijke onderwerpen.

Gerard [1]) en Home (Lord Kaimes) staan op 't zelfde materialistische standpunt. Home's „Elements of Criticism" [2]) werd vooral ook in 't buitenland veel gelezen. Hij gaat uitsluitend uit van de ervaring. Wij kunnen van niets een voorstelling krijgen, wanneer het niet eerst een indruk op onze zintuigen heeft gemaakt. Het gezicht en het gehoor zijn de hoogere zintuigen en door deze ontvangen wij de aesthetische indrukken. Hij tracht nu de verschillende gewaarwordingen te ontleden en door 't opsporen van de aangename en onaangename eigenschappen der dingen de kunstprincipes te ontdekken. Wat zijn tijdgenooten vooral aantrok waren enkele definities die tot nog toe onbekende gezichtspunten openden. Zoo b.v. zijn omschrijving van de gratie als schoonheid der beweging. Ook was hij een der eersten in Engeland, die zich tegen de heerschappij van 't classicisme verzetten en aandrongen op natuurlijkheid; een streven dat ook van andere zijde bevorderd werd, niet 't minst door Percy's „Reliques of Ancient English Poetry" (1765).

Door de werken van Lowth en Wood [3]) werd het bewustzijn gewekt dat ook in de Homerische en Hebreeuwsche poezie

---

1) Essay on Taste & Essay on Genius.

2) 1762.

3) Lowth, De sacra poësi Hebraeorum praeludium 1753. Wood, Essay on the original genius and the writings of Homer 1769.

natuurwaarheid heerschte. Deze gedachte deed haar invloed ook op 't gebied der theorie gelden; natuurlijkheid werd een eerste eisch. Warton [1]) verkondigde het nieuwe Natuurevangelie en schrapte Pope uit de rij der echte dichters. Blair [2]) kenschetste de poëzie als de taal der hartstocht en eischte overal het individueele. Homerus is voor hem de dichter bij uitnemendheid en Virgilius slechts de navolgende reflexiedichter.

Young onderscheidt twee wijzen van navolging: de een, die zich de groote auteurs tot voorbeeld stelt, de ander die zich aan de natuur zelf houdt. Wie Homerus echter in zijn methode wil navolgen, moet naar de natuur, de bron van Homerus gaan. Shakespeare en Milton verheft hij ten koste van Dryden en Pope.

Al deze Engelsche geschriften hadden grooten invloed op Duitschland. Maar nog vóór zij bekend waren, was ook daar de revolutie in de aesthetische denkbeelden begonnen.

Tijdens de heerschappij van Gottsched was het Fransche classicisme oppermachtig. In 1740 echter begon de strijd met Bodmer en Breitinger, die eindigde met den absoluten ondergang van Gottsched's autoriteit. De Zwitsers kunnen tegenover Gottsched misschien het best gekarakteriseerd worden door Servaes' [3]) uitdrukking: „Die Schweizer hatten Probleme, Gottsched Regeln."

Ook zij gaan psychologisch te werk: hun streven is „den grund alles dessen, was gefallen musz, aus der menschlichen Natur herzuleiten." In 't middelpunt van hun Poëtiek [4]) staat de

---

1) Warton, Essay on the genius and Writings of Pope. 1756—82.

2) Blair, [1700—1746] Lectures on Rhetoric and belles lettres. Young, On Original Composition 1759.

3) Servaes, Die Poetik Gottscheds und der Schweizer literarhistorisch untersucht. Strassburg 1887.

4) Hun werken zijn:

Bodmer: Die Discurse der Maler.
Kritische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie.
Kritische Betrachtungen über die poetischen Gemälde.

Breitinger: Kritische Dichtkunst.
Kritische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauch der Gleichnisse.

phantasie. Aanschouwelijkheid is het kenmerk der poezie; de dichtkunst moet de dingen evenzoo sterk voor de phantasie schilderen, als de natuur dat doet door middel van de zinnen.

Zij steunen in veel opzichten op Du Bos en stellen, geheel in zijn geest, boven alles den eisch dat de poëzie meer het hart moet roeren dan het verstand vermaken. Daarom is het hun niet genoeg dat de phantasie wordt gestreeld door de aanschouwelijkheid der beelden; ze voelen ook de behoefte aan een ideëelen inhoud. Zij vermoeden wel dat de kunst boven de werkelijkheid moet gaan, terwijl ze haar zinnelijke verschijning binnen de grenzen der natuurwaarheid willen beperken. Vandaar hun theorie dat het wonderbare met het waarschijnlijke moet samengaan. Ze komen echter niet tot volle helderheid en blijven voor een deel aan de rationalistische beschouwingen vasthouden. Wel kennen ze een groote plaats toe aan de phantasie, maar ze gelooven toch ook nog aan de leerbaarheid der poëzie en scheiden de scheppende verbeelding niet scherp af van het oordeelend verstand.

Een afzonderlijk gebied met eigen wetten zou eerst aan de phantasie toegewezen worden door het stelsel van Baumgarten. In 1735 had hij in zijn „Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus" reeds den grond gelegd voor zijn „Aesthetica", die in 1750 uitkwam.

Zijn systeem berust op de Monadenleer van Leibnitz. De monaden, waaruit het heelal is opgebouwd, weerspiegelen elk voor zich min of meer duidelijk het geheel. Deze voorstellingen van het heelal noemt Leibnitz de percepties. Hij onderscheidt nu anorganische wezens, die geheel onbewuste percepties hebben, organische wezens, die onduidelijke, donker bewuste percepties hebben, en volkomen bewuste wezens. De mensch, als deel hebbende aan materie en geest beide, staat in 't midden. Hij heeft van sommige dingen de volle bewustheid, door 't verstandelijk kennen, van andere slechts een verwarde, onduidelijke voorstelling, door de zinnelijke gewaarwording. Aan dit punt

knoopt Baumgarten met zijn Aesthetica als Theorie der *gewaarwordingen* aan. Hij wil daarmee een leemte aanvullen in het systeem van Wolff, die overigens Leibnitz' ideëen systematisch had uitgewerkt. Zooals de Logica leerde *juist* te denken, zoo moest de Aesthetica leeren *schoon* te denken. Het gevoelen en gewaarworden wordt naast en tegenover het denken gesteld, als een werkzaamheid van den geest, die haar eigen wetten heeft. Maar de overheersching van 't verstand is daarmee nog niet verbroken. De verschillende uitingen van den geest worden opgevat als graden van éénzelfde werkzaamheid, n.l. het denken. Zoo wordt de gewaarwording een soort van kwalijk-gelukte poging om te denken en de schoonheid gebonden aan de onduidelijkheid der voorstelling.

Toch blijft Baumgarten's werk een daad van beteekenis. Ten eerste heeft hij de Aesthetica tot een wetenschap gemaakt; en bovendien heeft hij het nu duidelijk uitgesproken dat de kunst te doen heeft met de gewaarwording, en niet met het verstand. Hij stelt het wezen der kunst in de zinnelijke voorstelling van het volmaakte, de poëzie is een „oratio sensitiva perfecta". Uit de leer van de „beste wereld" volgt nu natuurlijk dat de volkomenheid, die de kunst moet voorstellen, niet buiten de werkelijkheid mag gaan. Immers zij zou, buiten de bestaande wereld gaande, altijd een minderwaardige wereld moeten schilderen. Verdichtingen zijn dan ook alleen geoorloofd, in zooverre zij analoog zijn met de werkelijkheid.

In 't nader uitwerken van zijn systeem bepaalt Baumgarten zich nagenoeg tot het uiterlijk samenvoegen van de kunsttheoretische plaatsen uit Cicero, Horatius, Quintilianus en Longinus. Muziek en beeldende kunsten laat hij buiten beschouwing, en poëzie en welsprekendheid vallen voor hem nog geheel samen [1]).

Reeds de tijdgenooten voelden dit als een leemte en zochten

---

1) Ik heb hier het stelsel van Baumgarten wat uitvoeriger besproken omdat de theorieën van Van Alphen's voorbeelden grootendeels hierop berusten.

een grondige behandeling van de afzonderlijke kunsten liever in het werk van Batteux. Van de verschillende Duitsche omwerkingen daarvan zijn de meest bekende die van Ramler en Schlegel, die tegelijkertijd zijn stelsel critiseerden.

J. A. Schlegel had aan zijn vertaling van 1751 eenige verhandelingen in dien geest toegevoegd. Hij achtte het een gebrek in Batteux' werk dat deze niet voldoende verklaarde, wat hij eigenlijk onder de „schoone natuur" [1]) verstond en trachtte daarom zelf dit vast te stellen. In zijn verhandeling „Von dem höchsten und allgemeinsten Grundsatze der Poesie" komt, nog verward maar toch onmiskenbaar, de gedachte naar voren dat de kunst niet is idealiseering der natuur, in den zin van verbetering, maar de zinnelijke uitdrukking van het innerlijk gevoelde en dus vrije schepping der phantasie. De nabootsing der natuur erkent ook Schlegel als de eerste wet der kunst, maar die nabootsing is het middel, niet het doel [2]).

Moses Mendelssohn [3]) gaat in zijn verklaring van schoonheid en kunst geheel van Baumgarten uit. De eindige mensch is niet in staat door zijn denken een oneindige veelheid tot eenheid te verbinden. Daar hem nu toch de neiging tot volkomenheid eigen is, moet de schoonheid zijn zwakheid te hulp komen [4]). Deze immers geeft óók een kennen van de volkomenheid; zij is echter de „*sinnliche* Erkenntnisz der Vollkommenheit" en als zoodanig stelt zij de oneindige verscheidenheid als een eenheid voor en maakt zij den zwakken menschelijken geest het begrijpen en overzien gemakkelijker. Hieruit volgt nu ook dat God, die een dergelijke tegemoetkoming niet behoeft, aan het schoone geen voorkeur geeft.

---

1) 't Zelfde verwijt was hem ook door Diderot gedaan.

2) Zie Hettner, t. a. p. III[2] bl. 91 vgg.

3) Zijn aesthetische geschriften zijn: Briefe über die Empfindungen, later omgewerkt in zijn Rhapsodie oder Zusatz zu den Briefen über die Empfindungen; Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften, omgewerkt onder den titel: Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften; Betrachtungen über das Erhabene und Naïve in den schönen Kunsten und Wissenschaften.

4) Zie: Philos. Schriften I bl. 104 vg.

Naast Baumgarten hebben vooral de Engelsche psychologen Mendelssohn aangetrokken. Hij werkt hun denkbeelden uit en maakt ze vruchtbaar voor de Duitsche aesthetica. Zoo b.v. de gedachte van Burke dat in het schoonheidsgenot geen onderzoeken of begeeren mee kan werken. In de „Morgenstunden" [1]) onderscheidt hij een derde vermogen naast het kennen en het begeeren: „Ich werde es Billigungsvermögen nennen, um es dadurch sowohl von der Erkenntnisz der Wahrheit als von dem Verlangen nach dem Guten abzusondern. Deze gedachte zou later consequent toegepast worden door Kant in zijn „Kritik der Urteilskraft".

Mendelssohn heeft in aesthetisch opzicht over 't algemeen tot denken opgewekt en aanwijzingen gegeven, waarop anderen konden voortwerken. Zoo is ook zijn verhouding tot Lessing; de grondgedachte van diens „Laokoön" is in kiem terug te vinden in Mendelssohn's onderscheiding van de willekeurige en natuurlijke teekens, waarvan de kunst zich in haar voorstellingen bedient [2]).

Lessing en Winckelmann staan eenigszins anders tegenover de aesthetica dan de bovengenoemde schrijvers. Zij gaan niet uit van abstracte redeneering *over* de kunst, maar van de gegeven kunstwerken zelf. Hun theorie bestaat daarin dat zij zich van de ontvangen indrukken rekenschap trachten te geven. In hun bestrijding van de onnatuur en frivoliteit der heerschende kunstrichting, wijzen zij weer met vollen nadruk op de antieke voorbeelden en verwachten daarvan de herleving der kunst.

Winckelmann opent door zijn kunstgeschiedenis de oogen weer voor de „stille Grösze und edle Einfalt" der Grieken, Lessing bestrijdt het Fransche classicisme door den oorspronkelijken Aristoteles te stellen tegenover Corneille's omwerking, waarin de echte Aristoteles verwrongen en verminkt werd.

---

1) Gesammelte Schriften II bl. 294.

2) Zie: Blümner, Inleiding voor diens uitgaaf van de „Laokoön". Berlin 1880.

In hun algemeene aesthetische ideeën, blijkt de invloed der Grieksche kunst vooral hieruit, dat zij van de plastische schoonheid uitgaan en daardoor het wezen der schoonheid voornamelijk stellen in de vormenschoonheid; voor het lyrische element der kunst hebben zij weinig ontvankelijkheid. Hun invloed op de tijdgenooten bestaat vooral in de wijziging van den algemeenen smaak. Op strikt theoretisch gebied heeft, in den tijd die hier voor ons van belang is, Lessing's Laokoön den meesten indruk gemaakt.

Omstreeks 1766 heerschte nog in de schilderkunst de allegorie en in de poëzie de beschrijving. Het gevoel voor de grenzen van beide kunsten was verloren en elk van beide werd gedwongen om alles even volkomen uit te drukken. Zelfs iemand van zoo zuiveren kunstzin als Winckelmann was in dat vooroordeel bevangen. In 't zelfde jaar als de Laokoön verscheen nog zijn: „Versuch einer Allegorie". De invloed der Engelsche literatuur bevorderde de mode der natuurbeschrijvingen. Thomson werd nagevolgd door Brockes, Von Haller, Kleist en Gessner. De uitspraak van Simonides dat de dichtkunst een sprekende schilderkunst is en de schilderkunst een stomme poëzie, had nog algemeene geldigheid. Voorbereid o. a. door Diderot, Hagedorn en Mendelssohn, verbreekt nu Lessing dien ban [1]), en stelt hij scherp de grenzen vast tusschen beide kunsten. De hoofdgedachte is deze. De beeldende kunsten stellen de voorwerpen voor door natuurlijke teekenen, die naast elkaar in de ruimte bestaan; de dichtkunst door willekeurige teekenen, die op elkaar volgen in den tijd. Hieruit volgt dat de beeldende kunst lichamen [2]) moet voorstellen, handelingen slechts in zoo verre ze kunnen omgezet worden in lichamen; terwijl de dichtkunst juist handelingen moet weergeven, lichamen alleen in zoover ze die kan omzetten in handelingen, d. i. in beweging. Hiermee is dan het stijlonderscheid van

---

1) Zie: Hettner t. a. p. III² bl. 557 vgg. en de voorrede van H. Blümner in zijn uitgave van de Laokoön.

2) „Lichamen" is hier natuurlijk genomen in den meest uitgebreiden zin.

dicht- en schilderkunst gegeven. Waar beide dezelfde gebeurtenis voorstellen, moeten ze dit toch op geheel verschillende wijze doen.

In 't gevolg van de genoemde schrijvers gaat nu een heele schaar van aesthetici, die in hun handboeken de verkregen resultaten bijeenbrengen en populariseeren.

Zoo verscheen in 1767 Riedel's „Theorie der schönen Künste und Wissenschafte" [1]).

Drie jaar later gaf Sulzer zijn „Allgemeine Theorie der schönen Künste" uit. Het is een soort van Lexicon, dat het geheele gebied der aesthetica en der kunst omvat. Hij steunt daarbij vooral op Baumgarten en de Zwitsers. Lessing's Laoköon b.v. wordt wel genoemd, maar hij voelt er niet de consequenties van en 't brengt hem niet over 't standpunt van zijn voorgangers heen.

Wanneer we ons nu rekenschap willen geven van al deze meeningen, dan treft het in de eerste plaats dat we hier een tijd van overgang zien. Het oude wordt verworpen en men zoekt naar nieuwe verklaringen; maar ook de meest vooruitstrevende heeft nog aan dat oude deel. Vandaar veel tegenstrijdigheid en verwarring. Enkele ideëen komen duidelijk op den voorgrond. Zoo vinden wij bijna overal de definitie van de schoonheid als eenheid in verscheidenheid, die nog zeer lang zal blijven nawerken. Sommigen blijven daarbij staan en komen daardoor nooit verder dan tot de erkenning van uiterlijke vormenschoonheid. Velen echter voelen, min of meer duidelijk dat er iets meer en iets diepers nog zijn moet. De opvatting van de kunst als verzinnelijking van een ideëelen inhoud begint flauw door al deze theorieën heen te schemeren. De eerste groote stap tot een duidelijk inzicht is gedaan: de rationalistische methode, die slechts naar de normen der kunst vraagt, heeft plaats gemaakt voor de psychologische, die naar de innerlijke voorwaarden voor 't scheppen en genieten der kunstwerken vraagt [2]). Daarmee gaat samen

---

1) Zie hierover nader Hoofdst. III.

2) Zie A. E. Berger, Die Lehre von der Naturnachahmung.

een gewijzigde opvatting van de quaestie der natuurnavolging. Tusschen Batteux' principe die het *doel* der kunst in de natuurnabootsing stelt en Schlegel's vermoeden, dat daarin slechts het middel is gegeven om de idee voor te stellen, bewegen zich de verschillende meeningen. Zelfs zij die het strengst aan de natuurnabootsing vasthouden, erkennen toch daarnaast de vrijheid van den kunstenaar. Zijn individualiteit krijgt ook in de theorie hoe langer hoe meer de haar toekomende plaats en terwijl men tracht haar te doorgronden, wordt langzamerhand de phantasie in haar eigenaardige scheppingskracht begrepen en gewaardeerd.

Die nieuwe gedachten zijn in ons land niet onopgemerkt gebleven; vooral de Duitsche opvattingen hebben succes gehad. Meer dan iemand anders heeft Hieronymus van Alphen ze op Nederlandschen bodem overgeplant. In zijn theoretische geschriften klinkt de echo van den strijd der meeningen. Hij heeft de overgangsperiode mee doorleefd en brengt aan zijn landgenooten het wachtwoord van den nieuwen tijd over.

Een overzicht van zijn literair-aesthetische denkbeelden kan dus mede de vraag beantwoorden in hoever ook onze letterkunde aan de groote geestesbeweging van het einde der achttiende eeuw heeft deel gehad.

# I

## VAN ALPHEN'S VOORGANGERS

Toen Van Alphen in 1778 het eerste deel van zijn „Theorie der schoone Kunsten en Wetenschappen" uitgaf, vond hij het noodig in de inleiding zijn lezers voor te bereiden tot het lezen „van een soort van geschriften, waaraan ze over het geheel „genomen, ongewoon, en, waartegen zij uit dien hoofde mogelijk „ingenomen [zouden] zijn [1])". Hij vreesde zelfs, niet „veel opgang „te zullen vinden bij hen, die zig verbeelden reeds zo verre „gevorderd te zijn, dat zij geen onderwijs, zo onderscheiden van „het geen zij tot hiertoe genoten, meer noodig hebben [2]).

Daarmee toonde hij zijn landgenooten wel in hun zwakheid te kennen; want vooroordeel en zelfingenomenheid waren wel 't meest de eigenschappen, die een gezonde ontwikkeling in den weg stonden, ook in de kunst. Van het verval der vaderlandsche letteren was men zich over het algemeen niet bewust en velen zullen met instemming in de „Oeffeningen" [3]) van „Kunst wordt door Arbeid verkregen" gelezen hebben.

Laat de aloudheid Dichters noemen,
Naso roemen

---

1) Theorie Inl. I.
2) Inl. XCVI.
3) Taal- en Dichtlievende Oeffeningen II bl. 253.

En Homeers vergoden lier.
Laat zij duizend andre braeven
Kroonen, om hun rijke gaeven
Met een dankbren eerlaurier.

Kan zij de Eeuw, die wij beleven
Overstreeven
In vernuft en kloek verstand?
Kan zij grootscher schedels kroonen?
Kan zij kloeker dichters toonen,
Dan mijn zangrijk Vaderland?

De krachtelooze gelikte verzen van die dagen vielen bij de meeste lezers nog in den smaak. Ze waren zoo zuiver van taal, zoo juist van maat en klemtoon, men kon er bovendien zooveel uit leeren! Zeker, de poëzie bloeide en het vaderland was rijk aan „keurige vernuften". Men voelde niet dat er iets aan ontbrak, dat de poëzie geen levenden inhoud, geen zelfstandig karakter meer had. [1]) Hoe zouden de „liefhebbers" dit ook ontdekt hebben; ze zagen zoo zelden verder dan hun eigen kleinen kring. De geleerden hadden wel een ruimer horizon, maar hun beschaving was klassiek en had weinig directen invloed op de vaderlandsche kunst. De hoogere standen waren geheel verfranscht en zagen met geringschatting neer op alles wat Hollandsch was, konden soms zelfs nauwelijks meer hun moedertaal behoorlijk spreken of schrijven. [2]) Zoo was de vaderlandsche poëzie beperkt tot de vlijtige, maar bekrompen en nuchtere kringen der dichtgenootschappen. Mannen als de Van Haren's waren uitzonderingen en bleven ook ver van de eigenlijk letterkundige kringen.

Ook de buitenlandsche poëzie had weinig invloed. De Fransche

---

1) Een uitzondering is de critiek van Van Effen zie b.v. De Holl. Spect., Vertoog 118 en 217. Maar hij behoort tot een vroeger tijdperk en zijn kritiek heeft geen invloed van betekenis gehad.

2) Zie o. a. W. H. de Beaufort, Rijklof Michiel v. Goens. Gids 1878 I 303.

literatuur zelfs kende men meest door vertalingen en navolgingen. [1]) Wel waren Milton, Ossian, Pope en Young al vóór Van Alphen vrij bekend, zooals blijkt uit de verschillende vertalingen; maar toch — van den verfrisschenden en vernieuwenden invloed, die de Engelsche poëzie in Duitschland had, merkt men hier niet veel. En die nieuwe opbloei van de Duitsche poëzie ligt nog geheel buiten den Hollandschen horizon, waar men nog leeft in de oude traditie van de onbeschaafde „Moffen", die zoo ver bij de Hollanders achterstaan.

Ook van eigen bloeitijd ging geen levenwekkende kracht meer uit: de bestudeering der zeventiendeëeuwsche dichters bepaalde zich hoofdzakelijk tot het opsporen van „goede vindingen", „fraaie trekken", afzonderlijke schoonheden. Men was tevreden als men taal en beeldspraak van Vondel en Hooft overnam, als men hen en hun navolgers ijverig plunderde. Hen na te bootsen was het allerhoogste; aan mededinging in frissche krachtsinspanning dacht er geen. Hoe zou dat ook mogelijk geweest zijn, waar de innerlijke levenskracht der humanistische beschaving was verkwijnd en verstard in traditie?

In bijna alle Europeesche landen was in de zeventiende eeuw de Renaissance-kunst en beschaving tot een eigen nationaal bezit verwerkt. Ook ons land had in zijn opbloei van zelfstandigheid en welvaart een eigen stempel gedrukt op wat de Renaissance het gegeven had. Maar dit warme leven was nu verloren en niets dan slaafsche onderworpenheid bleef over, terwijl de navolging bijna uitsluitend gericht was op 't uiterlijke, het technische. Ondanks de ijverige studie van de Oudheid, ondanks den roem dien de Hollandsche geleerden in dat opzicht nog genoten, [2]) was 't toch eigenlijk slechts de verminkte Oudheid die onze dichters kenden, zooals zij haar zagen door 't medium van 't Fransche

---

1) Over de gebrekkige kennis van 't Fransch buiten de eigenlijk verfranschte kringen zie men o.a. W. H. de Beaufort, Brieven aan R. M. van Goens. Werken van het Hist. Gen. te Utrecht. Nieuwe serie, no. 38, bl. 164, 165.

2) Zie o.a. Riedels brieven aan v. Goens. Brieven, 365 vgg.

classicisme. Soms zelfs zag men in 't geheel niet buiten den Hollandschen tuin en kenden de „kloeke digters van 't zangrijk vaderland" alleen maar Vondel en de epigonen van Vondel als hun „modellen."

En dat, terwijl in Duitschland, onder 't volk dat zoo ver bij Holland heette achter te staan, krachtig, jong leven was ontloken. Daar had het tijdvak van Frederik den Grooten nieuwen bezielenden inhoud aan de kunst gegeven. Er werd poëzie beleefd en daardoor kon er ook weer poëzie worden voortgebracht. Er werd vrijheid veroverd, al was het nog niet op politiek, dan toch op geestelijk gebied; en in die vrijheid kon ook de kunst weer waarachtig leven ontwikkelen.

Dit alles bleef in ons land nog voor 't grootste deel onopgemerkt. Den meesten invloed had de nieuwe geest nog op theologisch en philosophisch gebied, maar ook hier niet zonder protest uit te lokken. Er heerschte een geest van bange voorzichtigheid. Bilderdijk zegt van dezen tijd: „Men heeft in den aanvang Descartes, men heeft Wolff, men heeft anderen, als gevaarlijk voor godsdienst en Christendom aangemerkt, door eene bezorgdheid, in haar oorsprong misschien loflijk, maar zeker voorbarig." [1])

Kenmerkend is het ook dat Van Goens omstreeks 1760 het nog noodig vindt er op te wijzen „dat men zijn nut *mag* doen met schriften, van welke men omtrent deze of geene gevoelens verschille". [2])

Op letterkundig gebied bleef men nog langer in de oude sleur. De beschouwingen over de poëzie waren al even bekrompen en nuchter als de gedichten zelf. Gevoel voor het eigenlijk wezen der kunst was er niet; wat men van den dichter vroeg was onderwijzing en stichting in de eerste plaats. Die moest dan wel in aangenamen vorm aangeboden worden. Zoetvloeiendheid en treffende beeldspraak moesten het verstandelijk betoog tot poëzie maken.

---

1) Poëzy, 2e druk XV.

2) Zie: Bedenkingen van den Philosophe sans fard, in: Nieuwe Bijdr. 479 vlgg.

Het „Loflied" van Jan de Kruyff [1]) op Trip's „Tijdwinst in Ledige uuren" geeft kenschetsend deze opvatting weer; geleerdheid, verstandelijke redeneering en peuterige taalzuiverheid vormen zijn ideaal van echte poëzie.

Verstand, vernuft, verbeeldingskracht,
Natuur- schei- tuig- wis- hemelkunde,
Met oordeel dan te pas gebracht,
Als u de stof 't gebruik vergunde;
Dit alles siert uw meesterstuk;
Geluk dan, Trip, nog eens, Geluk!

Wat kan de gaaf van schrander denken,
Verzeld van grijze kundigheid,
Ons niet een' schat van wijsheid schenken.
Als haar 't vooroordeel niet misleidt!
Hier van geeft ons uw vers bewijzen;
En zou 'k u dan, ô Trip, niet prijzen?
. . . . . .
Wie kan aan 't leezen zich verzaaden,
Daar zo veel wondren van Gods hand
De siersels zijn van uwe bladen,
De slijpsteen van uw vlug verstand?
Uw pleiten voor een Alvermogen
Verdient den naam, schier, van betoogen.

„Bijna betoogen" is dus 't hoogste wat een dichter bereiken kan!!...

Maar, groote Geest, 'k wil niets verbloemen:
Hoe mild ge ook anders zijt begaafd,
Nog egter zou m' u grooter noemen,
Waar heel uw werk nog meer beschaafd;

---

1) Zie: Nieuwe Bijdr. II 669. Aan den Weledelen gestrengen Heer Mr. Lucas Trip, Raadsheer der stad Groningen, enz. enz. enz. bij de uitgave van zijn „Tijdwinst in Ledige uuren", onder de Letters M. L. doch bijzonderlijk op het daarin geplaatste uitmuntende Dichtstuk, ten opschrift voerende, „Godt zichtbaar in 't onaanzienlijke". 1764.

Men kan, in zulke dichtjuweelen,
Geen naauw'lijks zichtbaar vlekje veelen.

Toch heeft deze zelfde De Kruyff een vermoeden dat het met de vaderlandsche letteren wel beter gesteld kon zijn. Te veel zoeken zijn tijdgenooten 't in de uiterlijkheden:

Op taalsieraaden acht te slaan
Weegt zwaar bij onze tijdgenooten;
Ja, bij de meesten zelfs zo zwaar,
Als of 't de ziel der dichtkunst waar'. [1])

Hij zou ook meer achting voor eigen vernuft, meer zelfstandigheid willen zien, en acht een „Spoore tot eigen Vinding" [2]) voor zijn landgenooten noodig. In die onvoldaanheid staat hij niet alleen. Hier en daar klinken stemmen, die van een veranderde opvatting getuigen en terwijl men aan den eenen kant ijverig voortgaat met rijmen en likken, begint men o. a. ook in de theoretische bespiegelingen toch wel een weinig te twijfelen aan de voortreffelijkheid van eigen poëzie. Le Francq van Berkhey komt in het „Voorberigt" [3]) van zijn „Gedichten" op tegen den dwang, door de Dichtgenootschappen aan de natuurlijke en vrije uiting opgelegd. „Wij, en meer weldenkende Beminnaars der vaderlandsche Dichtkunde, zien met grievend leedwezen, hoe de zuivere en op goede regelen gegronde keuze van een vrijen en vrolijken trant te dichten in de geestige, en door de natuur met vinding bedeelde Dichters en Dichteressen moet zwigten en bukken voor zulke Dichters en Dichteressen, die, door een of andere Cabale ondersteund, niet in staat zijn om twee regels naar de naauwgezette paalen van hunnen al te kieschen smaak voor de vuist te maaken, of zij moeten eerst van stad tot stad, ja van huis tot huis, op de schaafbank van

---

1) In 't zelfde gedicht.

2) Gedichten 124 vlgg.: Spoore tot eigen vinding aan een gezelschap van beroemde Dichteren.

3) Noodig Voorberigt aan den Leezer 1776.

meetzieke schrijnwerkers gebragt zijn, welker onderscheide manieren van werken zoo zeer van elkander verschillen als het oude kabinetwerk van het nieuwe..."

Al is hier voor een goed deel gekrenkte ijdelheid aan het woord [1]), er werd dan toch geprotesteerd tegen onnatuur, tegen likken en beschaven zonder meer, en het protest vond weerklank, o. a. bij Betje Wolff, die bewust, zoowel in practijk als in theorie natuurlijkheid op den voorgrond stelde. [2])

Dit gevoel dat er iets nieuws, iets anders moest komen, hier en daar even, soms half bewust, geuit, neemt, ook vóór Van Alphen's optreden, langzamerhand vaster vorm aan. De sporen hiervan vindt men in verschillende tijdschriften en verhandelingen van dien tijd. 't Minst nog in de in 1761 opgerichte Vaderlandsche Letteroefeningen. [3]) Deze bepalen zich meer tot quaesties van wetenschappelijken en godsdienstigen aard. Waar ze op literair gebied komen, blijkt hun groote ingenomenheid met een dichter als Dirk Smits; ook de prulverzen van verschillende dichtgenootschappen worden vrij welwillend ontvangen. Den Agon van O. Z. van Haren daarentegen treft een afkeurende critiek [4]), en eerst langzamerhand vindt Betje Wolff [5]) eenige waardeering. Hun beoordeeling van de „Mytileners" van Simon Stijl [6]) noopt dezen tot een tegengeschrift [7]), waarin hij klaagt dat zij noch de bedoeling van het tooneel, noch het „dichtkundig vereischte" toonen te verstaan. De critieken zijn over 't algemeen vaag en weinigzeggend; waar het niet bepaald den inhoud betreft, gaan zij 't meest op grammaticale en spellingsquaesties in.

---

1) Vgl. Jonckbloet, Nederl. Lett. [3]V 183.

2) Zie b.v. Aan mijn Geest; Brieven, uitg. Dyserinck passim, o.a. een brief van 24 Jan. 1777.

3) Zie hierover J. Hartog, Uit het leven van een tijdschrift. in De Gids 1877, II 444 vgg. en III 64 vgg.

4) Nieuwe Vad. Letteroef., III 237.

5) Vad. Letteroef., III[1] 503; VI[1] 41, vgg. VI[1] 216, 299, en: Nieuwe Vad. Letteroef. III[1] 463.

6) Nieuwe Vad. Letteroef., II[1] 327 vgg.

7) Onderzoek van het Bericht en Oordeel over het treurspel de Mityleners, 't welk gevonden wordt in de Nieuwe Vad. Letteroef. II no. 8 door S. Stijl. Harlingen 1768.

Anders is het met een reeks tijdschriften, te Leiden verschenen. In 1757 was daar een gezelschap opgericht „Linguaque Animoque Fideles", dat ten doel had invloed te oefenen op de tegenwoordige letteren. In 1760 ging dit over in 't gezelschap „Minima Crescunt" dat later (1766) weer opging in de nieuwe „Maatschappij van Nederlandsche Letterkunde". Van 't begin af stond deze groep in nauwe betrekking met de genootschappen „Dulces ante Omnia Musae" te Utrecht, en „Magna molimur Parva" te Hoorn, die zich eveneens kenmerkten door een frisschen en meer vooruitstrevenden geest. Beide zonden meermalen hun bijdragen aan de tijdschriften door de Leidenaars uitgegeven, de meest vooruitstrevende in dien tijd; en zoo zullen deze ons 't best een indruk kunnen geven van de literaire opvattingen vóór Van Alphen. In 1759 en 1760 verschenen, nog anoniem, de „Tael- en Dichtkundige Bijdragen". Deze vertegenwoordigen over 't algemeen nog 't oude, bekrompen standpunt. De taalkunde neemt verreweg de grootste plaats in en ook de eigenlijk literaire critiek bestaat nog bijna uitsluitend uit taalkundige op- en aanmerkingen: Zoo lezen we ergens: [1]) „Vondel zegt in Jozef in Dothan:

„En leggen d'eersten steen"

voor „den eersten steen". Dit verschonen wij eenigszins in den Agrippijner; maer niet ligt in Dichteren van onze eeuwe, schoon men 'er nog velen vind, die dit kwaad voorbeeld naervolgen, omdat zij dus gemakkelijker een vaers zouden maken".

Geleerdheid achten blijkbaar de schrijvers, evenals de Kruyff, een hoofdvereischte voor een dichter. In 't eerste deel [2]) wordt er b.v. met grooten ernst op gewezen: „dat men den Nacht nooit uit de westerkimme moet laten komen, gelijk vele Dichters dit gedaen hebben, maer altoos uit het Oosten. De Heer Huydecoper heeft dit zoo klaer aengetoond en de fraeie Natuurkunde leert het zoo zeker, dat 'er niet aen te twijfelen is..... Wij trekken hier een gevolg uit, dat een Dichter, wil hij een kunststuk aan

1) Bijdragen II 86.
2) A. w. I 394.

den dag brengen, in de Natuurkunde zoo wel als in de Aardrijkskunde en andere fraeie wetenschappen moet geoefend wezen. Die dit verwaerlozen, het zij onbedagt, of door onkunde, zeggen niet zeldzaem dingen, die valsch, zoo niet belachelijk zijn, ten minsten tegen alle reden aenlopen". Op een andere plaats weer [1]) wordt een vers van Paludanus aengehaald waarin Cupido eerst „Diones dartle guit" en later „het werelddwingend kind" genoemd wordt. Hierbij wordt aangeteekend: „Bijzonder fraei staet het een dichter, dat hij dezelvde zaek altijds met een anderen naem benoemt...." Een jong dichter kan dan ook niet beter doen dan een verzameling van dergelijke bijnamen aanleggen (!) Deze raad past volkomen bij de toenmalige opvatting van de poëzie, die zuiver een liefhebberij werd beschouwd, een geknutsel, waarin men 't door ijver en geduldige oefening wel ver kon brengen. Noch practisch, noch theoretisch had men er 't minste besef van wat kunst eigenlijk is. De schrijvers der Bijdragen kunnen hun eigen vonnis in dit opzicht niet strenger vellen dan door wat ze zelf met allen ernst aanbevelen:

„Wil een Dichter, gelijk het eenen Kunstenare past, een' kenner dan behagen" — want dat is natuurlijk het hoogste doel van zijn streven! —.... „zoo moet de ongemeenheit, de eenvouwigheit en zuiverheit in zijne vaerzen doorstralen en om *dat kunstjen*, [2]) waar Ovidius, Virgilius, Broekhuizen; Vondel o.a. zich meesterlijk op verstonden, dien Zanghelden, zoo veel mogelijk af te zien, hen lezen en herlezen met de penn' in de hand".... [3]) en in een boek bij hen daer toe te houden, overbrengen, al wat hen onder 't leezen recht mond, te einde zich zelven daervan ter bekwamer stonde.... te bedienen."

Toch zien we in dezelfde Bijdragen hoe langzamerhand het besef levendig wordt dat de poëzie, in overeenstemming met de geldende eischen, zoo zorgvuldig vervaardigd, toch niet de ge-

1) I 493.
2) De cursiveering is van mij.
3) I 169.

wenschte is. Heel voorzichtig begint die ontevredenheid zich te uiten. [1]) „Schoon ons Nederland niet misgedeeld is van Dichters, welker werken ieders verwondering waerdig zijn" [dat sprak vanzelf!] „kan niemand echter loochenen, dat de Poezy thands zulk een' hogen trap niet besteigert, als zij deedt, ten tijde toen Griekenland en Romen hunne Homeri, Virgiliussen en andere Dichters hadden, welke nu nog als voorbeelden ons ter navolging worden voorgesteld." 't Klinkt bijna als ironie en toch is 't volkomen ernstig gemeend. Bescheiden voegt de schrijver er bij: „Indien het mij geoorloofd zij mijn gevoelen omtrent de reden van dit verval sedert dien tijd te uiten, kan ik geene voorname oorzaken van hetzelve opnoemen, dan de Rijmklanken, de opgeblazenheit van woorden, en teffens de groote kieschheid omtrent uiterlijke kleinigheden." Vrijmoediger uit zich de ontevredenheid in een gedicht, door Minima Crescunt ingezonden: „Dichtkunst" klaagt er over dat drie staatsjufferen haar overal vergezellen en in haar vrije beweging belemmeren, nl. „Rijmlust", „Winderigheid" en „Kieschheid [2]). Zij bidt tot de „Wijsheid":

Ach wist ge een middel om Gewoonte te overwinnen
En mij der heerschappij dier Jufferschap te ontslaen.

Vooral de twee laatsten hinderen haar; „Rijmlust" vindt zij de ergste niet. De uitgevers der Bijdragen stemmen met deze klacht in: „De winderigheid althans dient beteugeld en besnoeid en de kieschheid met ernst te keer gegaan".

Met die ontevredenheid over eigen kunst gaat gepaard een waardeerend zien naar de naburen. In 't zelfde deel komt een bijdrage van Minima Crescunt voor, waarin Addison's Spectator wordt aangehaald en ter vertaling en bestudeering aanbevolen. [3])

1) II 365.

2) Hier in afkeurenden zin bedoeld, als overdreven kieschheid.

3) I 517: „Nuttig en te wenschen waer het dat een of ander kundig lievhebber, de Engelsche tale machtig, de pen opname om de oordeelkundige stukken over de Poezy, en den zuiveren smaek hier en daer in den Engelschen Spectator verspreid, ten dienste der Nederlandsche Lievhebberen over te brengen". Er was wel een vertaling van Le Clercq, maar deze schijnt zeer onvoldoende geweest te zijn.

Na de Tael- en Dichtkundige Bijdragen verschijnen van 1763—66 de Nieuwe Bijdragen en daerna de Werken van de Mij. der Nederlandsche Letterkunde te Leiden. Oude en nieuwe tonen klinken hier dooreen. Een onbekend schrijver, U. D. B. [1]), beveelt nog met overtuiging de „navolging" aan [2]). Hooft, Vondel, Antonides en anderen hebben 't immers ook hierdoor zoo ver gebracht. Hij geeft nu voor alle dichtsoorten een aantal geschikte voorgangers op, waaruit elk aankomend dichter nu maar zijn „Hoofdpoeet" ter bestudeering kiezen moet. Uitvoerig wordt het onderscheid toegelicht tusschen kinderlijke, slaafsche, mannelijke en vrije navolging. De laatste is natuurlijk de beste, maar hoe hij voor zich die navolging in de practijk bedoelt, blijkt maar al te duidelijk uit sommige zijner voorbeelden. Hem treft o.a. de spreekwijze „gietelijke git" voor „inkt" en hij teekent daarbij aan dat men dit kan veranderen in „vloeibare git" of „gesmolten git" en „gietelijk" dan weer bij andere zelfstandige naamwoorden kan gebruiken.

Maar toch: eigen vinding is ten slotte het hoogste, en men moet er naar streven „eigen gedachten in een behoorlijke orde te schikken en voor te stellen." Soms zullen ons op eens gedachten inschieten die de bewerking waardig zijn. 't Verdient aanbeveling die dan aanstonds in een daartoe bestemd zakboekje op te teekenen. We kunnen dan later „ons stellen om dezelve met den noodigen sieraad te bekleeden en in verzen te brengen."

Niet heel veel dieper is de opvatting van den Zierikzeeschen geneesheer en burgemeester Macquet [3]). Voor hem is een dichter iemand [4]) die, natuurlijk, „een rijke Dichtader" moet hebben; wat hij hieronder verstaat, wordt ons echter niet gezegd. Verder eischt hij een „schoone, vloeiende, rijke, verheven taal", en dan vooral

---

1) Niet in Van Doorninck's „Naamlooze Schrijvers" vermeld.

2) Over de Navolging, in Nieuwe Bijdr. I 75 vgg.

3) Hij was zelf ook dichter en schreef o.a.: De vier jaargetijden; Nut en nadeel der hartstochten; De lotgevallen van Zierikzee.

4) Voortreffelijkheid der Oude en Hedendaagsche Poëten, in Nieuwe Bijdr. I 77 vgg.

„uitgebreide kennis in de fraeie Wetenschappen en de Historie en niet 't minst in de Natuerkunde." De Ouden waren in dit opzicht in veel gelukkiger omstandigheden dan de hedendaagsche dichters, daar zij hun heele leven aan de beoefening der poëzie konden wijden. Hoeveel dat waard is, begrijpt ieder „die weet hoe veel er vereischt wordt om een goed Dichtstuk voort te brengen, en wat een Poëet al moet weten."

De Poëzie zoekt Macquet voor een groot deel in 't uiterlijke; zoo zegt hij b.v. „zoo de verzen niet *rijmen*, valt men straks in Proze, als men maer een weinig daelt", een vrees door de poëzie van zijn tijd, die meestal slechts berijmd proza was, wel eenigszins gerechtvaardigd. Hij protesteert zacht tegen den aanval op „Rijmlust", „Kieschheid" en „Winderigheid" [1]). De Poëzie zal er niet door lijden als er „kiesche beminnaars zijn, die alles nauwkeurig toetzen", en „Winderigheid is vrij gemeen bij alle beschaafde volken van Europa en zal waarschijnlijk bij Grieken en Romeinen in hun bloeiendste tijden zeer gemeen geweest zijn." Zijn bekrompen, platverstandelijke opvatting blijkt ook uit zijn wenken over 't gebruik van beelden en gelijkenissen. Een dichter gebruikt die, als hij „bezig is een zaak te beschrijven die (hij) denkt dat (zijn) lezer niet te klaer zal bevatten." Hij moet dan ook boven alles duidelijk zijn, en de regel is: „De zaek die men vergelijkt, dient minder bekend te wezen, dan die bij welke men haer vergelijkt."

Treffend komt Macquet's beschouwing uit in zijn Verhandeling „Over het Schoone in de Poëzy." [2]) In navolging van Batteux houdt hij het er voor dat men „in de Dichtkunde schoon mag noemen, de Natuur behoorlijk na tevolgen"; en „behoorlijk" acht hij de navolging, wanneer ze treft en aandoet. Hier schijnt hij wel te begrijpen dat de poëzie zich niet in de eerste plaats tot het verstand; maar meer tot het gevoel moet richten, maar met die zienswijze komt hij weer gedeeltelijk in tegenspraak, wanneer hij verder de schoon-

---

1) Hij bedoelt hiermee hoogdravendheid die in bombast is ontaard.
2) Werken van de Mij. der Ned. Lett. III.

heid splitst in een „verstandelijk schoon" en een „schoonheid die het hart raakt". De goedkeuring en verwondering, gewekt door een wijze van voorstellen wier „goede afbeelding, orde en geschiktheid een juiste overeenkomst der zaken *aan het oordeel* brengen", is voor zijn besef schoonheidsontroering! Ook kent hij nog het „leerzaam schoon", dat de kennis vermeerdert en het hart verbetert „op aangename wijze". Kunst, moraal en onderricht zijn bij hem nog ongescheiden. „De poëzie heeft een dubbeld oogmerk, om te vermaeken en te leeren. Een Vers, dat alleen strekt om te vermaeken, kan behagen, maar het zal nooit aen een bedaerd verstand zoo wel voldoen, als een gedicht dat ook leert. Dit is de ziel van een Dichtstuk..." Deze opvatting brengt hem in verwarring, ook daar waar hij een juisten blik heeft. Hij ziet b.v. zeer goed het verschil tusschen het verhevene en het gezwollene, geeft ook goede voorbeelden van het eerste; maar wart dan dadelijk weer moraal en kunst dooreen, als hij b.v. uit den Lucifer als een verheven plaats citeert:

Ik zwicht voor geen gewelt

en er dan bijvoegt „Hoe verheven deze tael moge wezen, zij voldoet het harte niet, omdat zij de tael is van eene snoode staetkunde, die zich geweldig tegen zijn wettigen opperheer verzet."

De nieuwere richting werd in deze groep vertegenwoordigd door Van Goens [1]) en Van Lelyveld.

Rijklof Michaël van Goens, in 1748 te Utrecht geboren, was reeds toen in heel Nederland en ook daarbuiten beroemd als „geleerdheids grootste wonder". Op vijftien-jarigen leeftijd gaf hij zijn eerste Latijnsche verhandeling uit, en drie jaar later werd hij benoemd tot buitengewoon Hoogleeraar in de geschiedenis, welsprekendheid, oudheden en Grieksche taal aan de Utrechtsche Universiteit. Met de intellectueele élite van zijn vaderland verkeerde hij op voet van gelijkheid; met de buitenlandsche geleerden was hij

1) Zie B. ten Brink, R. M. van Goens; W. H. de Beaufort. Brieven aan van Goens en 't art. in den Gids. G. Kalff, Geschiedenis der Nederl. Letterk. V 576 vlgg.

in drukke correspondentie; de wetenschap en kunst van heel Europa volgde hij met belangstelling. Geen wonder dat hij anders tegenover de Hollandsche poëzie stond dan zijn letterlievende tijdgenooten. Dank zij zijn ongelooflijke belezenheid lag de geestelijke ontwikkeling van Europa voor zijn blik open en leefde hij volop mee in de stroomingen van zijn tijd. En als hij dan de praestaties van zijn landgenooten zag, moest het verschil hem wel treffen. Zijn vreugde over den nieuwen tijd, getemperd door 't besef van eigen achterblijven, spreekt o. a. uit de volgende bladzijde zijner „Bedenkingen van den Philosophe sans fard" [1]): „Had ik onder Lodewijk XIV geleefd, ik zou veel voorrechten gekend hebben. Maer met dat al zou ik niets gekend hebben buiten de vermaken van den geest; thands weet ik wat het zij, *tot het hart te spreken*: en van deze groote kunst hebben de voornaamste vernuften, die voor de tegenwoordige eeuw bekend zijn geweest, niet dan een zeer flauwe kennis gehad... Om nu niet te zeggen welk een voorrecht ik thands heb van de zoo onverwachte als gelukkige voortgangen der *Duitschers* gezien te hebben, die voor honderd jaren noch verre van dezen bloeienden staet af waren." Toch zou zijn geluk nog volkomener zijn, als ook zijn vaderland aan dien vooruitgang deel had. „Dit is zeker," zoo eindigt hij, „dat het tegenwoordig met ons vrij slecht staet, ten allen opzichten. De Dichtkunst bestaet bijna geheel in vertalen en navolgen, weinigen, zeer weinigen, hebben de gave der eigen-vinding en dat noch in een schrale mate... Niet dat ik in dit alles geen beterschap verwachte: Maer eerst zal er een *groote verandering moeten komen*, vooral in 't geen den smaek des volks betreft en mijne goede landsluiden zullen zich van een meenigte vooroordeelen moeten ontdoen, die hen als nog verblinden."

Die groote verandering is echter naar zijn meening voor een goed deel van 't geluk afhankelijk. „Een volk kan zich zelven geen hooge voorstanders der Letteren, geen groote geesten en

---

1) Nieuwe Bijdr. II 455 vgg.

origineele vernuften aanschaffen." Hiermee toont hij een juisten blik op de toestanden te hebben. De kunst stierf weg, doordat er geen levenskracht in de natie was die kunstenaars voortbracht, en de smaak was vlak en burgerlijk, gedeeltelijk ook doordat de meest beschaafde kringen de vaderlandsche kunst hunne belangstelling niet waard achtten. Hun beschaving was zooals we reeds zagen, Fransch. Ten Hove [1]) b.v. bewondert het in Van Goens, dat deze zijn moedertaal zoo meester is, en betreurt het dat hij zelf zich daar nooit op heeft toegelegd. Een dergelijk geval was in de beschaafde kringen allesbehalve een uitzondering. Fr. Hemsterhuis schrijft zijn Socratische gesprekken in 't Fransch. Het talent van Mad. De Charrière [2]) gaat voor de Hollandsche letteren verloren, doordat ook zij zich voor haar Romans gemakkelijker van het Fransch bedient [3]). Ook Van Goens is eigenlijk in 't Fransch nog beter thuis dan in 't Hollandsch en noopt Van Lelyveld wel eens tot de klacht: „Wat is het toch jammer dat gij zoo een franschman zijt". Maar bij Van Goens, en dit is zijn roem, heeft dit de belangstelling voor eigen letterkunde niet geschaad; integendeel, zijn bewondering voor 't buitenland prikkelt hem om de vaderlandsche literatuur ook op hooger niveau te brengen. Hij gaat na wat in andere landen heeft meegewerkt tot verbetering van den smaak, om dan diezelfde middelen ook hier te beproeven. Hierin werd hij krachtig gesteund door zijn vriend Frans van Lelyveld. Deze kwam uit een geheel andere omgeving. Hij was lakenkoopman te Leiden en, als zooveel eerzame burgers in dien tijd, een liefhebber van de vaderlandsche poëzie. Van Lelyveld is een degelijk, ernstig Hollander, die zijn vrijen tijd graag nuttig besteedt, die met ernst de belangen van zijn genootschap (Minima Crescunt) voorstaat. Maar hij is ook nog iets meer dan dat: er is in hem een sterke drang naar

---

1) Zie: Brieven aan V. G. 318.

2) I. A. de St. Hyacinthe de Charrière, geb. van Tuyll van Serooskerken, over wie den laatsten tijd zooveel geschreven is. Zie over haar: Ph. Godet, Madame de Charrière et ses amis.

3) Vgl. ook: Van Effen, de Van Haren's, de Van Lennep's.

ontwikkeling, een zin voor echte kunst en wetenschap, die maakt dat hij ook zich zelf hooge eischen stelt. Maar zijn aspiraties reiken altijd verder dan zijn krachten; al zijn inspanning kan hem niet boven de middelmatigheid van zijn kunnen uit brengen. Ten slotte heeft hij dat zelf ook begrepen; maar in den tijd toen hij Van Goens leerde kennen, was hij nog vol plannen en verwachtingen. Waarschijnlijk valt hun kennismaking in 1764, toen Van Goens voor zijn studie een poos in Leiden moest zijn. Althans van 't begin van 1765 dateert hun briefwisseling.

Al lang kon de vaderlandsche poëzie Van Lelyveld niet meer bevredigen; de klacht der Dichtkunst, hierboven [1]) genoemd, was door hem ingezonden. En nu werd die ontevredenheid versterkt. Van Goens werd zijn leidsman op literair gebied. Zijn blik werd verruimd door het lezen der nieuwere Fransche letterkunde. Weldra begon hij ook Duitsch te leeren en een geheel nieuwe wereld ging voor hem open, toen Van Goens hem de groote Duitsche dichters van die dagen leerde bewonderen. Nog duidelijker wordt 't hem nu hoe weinig er in 't vaderland te roemen valt, en met zijn vriend maakt hij plannen om een „Reformatie in ons land aantevangen". Echte zonen der achttiende eeuw, trachten ze hun ideaal te verwezenlijken door een nieuw genootschap op te richten. Een algemeene maatschappij voor letterkunde moet de hervorming tot stand brengen.

Ook elders werd over iets dergelijks gedacht. De Utrechtsche professor M. Tydeman, een der invloedrijkste leden van Dulces, hoopte ook zijn genootschap in die richting te kunnen leiden, en hij is dadelijk bereid de plannen der Leidenaars te steunen. [2])

In April 1766 schrijft Van Lelyveld aan zijn vriend dat Tydeman en Tollius er geweest zijn, dat Kluit verwacht wordt en dat 't nu ernst wordt met de Maatschappij. In Augustus van 't zelfde jaar

---

1) bl. 22.

2) Vgl. „Proeve van Oudheid- Taal- en Dichtkunde" van Dulces ante Omnia Musae, 20. „Wie weet of in ons niet de wenschelijke beginsels eener openbare en algemeene Nederlandsche Academie reeds liggen opgesloten" schreef Tydeman in 1761.

wordt de eerste vergadering gehouden. 't Gezelschap Minima Crescunt gaat nu in de nieuwe maatschappij op en de Bijdragen maken plaats voor de „Werken van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden". [1])

Het voorbeeld waarnaar zij zich richten is de Académie française, zooals blijkt uit een brief van Van Lelyveld [2]); maar tevens was de bedoeling der oprichters er een volksmaatschappij van te maken. [3]) Met eerbied zagen de leden op naar mannen als Ten Kate, Wagenaar en Huydecoper. De beide laatsten hielpen dan ook aan 't opstellen van de wetten. In 't eerst scheen het alsof de nieuwe Maatschappij aan haar doel zou beantwoorden; verschillende mannen van naam en gaven namen 't lidmaatschap aan [4]). Maar weldra bleek het dat voor velen lid-zijn niet hetzelfde was als medewerken. Al dadelijk ging er veel tijd verloren met eindelooze veranderingen aan de wetten en moest Van Lelyveld klagen: „tot capita tot sensus"; terwijl hij er een zwaar hoofd in had of er goede stukken zouden inkomen. In Dec. 1767 reeds schrijft hij [5]): „De Maatschappij is tegenwoordig in zulk een staat dat er noodzakelijk binnen korten tijd enig leven in moet gebracht worden; want als er geen ambitie, geen lust in de leden is, als er niet gewerkt wordt, moet ze ras kwijnen en versterven.... In de vorige vergadering in November hadden wij niets ter wereld te doen — wij prateden over koetjes en kalfjes, dat mij geweldig stootte. — Is dat een vergadering, dacht ik, van een Maatschappij der letteren. Maar één kan niet alles doen". Zelf was hij ijverig genoeg. Overtuigd dat de poëzie iets

---

1) Zie over 't ontstaan en de geschiedenis der Maatschappij: Blok, Oorsprong der Leidsche Mij. der Ned. Letteren in Hand. Lett. 1895/6; Bergman, Gedenkschrift van het Eeuwfeest van de Mij. van Ned. Lett. te Leiden, 1867.

2) Brieven aan V. G., 169: „De Histoires de l'Acad. franç. de Pelisson en Olivet kan ik noch al niet krijgen, het genootschap kan daer niet na wachten; men kan ook altijd noch verbeteringen maken."

3) Zie: Brieven aan V. G. 188.

4) Behalve Kluit, Tydeman en Van Goens ook Schultens, Lulofs, Alewijn, Burman, Van Spaen enz.

5) Zie Brieven aan V. G. 236, 237.

is, dat men door vlijtige studie leeren kan, beproefde hij zijn krachten in allerlei genres. Wel voldeed hij zich zelf niet, maar hij zocht de oorzaak in onvoldoende ontwikkeling. Voorloopig zou hij nog wat wachten met verzen maken, „omdat men eerst zoo ver dient te wezen, dat men goede verzen maakt, als het verstand rijp, de geest rijk, de hersens vast, het oordeel scherp, de verbeelding vurig, de vinding levendig is. Hiertoe oefen ik mij" en wat verder heet het: „eerst nog wat gestudeerd en dan om schrijven gedacht; — in de eerste plaets met den winter 't Hoogduitsch geleerd, dan de Engelsche Poëten bestudeerd, dan de Hoogduitsche en Fransche en Italiaansche en dan de Nederduitsche: noch een korf vol werk! daer ik voor eenige jaren genoeg aen heb; en verder tractaten te schrijven keur ik thands af".

Maar zijn studie bracht hem niet wat hij hoopte. Het scheppend vermogen ontbrak hem geheel. Hoe meer inzicht hij in de literatuur kreeg des te duidelijker zag hij dit in. Hij begon te begrijpen dat hij nooit meer dan een „theoretisch liefhebber" zou worden en dat alle voorbeelden en lessen te zamen geen dichter konden maken. In 1768 schreef hij aan Van Goens: [1]) „Ik kan u niet genoeg danken, dat gij mij aen het Hoogduitsch gebracht hebt. — En ik bespeur, nu ik zoo veel fraeis lees, met zoo veel genoegen lees, dat ik buiten staet raek om zelf iets naer mijn genoegen te componeeren .... hadden wij maer Gellerts en Gesners en Klopstocks; maer hoe onze Natie daer aen zal komen, dat weet ik niet, en hoe ik in staet zou zijn om daertoe iets te contribueeren, dat weet ik ook niet"

Waar hij zelf niet praesteeren kon wat hij wilde en de leden der Maatschappij niet voldoende meewerkten, had hij zijn hoop gevestigd op 't werk van Van Goens. Van 't begin hunner samenwerking af waren er allerlei plannen ontworpen. Beiden waren er van overtuigd dat theoretische geschriften grooten invloed ten goede op den smaak en het oordeel konden hebben. Van Goens begon

---

1) Zie: Brieven aan V. G. 276.

een „Aenleiding ter Dichtkunst" te ontwerpen; er werd ijverig stof verzameld voor een Gradus ad Parnassum, die niet in „den ouderwetschen trant" en vooral geen ezelsbrug mocht zijn; de wenschelijkheid van een beoordeelende historia litteraria werd besproken. Van Goens gaf in de Bijdragen een heel lijstje der gewenschte verhandelingen: over de Beginselen der Letterkunde, over Kanselwelsprekendheid, over Brievenstijl; de beste verhandelingen uit het buitenland wilden zij vertalen en gezamenlijk uitgeven enz. enz.

Van Lelyveld was overtuigd dat de „Nederlandsche letteren hun fortuin zouden maken", als maar eenmaal al deze ontwerpen tot uitvoering kwamen. Onophoudelijk drong hij bij Van Goens daarop aan [1]), maar al zijn aansporingen hielpen niet en het bleef grootendeels bij plannen. Van Goens belangstelling in de Hollandsche letteren was ten slotte niet groot genoeg om hem aan 't werk te zetten en te houden. Van 't begin af was hij in deze richting meer gedreven door 't enthousiasme van Van Lelyveld dan door eigen innerlijken drang. [2]) 't Was het ideaal van zijn vriend, niet het zijne, dat hij zou worden de „eerste Reformateur der Nederlandsche Letterkunde." Reeds bij 't opstellen der Wetten voor de Maatschappij moest Van Lelyveld op de beloofde medewerking aandringen en schrijven: „ik bid u, staet nu niet leedig" [3]); en op die wijze ging het steeds voort. Van Lelyveld wilde graag alles doen,

---

1) Zie o.a. Brieven aan V. G. 263: In de voornaemste plaets heb ik een schrikkelijke rouw gekregen, dat gij geinterrumpeerd zijt in uwe Dichtkundige Bedenkingen; wat had gij schoone vues; wat had gij voortreffelijke ontwerpen! wat zou het een onschatbaar geluk geweest zijn voor ons land, — indien gij dat alles, wat gij voornemens waert te schrijven, zoo gelukkig volbracht hadt.

bl. 265. Ik zal nooit toestaan, dat gij zulke groote talenten als gij hebt om met aengenaemheid, bij wijze van amusement, zoo een nut te doen, in het verborgen laet. Daer is nooit iemand geweest, die zoo geverseerd is in de Litteratuur van alle de modernen, en die zooveel penchant heeft, zooveel humeur, zooveel hart, zooveel kunde, zooveel bekwaemheid om de Nederlanders van langzamerhand de oogen te openen, met zijne kennis te verlichten van hunne vooroordeelen en te doen zien hoeveel hun aen de smaek en beschaefdheid ontbreekt; waerlijk gij moet voortgaen, of wij blijven geen vrienden, voilà tout.

2) Zie: Brieven aan V. G. 156, 158.

3) idem: 188.

maar kon niet; Van Goens kon wel, maar miste de noodige liefde voor het werk. Steeds meer werd zijn aandacht door andere zaken in beslag genomen. Van April 1776 dagteekent een schrijven van Van Lelyveld waarin hij nog een poging doet om Van Goens tot medewerking over te halen: „Hoeveel kan ik niet van u leeren? en wie is uw weerga? Onttrek u toch niet aen mij; maar doet het op uw gemak" [1]). Het baatte echter niet en toen Van Goens in dat jaar zijn politieke loopbaan begon, kwam er aan zijn literaire werkzaamheid weldra een einde [2]).

De vruchten van die werkzaamheid vinden we in de Nieuwe Bijdragen, waarin hij een paar Verhandelingen schreef onder het pseudoniem van den „Philosophe sans fard", en verder in de vertaling van Volkmann's „Reisebuch durch Italien" en van M. Mendelssohn's verhandeling „Ueber das Erhabene und Naïve in den schönen Wissenschaften", beide door hem met een voorrede en aanteekeningen uitgegeven. Uit deze verschillende stukken kunnen wij vrij wel zijn letterkundig standpunt leeren kennen. Hij is overtuigd van de voordeelen, die een „philosophische" beschouwing der poëzie met zich brengt en verwacht daarbij het meeste van de psychologische methode. Met instemming haalt hij Mendelssohn's woorden aan: „In de regelen der schoonheid, welken de genie des kunstenaars gevoelt, en de kunstrechter door verstandsgevolgen oplost, leggen de diepste geheimenissen onzer ziel verborgen. Elke regel der schoonheid is te gelijk eene ontdekking in de zielen-leer." [3])

Een afgerond aesthetisch systeem geeft hij niet. Uit zijn verschillende opmerkingen blijkt echter wel dat hij als grondbeginsel aanneemt „de kunst is navolging der Natuur." In een zijner Verhandelingen in de Bijdragen beveelt hij dan ook den liefhebbers van theoretische beschouwingen in de eerste plaats

---

1) Zie: Brieven aan V. G. I 305.

2) Later, tijdens zijn verblijf in Zwitserland en Duitschland, heeft hij nog veel in 't Duitsch geschreven.

3) Voorrede van de vertaling IV, V.

de lezing van Batteux aan, boven Rollin en Lord Kaimes, en voegt er bij dat de toekomstige Hollandsche schrijver van een Theorie der Dichtkunst zijn eerste hoofdstuk veilig van Batteux kan overnemen. „Les beaux Arts réduits à un même Principe" is volkomen in overeenstemming met Aristoteles en maakt eens anders behandeling van dit onderwerp overbodig [1]). De navolging der natuur is voor hem niet het middel om de idee te verzinnelijken, ze is nog doel der kunst. Hij verstaat dit echter niet op zoo bekrompen wijze als vele zijner tijdgenooten; en waar hij slaafsche en edele navolging onderscheidt, heeft dit bij hem wèl beteekenis. Het „edele" in de navolging bestaat in de eerste plaats hierin, dat verstand en smaak voldoende „opgeklaard" zijn om de waarlijk schoone modellen in de natuur te vinden. Maar dit is alleen niet voldoende. Waar die modellen niet in hun hoogste schoonheid te vinden zijn, moet de kunstenaar uit alles wat de natuur hem aanbiedt het schoonste samenzoeken en zich zoo een ideaal beeld van de gezochte schoonheid vormen. Onder een „ideaal beeld" verstaat hij meer dan een uiterlijke samenvoeging van afzonderlijke schoonheden. Dit blijkt o. a. uit een zijner aanteekeningen bij Volkmann's Reisboek, die ik hier laat volgen, omdat zij tevens een goed voorbeeld is van zijn levendigen stijl, die zoo gunstig bij de langwijlige deftigheid zijner tijdgenooten afsteekt. Zijn bedoeling is het onderscheid aan te toonen tusschen slaafsche en edele navolging. „Verbeeld u een nauwkeurig en geoefend tekenaar zonder genie, in dezelfde omstandigheden met Zeuxis. Beiden hebben eene Helena te schilderen: eene schoonheid die nergens in wezen is, doch echter hoogst natuurlijk zijn moet. Beiden hebben verlof van den Magistraat van Agrigenten, om een dozijn modellen te kiezen onder alle rangen van juffers en meisjes: derzelver onder-

---

1) Het stuk van de Bedenkingen van den Phil. s. fard, waarin dit voorkomt is door Van Goens geteekend met de letter G., naar hij zegt, als bewijs dat dit afkomstig is van den vriend [V. G. zelf?] met wien hij het stuk ontwierp; maar daar hij bekent het met hem eens te zijn, mogen wij dit in elk geval ook als zijn meening beschouwen.

scheiden schoonheden te bezien, te bestudeeren, enz. en zoo eindelijk eene Helena te samen te stellen, die al het schoone wat men ooit gezien heeft in volmaaktheid overtreffe. Nu koomt de tekenaar. Hij stelt zijn ezel, schikt zijn dag, bereid zijne penseelen, en dan — schoone Aglae, uw voorhoofd! Haar voorhoofd was het schoonste van het geheele gezelschap. Dit teekent hij met de uiterste nauwkeurigheid: en daarmede gaat Aglae heenen. — Euphrosyne, uw neus! Daar staat een neus onder het voorhoofd. — Nu een paar oogen. Of eigentlijk eerst oogen, neus, mond, dan 't voorhoofd, en zoo verder. Wat zal er van dit stuk worden? Mogelijk een wanschepsel. Doch vast geene Helena. Genoeg, de man heeft zijn best gedaan. Elk deel is nauwkeurig geteekend. En genie had hij niet. Maar hoe doedt Zeuxis? Aglaes voorhoofd was weezentlijk het schoonste. Hij had er nooit zoo schoon een gezien. Dit schoone, ronde, hooge voorhoofd, — honderd andere eigenschappen, leezer, die ik niet opnoem, om dat ik nooit zoo bijzonder het voorhoofd bestudeerd, en mogelijk nooit zoo schoon een gezien heb — in een woord, dit volmaakte voorhoofd beschouwt hij, op alle afstanden, in alle lichten, ziet het, tast het, vergelijkt er andere voorhoofden mede, merkt op waar in het onderscheid gelegen zij, en vervult zich zoo met het denkbeeld van dit voorhoofd, dat hem acht dagen lang niet dan voorhoofden voor de oogen schemeren. Dan krijgen neus, ogen, mond, kin, hals, schouders, armen, handen, en zoo voorts alles zijn beurt, zoo ver hij te schilderen heeft en het verlof van den magistraat gaat... En eer hij een streek met het penseel doet, is Helena reeds daar: de schoone Helena, waarop zich Griekenland zoo lang beroemde. Waar? In zijn hoofd: in zijn verbeeldingskragt: en wel haast zal zij op het doek komen. Dit is de minste moeite: Het koloriet alleen maakt nog een punt van eenig gewigt." [1])

Hij gevoelt ook dat de kunst nog iets meer heeft weer te geven

---

1) Volkmann's Reisboek 66 aant.

dan alleen vormenschoonheid. Aan 't slot van deze zelfde aanteekening zegt hij: „Voor 't overige is er noch altoos iets, dat bijna geheel voor rekening van de genie blijft, in de historiestukken: te weeten de uitdrukking der hartstochten. De verscheidenheid derzelver is zoo groot, dat het duizend en meer tegen één is voor een schilder, om, tot een zeker bepaald oogmerk, al waare het slechts eens in zijn geheele leven, de Natuur, gelijk men zegt, op de daad te betrappen... Niet dan verbeeldingskragt is in staat deze meesterstukken van ideale aandoeningen voort te brengen, en die den bron van zulke denkbeelden niet onweerstaanbaar in zich voelt wellen, moet zich nooit vleijen van door de grootste vlijt hier toe te geraken." Deze vruchtbare gedachte werkt hij echter niet verder uit. Waar de kunstenaar een schoonheid voorstelt, waarvan de natuur het model niet geeft, daar blijft, zoo redeneert hij, zijn kunst toch navolging der natuur, want die schoonheid, al bestaat ze niet, blijft toch altijd mogelijk.

Ten gevolge van deze opvatting blijft hij bij het uiterlijke der kunst staan en moet hij de schoonheid ten slotte toch zoeken in den vorm. Ten opzichte van de schilderkunst doet hij dat dan ook. Hij geeft den schilder grooter vrijheid dan den dichter om deze reden: „Een dichter bepaalt zich tot hetgeen gebeurd is of gebeuren zou kunnen, terwijl de vrijheid van een schilder zich uitstrekt over alles wat hem zijn verbeeldingskragt opgeeft, mogelijk of onmogelijk, als het maar enkel op de uiterlijke zinnen vallen kan." [1]) Wat de dichtkunst betreft, houdt hij zich voor een groot deel bezig met het opzoeken der „afzonderlijke schoonheden", zooals blijkt uit de „Proeven uit den dichtkundigen ligger van den Philosophe sans fard", waar hij „dichtkundige sieraden verhandelt, ter proeve eener dichtkundige handleiding, of Gradus ad Parnassum." De „fraeyigheden van taei" maken voor 't grootste deel het innemende der Poezie voor hem

---

1) Nieuwe Bijdr. II 300 vlgg.

uit. Ten opzichte van den inhoud wil hij waarheid, en dit zeer verstandelijk opgevat. Met instemming citeert hij Addison's woorden: „Geen gedachte kan fraei zijn, die niet juist is en geene gedachte kan juist geacht worden, die niet gegrond is op de waarheid, of ten minste op dat geen hetwelk voor waarheid erkend en gehouden wordt." Ook eischt hij dat de poezie moreel nut doe. „Denkt Dichters, dat men het gemeen paeit met verdichtselen: maer dat een man van verstand niet beter voldaen wordt, dan daer hem de waerheid voorgaet op het pad der deugd." [1])

Ondanks dit alles is zijn opvatting een stap vooruit. Zijn eisch is, dat men niet meer uitsluitend naar voorbeelden en nog eens voorbeelden zien zal, maar direct naar de natuur. Hij ziet duidelijk de verderfelijke gevolgen van gezochtheid en onnatuurlijkheid en telkens komt hij daar tegen op. Zoo b.v. in zijn stuk over het „te-veel in fraaje gedachten", waar hij vooral den wansmaak aantoont van geestige of spitsvondige gezegden in oogenblikken van gemoedsaandoening. Had hij zijn plan om een verhandeling over kanselwelsprekendheid te schrijven, volvoerd, dan zou hij daarin zeker ook in de eerste plaats op eenvoud hebben aangedrongen, zooals hij in 't voorbijgaan reeds deed in een aanteekening bij zijn inangureele rede: [2]) „Parum profecto intelligitur nostra aetate, qua in re vera Sacrorum scriptorum eloquentia sit posita, qui ubi maxime sublimia tractant, ibi omnium sunt simplicissimi; contraria plane ratione, atque nostri homines instituunt: ignari, non esse verborum fastum qui res magnas deceat, sed inprimis ab iis alienum esse: sufficere enim ut nude memorentur, quo maxime eniteant; quod praeclare sensit subtilissumus eloquentiae magister Longinus, in eo verum ὑψος & dignam potentiae divinae imaginem deprehendens, quod dixerit, fiat lux : & facta est lux".

Nog meer dan door een bepaalde theorie wordt hij in deze

---

1) Nieuwe Bijdr. II 293.

2) Oratio de Incrementis, quae humaniores literae, Historiae imprimis & Linguae Graecae studium seculo hoc decimo octavo ceperunt. p. 29.

dingen geleid door zijn goeden smaak, die ontwikkeld en verfijnd is door zijn veelzijdige lectuur. Hij is een der eersten in ons land die Shakespeare weet te genieten en te waardeeren. [1])

Zijn gevoel voor maat bewaart hem voor uitersten. Ofschoon hij 't gebruik van de classieke mythologie afkeurt, laat hij 't in enkele gevallen toe. Zijn voorkeur voor rijmlooze verzen maakt hem niet tot een bestrijder van 't rijm in 't algemeen, daar zijn goede smaak hem zegt „dat zij niet bij alle onderwerpen gebruikt kunnen worden."

Hetzelfde juiste oordeel bepaalt zijn houding tegenover de Classieken. Hij wil iets anders dan 't eindeloos uitgeven en commentarieeren aan den eenen en 't blindelings bewonderen en navolgen aan den anderen kant. Aan Riedel schrijft hij: „Quand les lettres renaquirent en Italie, le premier devoir de tout homme qui s'y apliquait était de corriger, de publier, de commenter les bon modèles de l'antiquité; mais cette charge subsistera-t-elle toujours?.... Tous les bons auteurs, que le tems nous a conservés sont dans les mains de tout le monde. C'est à nous et nos neveux d'en tirer le vrai usage, de les imiter, d'être originaux et auteurs nous mêmes, ou bien d'enseigner a d'autres comme on pourra y parvenir" [2]). Wat de navolging der Classieken betreft, deze is geoorloofd en nuttig maar onder eene voorwaarde „die natuurlijk is en uit den aard der zaek onweerspreekbaer volgt: te weten dat men dezelve niet verder uitstrekken moet dan in zoo verre als wij noch in dezelfde tijdsomstandigheden zijn, waerin de oude dichters waren ten opzichte van een of ander gebruik". [3]) Hij zweert ook niet bij de „soorten", eenmaal gewettigd als zuivere genres door het feit dat ze classiek zijn. Integendeel, hij wenscht dat de roman ook bij ons tot ontwikkeling zal komen, en in de

---

1) Verg. zijn aant. bij de vert. van Mendelssohn.

2) Brieven aan V. G. 367.

3) Nieuwe Bijdr. II, 228 vlgg. Vrijmoedige Bedenking over de vergelijking der Oude Dichters met de Hedendaagschen.

meening dat wij dit eerst langzamerhand zullen leeren, beveelt hij met warmte de beoefening van de „conte" aan en stelt ons daarbij Marmontel tot voorbeeld. In dit wijzen op 't buitenland ligt ten slotte zijn groote verdienste. Hij heeft door geschrift en persoonlijken omgang den horizon van vele zijner landgenooten verruimd, zelfingenomenheid en vooroordeel bestreden en op natuur en waarheid aangedrongen.

Dat hij geen dieper en wijder invloed op onze literaire toestanden geoefend heeft, ligt gedeeltelijk aan het feit, dat hij zich op den duur niet aan de letteren wijden kon; maar al was dit niet het geval geweest, dan nog zou hij mogelijk niet de geschikte persoon geweest zijn. In de eerste plaats was zijn kennis van de vaderlandsche letterkunde niet geëvenredigd aan zijn belezenheid in de buitenlandsche literatuur. Van Lelyveld klaagt er telkens over dat hij zoo weinig de Hollandsche dichters kent en moet hem zelfs Hooft en Vondel ter nader bestudeering aanbevelen. Grooter bezwaar echter zou gelegen hebben in geheel zijn houding tegenover zijn landgenooten. In zijn verontwaardiging over hun achterlijkheid ligt meer nog minachting dan belangstelling. In dit opzicht doet hij wel eenigszins aan Busken Huet denken. Zijn liefde voor eigen land en kunst is niet groot genoeg om hem in verbetering en vooruitgang te doen gelooven; hij staat er te cynisch tegenover. Om practisch het werk te kunnen voortzetten, waartoe ook hij den stoot had gegeven, was meer een persoonlijkheid als Van Alphen noodig.

## II

# VAN ALPHEN'S LITERAIRE ONTWIKKELING

Van Van Alphen's letterkundige vorming is ons betrekkelijk weinig bekend, maar toch genoeg om ons eenigszins te kunnen voorstellen hoe hij tot het schrijven van zijn theoretische werken gekomen is. [1])

In 1746 te Gouda geboren, ontving hij blijkbaar een zorgvuldige opvoeding. Zijn vader heeft hij niet gekend, maar juist in zijn kinderjaren schijnt zijn oom en peet Hieronymus Van Alphen veel invloed op hem gehad te hebben.

Deze behoorde tot de groote schare der Hollandsche poëten, zooals blijkt uit een bundel: „Hondert geestelijke liederen", waarvan in 1748 de tweede druk verschenen was. Mogelijk heeft de omgang met hem wel het eerst Van Alphen's lust tot de letteren opgewekt en zijn voorkeur voor geestelijke poëzie bepaald.

In elk geval kenmerkte hij zich in zijn studententijd al dadelijk door een warme belangstelling in de letterkunde. Dat hij in Utrecht, waar hij in 1764 als student in de rechten was inge-

---

1) Zie over zijn leven: H. J. Koenen, Hieronymus van Alphen, als Christen, als Letterkundige en als Staatsman. J. Clarisse, Over Hieronymus van Alphen als dichter en als Kinderdichter. Te Water, Levensschets van H. van Alphen (vóór diens „Nagelaten geschriften") Proeve eener Lofrede op Mr. Hieronymus van Alphen in Mnemosyne1830 I 125 vlgg. J. I. D. Nepveu, Het leven van Mr. Hieronymus van Alphen gevoegd achter zijne Uitgave van Van Alphen's Dichtwerken.

schreven, lid werd van een dichtgenootschap [1]) sprak in dien tijd van zelf.

Maar 't schijnt dat hij meer voor 't genootschap voelde en er voor zich zelf meer van verlangde dan de andere leden. In een brief van Augustus 1765 klaagt hij al over gebrek aan medewerking; en hoe zeer hem dit teleurstelt, ook met 't oog op zijn eigen literaire ontwikkeling, blijkt wel uit een brief van September aan M. Tydeman, waarin hij o. a. schrijft: „Dat het sloopen van het genootschap geene stremming in mijne letteroefeningen, mijne aangenaamste bezigheid, mag veroorzaken, zoek ik met alle vlijt voor te komen, hopende ook binnen kort, als lid van D.. A. O. M. van UEd. geleerde en nuttige correspondentie te profiteeren."

In Dulces, waarvan hij dus, naar 't schijnt, in 't laatst van 1765 lid is geworden, vond hij een kring, die hem zeker niet over lauwheid te klagen gaf. Leden waren o. a. Bonnet, Hinlopen, Z. H. Alewijn, Corn. van Lennep, en zijn beide academievrienden Both Hendriksen en P. L. van de Kasteele. M. Tydeman, een der oprichters, was van 't begin af de drijvende kracht. Sedert 1766 was deze professor te Utrecht en kon hij dus nog meer voor 't genootschap doen, ook door 't bijwonen der vergaderingen. Van hem zijn dan ook de meeste stukken in de „Proeve van Oudheid-, Taal- en Dichtkunde", die in 1775 werd uitgegeven. Blijkens den inhoud was de belangstelling 't meest op de „Taalkunde" gericht, maar niet op de wijze van zooveel andere genootschappen, waar eindeloos over spellingsquaesties en dergelijke werd geredetwist. Dulces wilde voortgaan op den weg, door Lambert ten Kate 't eerst gewezen. Hem vereerde men als „den eenigen ijsbreker en taalkundigen wijsgeer, en wijsgeerigen taalkenner, die nog over onze taal gedagt en geschreven heeft" [3]), en op zijn voorbeeld trachtte men in de

---

1) Blijkens het volgende is dit niet „Dulces ante omnia Musae" geweest.

2) De geciteerde brieven van Van Alphen bevinden zich in de bibliotheek van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden.

3) Proeve van Oudheid-, Taal- en Dichtkunde II, 204 vlgg.

geschiedenis der taal en haar verwantschap met andere talen door te dringen. 't Is het ideaal van Tydeman, dat een betere beoefening van de moedertaal nog eens algemeen zal worden [1]) en dat dit de taal zelve ten goede zal komen. Hij weet wel dat dit niet gemakkelijk zal gaan, dat de meeste zijner tijdgenooten ook in dit opzicht nog maar al te zeer voldaan zijn met het bestaande; maar hij laat zich niet afschrikken door de gedachte, dat er nog „vele monsters van vooroordeelen te bekrijgen" zijn.

Er was in Dulces frischheid en leven, en die atmospheer is ongetwijfeld gunstig geweest voor Van Alphen's ontwikkeling, terwijl ook de vriendschappelijke omgang met Tydeman tot zijn vorming moet hebben meegewerkt [2]). Een brief aan zijn vriend Van Zanten over een dispuut, dat hij onder Tydeman moet defendeeren, geeft den indruk dat hij ook in zijn studie zich vrij voelt van sleur en traditie. „Het is wel wat veel gewaagd", schrijft hij, „iets te schrijven tegen het jus Patriae, maar wat is er aan gelegen, als de waarheid aan onze zijde is en eene kwaade gewoonte ex jure canonico ... onze tegenpartij is."

Vooral door Tydeman stond Dulces in nauwe betrekking met den Leidschen kring van Minima Crescunt en door hem moet Van Alphen dikwijls over de plannen voor een Maatschappij van Letterkunde gehoord hebben. Van Alphen van zijn kant had zich blijkbaar reeds gunstig door aanleg en belangstelling onderscheiden, want toen in 1766 de Maatschappij werd opgericht, was hij onder de nieuwgekozen leden niet alleen een van de jongste [3]), maar ook de eenige die nog student was. Zelf voelde hij die benoeming ook als een eer die hem te beurt viel, en hij verwachtte voor zijn eigen ontwikkeling veel van den omgang met zijn medeleden.

---

1) Proeve I, Betoog over de Nuttigheid en Noodzakelijkheid van de beoefening der Moedertaal; Vertoog over de dienstige middelen ter verbetering der Nederl. Taal.

2) Koenen a. w. 12.

3) Hij was toen pas 20 jaar.

Die hoop is zelfs een van de motieven, die hem in 1767 doen besluiten te Leiden voor zijn promotie te gaan werken.

De enkele uitingen, die wij uit dezen tijd van hem hebben, bewijzen, dat hij met belangstelling de literatuur van zijn tijd volgde. Hij leest b.v. met genoegen een nieuw gedicht van Jonkvr. de Lannoy, ook door Van Goens zoo gewaardeerd. Hij voelt dat het oude hem niet geheel kan bevredigen en ontziet zich niet een vers dat hem als „in den ouden smaak" is aangeprezen, een prul te noemen. De literatuurstudie behoort onder zijn geregelde bezigheden. Als hij op zijn kamer in Leiden slechts het noodige kan bergen, neemt hij, behalve zijn juridische boeken, ook zijn „Poëeten en eenige noodige literatores" mee. Een brief van September 1766, waarin hij zich schertsend en ongedwongen uit, geeft een vrij levendigen indruk van zijn smaak en denkbeelden in deze jaren:

„... Verbeeldt u een jonge man van mijne jaren met een oude hoed en pruik, die met anderhalf haar bezet is, daarbij een rok wiens eerste voorland een smousezak zal wezen en dan leezende met een grote pedanterie; als dat geen philosophenwerk is, zie ik nooit geen kans om er een te worden. — Wat uw reize aanbelangt, ik had graag ook eens zoo een tourtje meegedaan, als ik daar gelegenheid toe gehad had, ik kan zeer wel begrijpen dat de eenzaamheid plaizierig is, echter kan ik mij noch niet wel verbeelden het leven de l'homme sauvage van Rousseau, qui n'a rien besoin que de nourriture, une femelle et du repos; ik weet niet hoe of een man van verstand zulke ideeen kan formeeren. — Van den hak op den tak, ik heb Van Goens, ik vraag excuus, Professor Goensius noch niet gesproken, ik denk nu juist om hem, omdat hij een groot voorstander van Rousseau is, hij zal het te druk hebben met studeeren en vooral om te bewijzen dat sommige Poëeten geen Poëeten zijn omdat ze geen gesouteneerd stuk of een Carmen Epicum gemaakt hebben, ik kan mij dat noch niet opdringen, ik heb Tibullus en Poot veel te lief; ik verlang naar zijn publiecque les over de Poëzy, maar ik

vrees dat het te generaal zal zijn en daar toe is zo veel kennis niet nodig en zooveel ik er van weet kan men die dingen die tot het fijne en nauwkeurige der Poëzy behooren zo onder geen systema brengen, maar dezelve het best met de naam van Observationes Miscellaneae of dichtkundige Uitspanningen bestempelen, en ik geloof dat men daarin met het lezen van de noten van Burman of Lotichius of dergelijke schriften meer profiteert dan met het lezen van 100 generale systemaas."

De toekomstige heraut van „een volledig samenstel der schoone kunsten" heeft nu nog geen bijzondere verwachting van een systeem, zeker wel doordat de hem bekende niet zeer bevredigend waren. Eigenaardig is 't ook, dat hij door geen stelsel of abstracte redeneering wil laten uitmaken wat hij al dan niet poëtisch schoon moet vinden. Hem is de ervaring van 't genot dat Tibullus en Poot hem geven, meer waard dan een of ander beredeneerd bewijs.

Zooals uit dezen brief blijkt, dagteekent Van Alphen's omgang met Van Goens niet eerst van zijn huwelijk met diens zuster Johanna Maria van Goens [1]), maar kenden zij elkaar al langer. Van Alphen spreekt hier over hem als over iemand wiens smaak en meeningen hem goed bekend zijn. Blijkbaar hebben ze dikwijls over allerlei letterkundige quaesties gesproken en heeft Van Goens meermalen zijn ideeën bepleit, maar niet altijd met goed gevolg. Dezelfde koelheid, waarmee Van Lelyveld de groote bewondering van Van Goens voor Rousseau beantwoordde [2]), vinden we nu ook bij Van Alphen [3]). Over 't geheel klinkt er in dezen brief een toon van zelfstandigheid. Toch ligt er in die uitdrukking: „Ik kan mij dat noch niet opdringen" ook een zekere bereidwilligheid om met de ideeën van Van Goens mee te gaan, een zeker vertrouwen, dat wat hij beweert in elk geval de moeite waard is om ernstig overwogen te worden.

1) In 1772.
2) Brieven aan Van Goens 223.
3) Zie: Theorie II 191.

Ongetwijfeld was Van Goens, hoewel twee jaar jonger, intellectueel de meerdere en zijn veelzijdige kennis en zelfstandige kijk op de dingen kunnen niet zonder invloed op zijn vriend zijn geweest, vooral waar zij tijdens de letterkundige periode van Van Goens (1766—1776) veel gelegenheid hadden elkander op dit terrein te ontmoeten. Van Alphen had zich nl. na zijn promotie in 1768 te Utrecht gevestigd als Advocaat voor den Hove Provinciaal, en zijn werkkring liet hem genoeg vrijen tijd om zich aan de letteren te blijven wijden. Bij Van Goens nu, die met heel het literair leven van zijn tijd meeleefde, wiens bibliotheek een Europeesche bezienswaardigheid geworden is, had hij ruimschoots gelegenheid om van al het nieuwe op letterkundig gebied kennis te nemen, en Van Goens zelf zal daarbij geen werkeloos toeschouwer geweest zijn. Van Lelyveld was door hem „aan 't Hoogduitsch gebragt." Ten Hove, een ander zijner vrienden schrijft hem ook al: „Vous me parlés tant de ces Allemands!" Natuurlijk zal hij tegenover Van Alphen ook niet gezwegen hebben, en zijn enthousiasme voor de Duitsche schrijvers zal hebben meegewerkt om Van Alphen's richting te bepalen.

In 1769 reeds had Van Goens Mendelssohn's Verhandeling over 't Verhevene en Naïve vertaald, en de eerste uitgave daarvan onder de bekenden verspreid. Toen heeft Van Alphen dus waarschijnlijk voor 't eerst met de nieuwe Duitsche aesthetica kennis gemaakt. Ook Van Goens' Voorrede en aanteekeningen hebben indruk op hem gemaakt; in zijn Theorie haalt hij die telkens aan, soms met de bijvoeging dat men dit vooral moet lezen. Eigenaardig is het ook dat Van Alphen juist Riedel's Theorie der schoone kunsten ter vertaling heeft uitgekozen. [1]) Riedel toch

---

1) Zie ook E. F. Kossmann, Holland und Deutschland, Wandlungen und Vorurteile. 29: „Dieser Goens hat ohne Zweifel seinen Schwager Hieronymus van Alphen mit dem Hauptwerk seines Freundes Riedel bekant gemacht und ihn so zu seiner epochemachenden Bearbeitung desselben veranlasst, van Alphen, in dem auch dass Gefühl brannte, dass Deutschland plötzlich Holland überflogen habe."

was met Van Goens in correspondentie en had hem ook een exemplaar van zijn boek gezonden. Mogelijk is juist hierdoor Van Alphen met zijn werk in aanraking gekomen.

Ten slotte echter blijft men hier bij mogelijkheden en gissingen staan. In bijzonderheden is 't niet vast te stellen in hoe ver de denkbeelden van Van Goens invloed op Van Alphen's ontwikkeling hebben gehad. Wel vinden we nu en dan zijn meeningen en wenschen in Van Alphen's werk terug [1]), maar meer dan de algemeene conclusie dat hij tot zijn literaire vorming heeft *meegewerkt*, mogen wij daar niet uit trekken. In elk geval is het van groote beteekenis geweest dat hij Van Alphen's nadere kennismaking met de nieuwere buitenlandsche schrijvers en vooral met de Duitschers heeft bewerkt of bevorderd. Want dit is het beslissende feit in Van Alphen's aesthetische vorming. Zijn gedichten staan sterk onder Duitschen invloed en zijn theoretische geschriften zijn in dubbelen zin als een vrucht van deze lectuur te beschouwen. De buitenlandsche dichters hebben zijn oordeel gevormd en zijn oogen geopend voor den waren staat der Hollandsche letteren, en dit deed het plan voor zijn theoretisch werk rijpen, terwijl zijn ontzagwekkende belezenheid in de vreemde literatuur over dit onderwerp hem in staat stelde zijn voornemen ten uitvoer te brengen.

Uit zijn theoretische geschriften die van 1777—1782 loopen, kunnen wij ons een vrij uitvoerige voorstelling maken van zijn lectuur in dien tijd en tevens in groote lijnen den bovengenoemden ontwikkelingsgang volgen.

Zooals vanzelf spreekt, was hij opgevoed met de lectuur der antieke schrijvers. Wij zagen reeds hoe al vroeg Tibullus onder zijn lievelingsauteurs behoorde; verder schijnt hij het meest vertrouwd geweest te zijn met Virgilius, Ovidius en Horatius [2]). Over Homerus laat hij zich in meer algemeene termen uit.

---

1) B.v. het ideaal van literaire kritiek, Theorie, Inl. LXXXVI; de ontevredenheid over de kanselwelsprekendheid, Theorie, II 115.

2) Vgl. o.a. Prijsverhandeling van 1777 in de Werken v. d. Mij. der Ned. Lett. VI 263.

Natuurlijk wordt hij telkens met eerbied als de dichter bij uitnemendheid genoemd, maar dat bewijst nog niet dat Van Alphen hem werkelijk gekend en genoten heeft. Uit de Inleidende Verhandeling b.v. krijgt men den indruk dat hij meer *over* dan *in* Homerus gelezen heeft.

Naast de antieke had ook de vaderlandsche letterkunde van 't begin af zijn belangstelling. Hij heeft de dichters der zeventiende eeuw niet maar eens gelezen, maar werkelijk bestudeerd. Bij elk beeld, bij elke uitdrukking heeft hij stilgestaan. Hij heeft ze vergeleken en getracht 't eigenaardig karakter hunner poëzie te onderscheiden. Ook de latere dichters kent hij alle; het schijnt dat er geen bundel verscheen, hoe middelmatig ook, dien hij niet met aandacht las.

En daarbij komt dan nog het voornaamste van de Fransche, Italiaansche, Engelsche en Duitsche literatuur. In zijn Theorie en zijn Verhandelingen noemt hij gaandeweg bijna alle classieke en nieuwere schrijvers; en de wijze waarop hij ze aanhaalt of beoordeelt doet zien, dat hij de meeste meer dan oppervlakkig kent. 't Is duidelijk dat hij zelf gelezen heeft volgens de methode, die hij den jongen dichters aanraadt. [1]) Hij wil dat zij zich eerst bij iederen dichter op de hoogte stellen van de bijzonderheden van zijn tijd, omgeving, karakter enz. Dan, zegt hij verder „teekene men de bijzonderheden nauwkeurig op, men leze den digter en voege bij elke bijzonderheid die plaatsen uit den digter zelf, welke bij uitstek dienen, om die bijzonderheden te bevestigen; of ook zulken, welke daar mede schijnen te strijden. Men teekene ook zijn eigene aanmerkingen, met de daartoe behoorende passages aan; en zo voordlezende zal men waarlijk kunnen gezegd worden zulk een digter bestudeerd te hebben."

Merkwaardig is nu Van Alphens houding tegenover de verschillende dichters, waarover hij zich uitvoeriger uitlaat. Teekenend

---

1) Digtk. Verh. CLXXIV en CLXXIX.

is al dadelijk zijn oordeel over Shakespeare. [1]) Hij rangschikt hem met Homerus en Ossian onder de allergrootste geniëen, maar hij bewondert hem uit de verte; hem genieten, hem liefhebben kan hij blijkbaar nog niet. Hij staat hier nog op het oude standpunt en huldigt ten opzichte van Shakespeare wat Saintsbury eigenaardig noemt „the fault-and-beauty-theory". Shakespeare is een groot genie, na Homerus wel het grootste, zeker, maar.... hij leefde in een barbaarsche eeuw en de gevolgen daarvan zijn onmiskenbaar. Wel zijn de schoonheden zóó groot, dat zij tegen de gebreken opwegen, maar toch — die gebreken blijven zijn werk ontsieren. Ook Van Alphen spreekt van het „lage burlesque" [2]) dat men rijkelijk in Shakespeare vindt; naar zijn meening zou „Shakespeare veel grooter nog geweest zijn (geen grooter genie in den eigenlijken zin, maar grooter in het algemeen) bij aldien hij in de eeuw van Augustus geleefd of Pope & Addisson onder zijne gemeenzame vrienden geteld had." [3]) Hij vindt Shakespeare's buitensporigheden zelfs zoo bedenkelijk, dat hij hem elders in eenen adem noemt met Jan Vos. [4])

Hartelijker is zijn bewondering voor Ossian, terwijl verder onder de Engelschen zijn lievelingsdichters zijn Milton, Thomson, Sterne, Pope en Young, vooral de laatste. De voorrede van zijn „Stigtelijke Mengelpoëzy" spreekt reeds van Young's invloed, en ook in zijn theoretische werken blijkt telkens die ingenomenheid [5]). Naast het verhevene en pathetieke trok hem aan zijn „schoone, zinnelijke en beeldvolle stijl," maar bovenal genoot hij van den vertroostenden en verheffenden inhoud. In zijn gedicht

---

1) Zie de Inleiding van zijn Theorie, passim.
2) Theorie, Inl. LXXXIV.
3) Theorie, Inl. XLVI.
4) Digtk. Verh. 228.
5) Zie o. a.: Prijsverh. van 1782 in de W. v. d. Mij. der Ned. Lett. VII, 220. Theorie, Inl. XI, I 94, 127, 239. Digtk. Verh. XXXI, CLXIX en 157.

„Mijne onbekende vrienden" [1]) zijn de volgende coupletten aan Young gewijd:

Dronk ik een bittren kelk, en borst ik uit in klagten,
Dan koos ik Young tot medgezel;
Ik peinsde ook slapeloos in kommervolle nachten;
En zag mijn heil in Gods bestel.
Zoo zat ik aan zijn voeten weenend neder;
Hij was mijn leeraar, werd mijn vriend.
Ik keerde tot mijn ruste weder;
Gespeend gelijk een kind.

O Grijsaard! vol van God! uw schildrend dichtvermogen
Heeft zuivrer gloed dan Ossian.
Door uw verheven toon zijn rotsen zelf bewogen,
Die nooit een wijsgeer treffen kan.
Hoe zinkt die mensch, door op zijn niet te staren,
Die als een arend zich verheft;
Als hij, bij 't klinken uwer snaren,
Zijn eeuwig doel beseft.

Groot is ook Van Alphen's bewondering voor Richardson. Hij noemt hem als een meester in de karakterteekening [2]), vooral in zijn Grandison, en stelt hem als romanschrijver zelfs boven Fénelon, Wieland, Rousseau en Goethe. [3])

Zoo staat Van Alphen tegenover de Engelsche literatuur vrij

---

1) Dichtwerken, uitg. Nepveu, II 96. Dit is bijna de eenige plaats in zijn gedichten, waarin zijn letterkundige ideëen tot uiting komen. Oogenschijnlijk staan zijn poëzie en zijn theorie los naast elkaar. Toch streefde hij er wel bewust naar, zijn theorieën in zijn eigen gedichten toe te passen. Dit blijkt b.v. duidelijk uit de „Aanmerkingen" bij zijn Cantaten. Zie hierover nader Hfdst. VI.

2) Theorie, II 11 en 44; I 161.

3) Digtk. Verh. 54.

wel zooals de meeste zijner landgenooten, die immers ook reeds — blijkens de Hollandsche vertalingen van dien tijd — deelden in de algemeene bewondering voor Thomson, Pope, Milton en Young.

Van de Fransche schrijvers noemt hij het meest Boileau, Voltaire, Corneille en Racine. [1]) De beide eersten schijnen hem vooral bekoord te hebben door hun vorm. Aan hen ontleent hij telkens voorbeelden van het geestige en vernuftige, van fijnheid in de uitdrukking. [2])

Van de Fransche classieken stelt hij beslist Racine het hoogst. Molière noemt hij slechts in het voorbijgaan [3]), Corneille wordt meer dan eens beschuldigd van een te kunstige, onnatuurlijke voorstelling der hartstochten [4]); Racine daarentegen wordt geroemd als groot en voortreffelijk, om zijn karakterteekening en vooral om zijn gevoeligheid. Hij is blijkbaar onder de Fransche auteurs het meest de man naar Van Alphen's hart. Over 't algemeen spreekt hij over de Fransche poëzie op een toon van kalme waardeering; we missen er het enthousiasme in waarmee hij de Duitsche dichters bewondert.

Terwijl hij dan ook in de Fransche letterkunde vond wat hij natuurlijk van te voren al verwachtte, openbaren de Duitschers hem een nieuwe, niet vermoede wereld van schoonheid. Hij wordt geroerd door Gleim's krijgsliederen; hij geniet van Rabener's satyren en bewondert met Haller de Zwitsersche natuur. Gellert, Hagedorn, Uz en Wieland vereert hij als de groote dichters der naburen, elk om zijn eigenaardige gaven [5]). Van Gellert zegt hij in het bovengenoemde gedicht:

---

1) Hij noemt verder o. a. Quinault, Marmontel, Thomas, Malherbe, Bertaud en La Motte.

2) Zie vooral zijn beide prijsverhandelingen in de W. v. d. Mij. der Ned. Lett. VI en VII.

3) Theorie, I 135.

4) Theorie, II 150, 162.

5) Theorie, Inl. passim. Theorie, I 127, 196, 91. Digtk. Verh. CXCVI.

En zou ik niet den vromen Gellert roemen,
Hij leefde en leeft ook nog voor mij.
Ik mag met Cronegk hem mijn vriend en leeraar noemen;
Wat mensch was trouwer vriend, dan hij?

En boven die allen staat als Duitschlands grootste dichter Klopstock. Niemand dien hij met zooveel eerbied en bewondering noemt.[1]) Hij is „Schepper" boven Vondel en Milton; in het schetsen van verheven karakters, zo wel als van afschuwelijke zal men uit Klopstocks Messias veel kunnen leeren, dat men elders te vergeefs zoekt."[2]) Hij weet het wonderbare en het waarschijnlijke te verbinden op een wijze, alleen grooten genieën eigen.[3])

Telkens tracht Van Alphen plaatsen uit Klopstock in 't Hollandsch weer te geven, maar dan met zekeren eerbiedigen schroom; zijn bedoeling daarbij is den bewonderden dichter bij zijn landgenooten bekend en bemind te maken.

't Is trouwens geen wonder dat vooral de Messias voor Van Alphen een openbaring was. Heel zijn tijd deelde in die bewondering; in Duitschland zelf was de indruk bij het eerste verschijnen overweldigend. Goethe verhaalt in „Wahrheit und Dichtung" hoe door Klopstock's optreden het besef van de hooge roeping der poëzie weer levendig werd. Hij deed de voorstelling herleven van den dichter als den begenadigden zanger, hoog boven de gewone menschheid verheven. Hij bracht bovendien de langvergeten waarheid weer in herinnering dat het hart de bron is der poëzie.

Dat was het ook wat Van Alphen, min of meer bewust, in Klopstock vereerde. Hij zag in hem vooral den geboren dichter, wiens taal harmonisch en voor wien het verhevene natuurlijk

---

1) Theorie, Inl. LXVI, I 44, 66, 81, 162, 289, II 38, 51, 78, 116. Digtk. Verh. XIV, CXCVI, 36 vlgg. enz.

2) Digtk. verh. CXCVI.

3) Theorie, I 384.

is. Ook zal zijn vereering niet onafhankelijk geweest zijn van het feit, dat Klopstock voor hem de Christen-dichter bij uitnemendheid was. Want Van Alphen heeft zijn leven lang het meest gevoeld voor de geestelijke poëzie. Hij noemt Racine, Milton, Klopstock en Young als voorbeelden van dichters die „in de heilige poëzy gelukkig geslaagd zijn" [1]), en dit zijn ook juist de dichters, die hij 't meest bewonderde en genoot.

De invloed, dien Van Alphen's lectuur op zijn vorming gehad heeft, blijkt nu allereerst hieruit, dat zij zijn smaak verfijnd en vooral in zijn beschouwing van de vaderlandsche poëzie een geheele evolutie bewerkt heeft.

Vóór dien tijd was hij, zooals de meeste zijner landgenooten, tevreden met wat zijn vaderland hem geven kon. Wie zijn dichterlijke gaven tot ontwikkeling wil brengen heeft maar ter school te gaan bij de groote dichters der zeventiende eeuw: Hooft, Vondel, en ook Vollenhove en Poot zijn de goede modellen. [2]) Hen na te streven brengt tot den hoogsten trap van dichterlijke ontplooiing; zelf zijn ze onnavolgbaar en hen te willen overtreffen is dwaasheid. Zoo dacht aanvankelijk ook Van Alphen, en wat hij las en hoorde bevestigde hem in die meening. Daarna was gekomen de kennismaking met de nieuwere dichters van 't buitenland, vooral van Engeland en Duitschland. Bewonderen en genieten bracht vanzelf tot vergelijken. Toen gingen hem de oogen open. In andere landen kende hij ook de groote dichters der zestiende en zeventiende eeuw, hij zag de overeenkomst tusschen deze en Hooft en Vondel in hun historische beteekenis. Ook zij waren baanbrekers en leidden een nieuw tijdvak in; maar dat was voor de lateren geen reden geweest om hen als halfgoden te vereeren, en wat zij bereikt hadden voor den hoogsten trap van het mogelijke te houden. Op 't tijdperk, door hen beheerscht, waren andere periodes gevolgd; er was een ontwik-

1) Digtk. Verh. CLXXXVIII.

2) Theorie, Inl. en de Brief aan De Perponcher vóór het IIe deel, waarin Van Alphen zelf over dezen ontwikkelingsgang verschillende aanwijzingen geeft.

keling waar te nemen en het heden kon met het verleden wedijveren. En dat was bij ons zoo niet. Van Alphen werd getroffen door die tegenstelling. Vooral de Duitsche literatuur noodzaakte hem telkens weer tot vergelijkingen, die in 't nadeel van zijn vaderland uitvielen. Zijn blik werd verruimd en zijn smaak verfijnd. Wat hij vroeger met genoegen las, kon hij nu niet meer genieten. De nieuwe maatstaf dwong hem steeds meer tot een afkeurende critiek. „Bij hoevelen van onze Digters vindt men niet de schoonste onderwerpen zo droog, zo mager behandeld?" [1]) Hij ziet hoe zeer in 't buitenland de verschillende dichters van elkaar onderscheiden zijn, hoe ieders eigenaardige persoonlijkheid en begaafdheid uit zijn werk spreekt: een bewijs van hun oorspronkelijkheid. Bij ons was dat ook zoo in de zeventiende eeuw: „Hooft en Vondel hebben elk hunne eigen manier en zijn beide oorspronkelijk. Poot, Brandt en Vollenhove zijn het ook; maar als men verder komt twijfel ik of men tusschen Digters en Digters zulk een *origineel* onderscheid (dit bedoele ik tog) zal aantreffen, als men tusschen Hooft en Vondel bespeurt." Natuurlijk moest zijn belangstelling in de Hollandsche dichters der achttiende eeuw verflauwen, nu hij hen eenmaal als epigonen had leeren beschouwen. Als hij de heldendichten van zijn landgenooten las en ze vergeleek met Tasso's Gierusalemme Liberata, een zijner lievelingswerken, of ook met Voltaire's Henriade, konden zij hem niet meer treffen en boeien. Hij zag er in een regelmatigheid, die geen gebrek aan innerlijke eenheid kon goedmaken; zijn ergernis spreekt uit de woorden waarmee hij 't hoofdstuk „Over de Eenheid en Verscheidenheid" besluit: „Wanneer onze digters dit lezen zullen, mogen zij aan zig zelf vragen, of zij in hun historische gedigten of heldendigten de eenheid niet verwaarloost hebben en in plaats van eene onordenlijke orde eene ordentlijke disorder in dezelven gebragt hebben? Of zij niet doorgaands slegts dat zien, wat een ander reeds lang

---

1) Theorie, I 120.

gezien heeft, en daardoor schraal en mager worden? of zij hunne denkbeelden zelf wel altoos verstaan, en het βαθος niet veelal voor het ware verhevene aanzien? werden deze vragen meer gedaan; en meer opregt beantwoord! maar de stand der Nederlandsche digtkunst is tegenswoordig ... dan laat mij thands hierover zwijgen..." [1])

Hij moet toegeven dat de Hollandsche dichters meestal wel vrij zijn van buitensporigheden; maar die lof heeft voor hem niet meer zooveel beteekenis, als voor hen die bij elk gedicht alleen maar vragen of de regels wel behoorlijk zijn waargenomen. „Vrij te zijn van buitensporigheden is nog heel iets anders dan rijk te zijn aan schoonheden. [2])

Zoo moet hij wel tot de conclusie komen dat „wij tot hiertoe in het stuk van poëzy die vordering niet gemaakt hebben, die wij bij onze naburen aantreffen." [3])

Het verschil tusschen Van Alphen en iemand als Van Goens komt nu eigenaardig uit in hun houding tegenover de vaderlandsche letterkunde. Beiden hebben door de vergelijking met het buitenland er het gebrekkige, onbelangrijke, muffe van leeren zien. Van Goens vindt daarin aanleiding om met eenigszins voorname minachting zijn „goede landsluiden" hun achterlijkheid te verwijten, maar verder interesseert het hem matig en de wensch om verbetering in dien toestand te brengen is niet sterk genoeg om hem langen tijd aan 't werk te houden.

Van Alphen staat er anders tegenover: hij mag zich nu en dan scherp uitlaten, bij hem komt dat voort uit ergernis. Het bedroeft hem, wanneer hij bij vreemden het ongunstig oordeel over de Hollandsche poëzie leest, hoewel hij tegelijk onbevoordeeld genoeg is om zich niet achter voorgewend ongeloof in de juistheid van dat oordeel te verschuilen. „Het γνωθι σεαυτον raakt zo

---

1) Theorie, I 131.
2) Theorie, II bl. IX.
3) Theorie, Inl. XI.

wel eene geheele natie, als elk mensch in het bijzonder." [1]) Hij ergert zich dan ook aan de bekrompenheid, die een objectief oordeel in den weg staat, en kan niet laten daar nog eens uitdrukkelijk tegen op te komen: [2]) „Het is bij sommigen onzer Nederlandsche vernuften een groote misdaad iets te zeggen dat tot vernedering van Hooft, Vondel, Antonides, Poot enz. strekken kan; en van onze letterkunde niet zeer gunstig te denken is heiligschennis bij hen, die voor kunstrigters bij ons willen doorgaan." Hij verklaart dit uit hun eigenliefde: „Hunne werken en voordbrengsels staan of vallen met de waarheid of valschheid van deze stelling, dat de Nederlanders in het stuk der fraaie letteren agterlijk zijn; en dit kunnen zij niet verduwen." Liever dan zich bij deze kunstrechters aan te sluiten, wil hij zoeken naar de oorzaken onzer achterlijkheid om zoo de middelen tot verbetering op te sporen. Hij is overtuigd dat het klimaat, of de politieke en oeconomische omstandigheden geen verhindering behoeven te zijn voor den bloei der kunsten; elk land en elke tijd heeft immers zijn kunstenaars. Ook kan hij niet aannemen dat zijn vaderland juist „geen genieën zou kunnen voordbrengen." Dat bewijzen immers mannen als Erasmus, De Groot, Vondel, Hooft, Boerhave en Musschenbroek wel anders. Dan ligt nog eer misschien de schuld bij een zekere „lauwheid en ijverloosheid, die ook in andere opzigten onze natie in deze eeuw meer aankleeft dan in het begin der vorige". [3]) Toch denkt hij er niet aan rechtstreeks het verval der poëzie in verband te brengen met de gezonken volkskracht. Er is in zijn oog een oorzaak, die meer invloed heeft dan alle andere te samen: „Zal ik mijn hart regt uitspreken, dan moet ik zeggen: het is 't gebrek aan eene wijsgeerige beoeffening der schoone kunsten en wetenschappen, en daar uit volgend verkeerd gebruik van ge-

---

1) Theorie, Inl. III.
2) Theorie, Inl. VI, aant.
3) Theorie, Inl. XV.

brekkige modellen, die ons in het stuk van poëzy nog ver agter onze naturen stelt." [1])

Deze overtuiging sloot allen twijfel buiten over den weg, dien men nu te volgen had. Vóór alles moest er een goede, d. i. een „wijsgeerige theorie" zijn.

Van Alphen is echter niet eerst door deze overweging geleid tot het bestudeeren der buitenlandsche aesthetica. Toen hij het plan opvatte Riedel's Theorie te vertalen, had hij reeds veel over deze dingen gelezen en gedacht. Naar hij zelf zegt, is zijn eigen poëzie de aanleiding daartoe geweest. De denkbeelden der nieuwere aesthetici waren voor hem een openbaring. Overal blijkt zijn groote ingenomenheid met deze opkomende wetenschap. Als hij veel later [2]) de groote vorderingen van zijn tijd opsomt, prijst hij dien vooral ook als de eeuw „waarin men de kunst van het schoone, door de wijsgeerte ontleed, en in hare geheimen doorgrond, de diepten der bovennatuurkunde doorwandeld en hare grenzen afgeteekend heeft." Hij acht de nieuwe philosophie hemelsbreed verschillend van de vroegere „schoolsche spitsvondigheden" en kan het niet goed velen, wanneer de Theorie onnoodig of zelfs schadelijk wordt gevonden. In zijn onwrikbaar vertrouwen op haar gunstige werking toont hij zich een echt achttiendeëeuwer. Hij geeft toe dat groote genieën haar wel kunnen missen, maar — er zijn toch altijd meer talenten dan genieën, en die hebben zeker de leiding van een goede theorie noodig, al was het alleen maar om hen in staat te stellen de beste modellen te kiezen.

Toch bedoelt hij dit alles niet zoo bekrompen als zijn voorgangers. Van absolute onderwerping aan de Regels wil hij niets weten, en juist in de philosophische theorie ziet hij een waarborg voor de vrijheid. In zijn Inleiding vermeldt hij de voordeelen der theorie,

---

1) Theorie, Inl. XV.

2) De waare Volksverlichting, met opzicht tot godsdienst en staatkunde, beschouwd in haren aart, oogmerken, grenzen, bronnen en gevolgen (1793), 19.

zooals Lord Kaimes die had opgenoemd, en 't is eigenaardig dat hij daar dan zelf bijvoegt: [1]) „Er is nog een voordeel uit de wijsgeerige beoefening der schoone kunsten te trekken; namelijk, dat men door dezelve ontslagen wordt van die slaafsche banden, met welken letterzifterij en eene zekere buitensporige kieschheid op de taal dikwijls den digter of redenaar, tot wezenlijk nadeel der schoone voordbrengsels, tragt te boeien.... Het is de wijsgeerte, die ons regt kan doen denken omtrend de zo genoemde vrijheden der digters en redenaars: zij is het, die ons leert, dat alle vrijheden die onbestaanbaar zijn met het schoone, geene vrijheden, maar dadelijke overtredingen zijn; en dat, in tegendeel, stijve en schoolsche verkleefdheid aan willekeurige regels, die de ware schoonheid in een werk verminderen, nooit genoeg vermeden kan worden."

Juist deze persoonlijke toevoeging maakt den indruk van een overtuiging, door eigen ondervinding gevormd. Hij is tot meerder vrijheid gekomen en is daar de nieuwe aesthetica dankbaar voor. Hij weet dat hij nu toch anders en meer geniet dan vroeger en wil dat ook anderen hiertoe zullen komen. Vandaar zijn ideaal van een betere critiek en grondiger recensies [2]); vandaar ook zijn wensch dat er voor de Theorie der kunst meer algemeene belangstelling zal komen. Zij slechts kan het oordeel vaster maken en den smaak verfijnen, en dit is niet alleen voor den dichter van belang, maar evenzeer voor den kunstrechter, ja, voor elk lezer die waarlijk genieten wil. Zijn oordeel in dezen berust op ernstige studie. Zijn belezenheid op dit gebied is eerbiedwekkend; alles wat er toen over de theorie der kunst belangrijks was heeft hij onder de oogen gehad; en de manier, waarop hij de verschillende schrijvers citeert en hun ideeën bespreekt, getuigt van een meer dan oppervlakkige kennismaking. [3])

1) Theorie, Inl. LXXXII.

2) Theorie, Inl. LXXXVI.

3) Hij noemt in zijn verschillende werken meer dan 60 schrijvers over de Aesthetica. Het is hier echter de plaats niet zijn lectuur uitvoeriger na te gaan, daar uit het vervolg toch voldoende zal blijken wat en hoe hij gelezen heeft.

Ook nu weer zien wij zijn belangstelling 't meest uitgaan naar Engeland en Duitschland. De Engelsche aesthetici trokken hem vooral aan door hun psychologische methode: Lord Kaimes, Gerard en Priestley zijn de auteurs die hij bij voorkeur aanhaalt.

Maar meer nog is Duitschland voor hem het land waar de theorie op de eenig juiste, d. i. de „wijsgeerige" wijze beoefend wordt. Daar is door de theorie de smaak verbeterd en hieruit verklaart hij den opbloei der Duitsche poëzie [1]). Daar is de literaire critiek eerst zooals zij zijn moet. „Wil men recensies zien, die in hun soort meesterstukken zijn, men moet ze voornamelijk thands bij de Duitschers zoeken" [2]). Het voorbeeld van Duitschland is voor hem gezaghebbend; als hij b.v. voor het rijmloos gedicht pleit, voegt hij er als geruststelling bij dat 't in Duitschland dertig jaar geleden ook vreemd en ongeoorloofd werd geacht, terwijl het daar nu algemeen wordt goedgekeurd; als hij van de „Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Kunsten" spreekt, voegt hij er bij dat hier schrijvers aan 't woord zijn, aan wier oordeel men zich met gerustheid kan toevertrouwen. De groote Duitsche tijdschriften volgde hij steeds met belangstelling, en zoo bleef hij in aanraking met de denkbeelden van mannen als Lessing, Mendelssohn, Nicolai, Garve e. a. Hun invloed schijnt echter niet zoo groot geweest te zijn als die van Sulzer. Diens Woordenboek was de bron waaruit Van Alphen altijd weer zijn wijsheid putte. Waar hij verschillende meeningen in zijn werk tegenover elkaar stelt, sluit hij zich gewoonlijk bij Sulzer aan, en liefst drukt hij zich dan in diens eigen woorden uit. Sulzer had het standpunt van Baumgarten en de Zwitsers uitgewerkt op een wijze die niet te diepzinnig en toch uitvoerig was, en dit zal Van Alphen hebben aangetrokken. In zijn Inleiding eindigt hij de opsomming van de Duitsche aesthetici met de woorden: „Bijzonder heeft Sulzer deze wetenschap in al der-

---

1) Theorie, Inl. LXVII vg.
2) Theorie, Inl. LXXXVI noot.

zelve omvang behandeld [1]), en hij voegt er aan toe dat hij „bijna geen schrijver ken(t) die Sulzer evenaart, in eene klare en teffens nauwkeurige voorstelling van zijne gedagten." Ook is er een zekere overeenkomst tusschen Sulzer en Van Alphen in hun waardeering van de kunst als zoodanig. De nieuwe opvatting stelde voorop dat de kunst niet moest onderwijzen, maar vermaken. Dit werd echter door velen zoo verstaan, dat de kunst niet anders was dan tijdverdrijf. Hiertegen verzet Sulzer zich [2]): aan den eenen kant is hij nog niet geheel vrij van de moraliseerende richting, maar tegelijkertijd stelt hij ook de kunst te hoog om haar als amusement zonder meer te beschouwen. Zoo komt hij er toe de beteekenis van de kunst te zoeken niet in een vlakke directe nuttigheid, maar in den veredelenden invloed dien zij op geest en gemoed moet oefenen. Deze opvatting vond weerklank bij Van Alphen. In zijn Inleiding verwijst hij al naar Sulzer's voorrede en spreekt het ook als zijn persoonlijke overtuiging uit dat de ontwikkeling van 't schoonheidsgevoel van groot gewicht is voor de „vorming van ons gevoel voor het ware en goede"; hij voelt dat niet onderricht en vermaning 't hoogste doel der kunst mag zijn, maar de „beschaving der ziel", zooals hij 't in de taal van zijn tijd uitdrukt.

Sulzer.

Maar gelijk 't nu in Sulzer's Woordenboek practisch toch weer hierop neerkomt, dat de kunst de deugd aantrekkelijk en de ondeugd afschrikwekkend moet voorstellen, zoo vervalt ook Van Alphen, als hij dit denkbeeld uitwerkt, weer tot een vrij ondichterlijke opvatting. Als hij 't ideaal schildert van een „verlichte natie" [3]), wijst hij aan Kunsten en Wetenschappen een eervolle plaats toe. Maar hoe verdedigt hij nu dit standpunt? „Kunsten en Wetenschappen beschaven het menschdom en maken het vatbaar voor zedelijkheid.... Door Kunsten en Wetenschap-

1) Theorie, Inl. XXVIII.

2) Zie de voorrede van zijn Woordenboek.

3) De waare volksverlichting, met opzicht tot godsdienst en staatkunde, beschouwd in haren aart, oogmerken, grenzen, bronnen en gevolgen, 168; zie ook 170.

pen worden menschen van ledigheid en behoefte bewaard; van zedeloosheid en het bedrijven van misdaden teruggehouden, tot werkzaamheid aangespoord enz."

In overeenstemming met dit eenigszins nuchtere standpunt is ook de plaats, die hij in zijn eigen leven aan de kunst afstaat. Het besef, dat hij door den smaak te verbeteren indirect ook het zedelijk peil der natie verhoogt, geeft hem de vrijmoedigheid een groot deel van zijn tijd aan poëzie en aesthetica te wijden. [1]) Zijn welgemeende ergernis over de achterlijkheid der Nederlandsche poezie in vergelijking met de Duitsche drong hem tot een practisch zoeken naar verandering. Maar een levenswerk, waarbij al het andere moest achterstaan, werd dit voor hem niet. Bij al zijn ernstigen wil tot voorlichting en verbetering is hij toch niet een hervormer, die heel zijn persoonlijkheid inzet. Om dit uit overtuiging te kunnen doen zou hij de kunst toch hooger hebben moeten stellen; en vanzelf, door gaven en neiging geleid, zich geheel aan dergelijk werk te wijden, dit lag niet in zijn aanleg. Poëzie en welsprekendheid zijn de aangename bezigheden van zijn vrije uren. Zij deelen in zijn belangstelling met tal van andere zaken [2]). Zijn betrekking nam hij met nauwgezetheid waar en ook in de politieke gebeurtenissen van zijn land leefde hij mee. Staatkunde en historie behooren onder zijn liefhebberijstudies; bovendien verdiepte hij zich gaarne in theologische quaesties. In 1775 verscheen van hem een weerlegging van Eberhard's Apologie van Socrates [3]) onder den titel: „Eenige leerstukken van de protestantsche Godsdienst verdedigd." In 1777 gaf hij zijn „Gedichten en Overdenkingen" uit en nog in 't zelfde jaar zijn vertaling van de verhandeling van Thomas Abbt: „Vom Verdienste".

---

1) Theorie, Inl. LXX; Prijsverh. 1777, 208.

2) Zie: Koenen, a. w. 17 vlgg. Nepveu, a. w. 400 vlgg.

3) De volledige titel is: Neue Apologie des Socrates, oder Untersuchung der Lehre von der Seligkeit der Heiden, 1772. De aanleiding tot dit geschrift was de bekende veroordeeling van Marmontel's Bélisaire door de Sorbonne en de rechtvaardiging van deze veroordeeling door den Rotterdamschen predikant Hofstede: zie Hettner, a. w. III², 250.

Tegelijk met 't eerste deel van zijn bewerking van Riedel's Theorie, in 1778, verschenen bovendien nog de beide eerste stukjes van zijn „Kleine Gedichten voor Kinderen." [1])

Onder al deze werkzaamheden neemt zijn aesthetische studie wel een aanzienlijke, maar toch geen alles overwegende plaats in.

Zelf teekent hij eigenaardig 't kalme overleg, waarmee hij de „Omwenteling op den Nederlandschen Zangberg" zooals zijn vrienden het weidsch uitdrukten, ondernomen heeft, in zijn Inleiding: „Het is mijn oogmerk niet, en ik heb ook te veel andere bezigheden, om mijn leven voornamelijk met het bestudeeren der Aesthetica door te brengen; en mijn hoofdwerk daarvan te maken, om dezelve aan mijne landgenooten door aanhoudend schrijven op te dringen. De zaak is eenvoudig deze: Mijne liefde en zugt tot de Poezy heeft mij aan het gezet bestudeeren der theorie daarvan gebragt; deze leidde mij tot de Aesthetica, tot het lezen van vreemde digtstukken enz. Ik heb onder het lezen van Aesthetische werken enigen aangetroffen, die ik ook gaarne onder mijne landgenooten verspreid zag, om dat ik mij verbeeldde, dat zij veel nut konden doen. Wel nu, dagt ik, dat was der moeite waardig; gij hebt, voor het tegenwoordige, tijd om dat te verrigten. Mogelijk doet het veel goed; kwaad zal het zeker niet doen; en de uuren, daaraan besteed, zijn ook voor u niet verloren. Zo ging ik met lust aan 't werk, en besloot tot het bewerken van Riedel, als ook tot het schrijven van mijne Inleiding daar voor."

Willen wij Van Alphen's werk billijk beoordeelen, dan zullen we dus niet uit 't oog moeten verliezen, dat het ten slotte liefhebberij — en niet levenswerk was.

---

1) Zie hierover de dissertatie van H. Pomes, Over Van Alphen's Kindergedichtjes. Bijdrage tot de kennis van de opvoeding hier te lande in de 18e eeuw.

## III

# RIEDEL'S THEORIE DER SCHOONE KUNSTEN EN WETENSCHAPPEN

Van Alphen heeft zijn bekendheid als aestheticus voornamelijk aan zijn vertaling van Riedel's Theorie te danken.

Hij wilde daarmee de nieuwe wetenschap der aesthetica bij zijn landgenooten inleiden en hun tevens geven wat hij zelf noemt „een aaneengeschakeld samenstel van de theorie der schoone wetenschappen."

Zijn boek is meer dan een vertaling en minder dan een omwerking. Hij geeft n.l. wel lange „inzetsels" uit andere schrijvers, ook verscheidene aanvullingen en opmerkingen van zich zelf, maar dit alles wordt met het boek van Riedel niet tot één geheel verwerkt.

Uiterlijk onderscheidt hij zijn eigen werk door het tusschen haakjes of in de noten onder aan de bladzij te plaatsen; wat den inhoud aangaat, zet hij zijn denkbeelden en aanhalingen eenvoudig naast die van Riedel, zonder zich er om te bekommeren of deze wel geheel met elkaar overeenstemmen.

Door deze methode wint het geheel niet aan helderheid. De bestudeering van Van Alphens theorieën echter wordt daardoor in zoo ver gemakkelijker gemaakt, dat nu zijn persoonlijke kijk op de verschillende quaesties des te duidelijker uitkomt.

Een bespreking van Riedel's denkbeelden, die voor Van Alphen

telkens het uitgangspunt van zijn beschouwingen vormen, zal echter vooraf moeten gaan.

Riedel is een van de talrijke compilatoren die in populairen vorm de aesthetische theorieën van hun grootere tijdgenooten hebben samengevat. Op zich zelf was 't zeker eene verdienstelijke onderneming de geschriften over de enkele onderdeelen tot één geheel te verwerken en systematisch de resultaten van het onderzoek weer te geven.

Maar dan moest dat overzicht in de eerste plaats helder en logisch zijn. De schrijver moest zelf zich duidelijk bewust zijn, wat de verschillende systemen en monographieën voor nieuws gaven, waarin de opvattingen van elkaar verschilden; hij moest vóór alles zijn eigen oordeel hebben en partij kiezen; hij moest althans eenigszins, naar aanleiding van wat anderen gedacht hadden, zelf verder kunnen denken. In elk geval moest hij zijn stof voldoende meester zijn om het geheel te kunnen overzien en de uitkomsten van zijn studie althans zoo te ordenen, dat het tot een nieuw geheel kon worden. Bij Riedel is maar weinig van dit alles te vinden. Men krijgt den indruk van een massa onbezonken lectuur, die naast en door elkaar is weergegeven. Wat hij zelf zegt van een enkel hoofdstuk is wel op zijn geheele boek van toepassing: „Ik wil om nog eenige verdienste te hebben, dat hetwelk reeds hier over gezegd is in een kort begrip bij malkander nemen, en er bij voegen hetgeen ik *mogelijk* zelf gedagt hebbe." [1]) Heele stukken uit Lord Kaimes, Du Bos, Mendelssohn, Lessing e. a. zet hij naast en door elkaar. Soms breekt hij midden in hun gedachtengang af en schrijft er een stuk van zich zelf tusschen, om daarna weer 't vervolg te geven.

De geheele opzet van het werk is zwak. Uit de grondstelling: „Schoonheid is zinnelijke eenheid in zinnelijke verscheidenheid"

---

1) Theorie, I 38. De cursiveering is van mij.

worden de onderwerpen voor de verschillende hoofdstukken afgeleid, echter niet op zeer overtuigende wijze [1]).

De „menigte en betrekking" der „samenstemmende deelen" b.v. eischt de behandeling van „De Eenheid en Verscheidenheid." De overweging dat „het verscheidene in één punt moet overeenkomen" voert dan nog eens tot de behandeling der „Eenheid." En ten slotte dekt hij nog een keer met hetzelfde denkbeeld der „Samenstemming" een heele menigte van onderwerpen, n.l. samenstemming, natuur, eenvoudigheid en naïfheid, gelijkheid en contrast, waarheid en waarschijnlijkheid, rondheid, nabootsing en verrukking. Daartusschendoor worden dan weer op eens onderwerpen van geheel anderen aard behandeld: Zoo vinden de hoofdstukken „Over den luim" en „Over het Grappige en Belagchelijke" een plaats tusschen het 4e hoofdstuk „Over de Eenheid en Verscheidenheid" en het 8e „Over de Gelijkheid en het Contrast."

Voor zijn laatste hoofdstukken vindt hij een plaats door te zeggen: „Eindelijk nog van de stukken die de kunst vordert, wanneer men dadelijk hand aan 't werk wil slaan. Deze zijn smaak, genie, enthusiasme, en verdigting."

Hoewel hij beweert alles uit één beginsel af te leiden, zoekt men toch tevergeefs naar het ééne gezichtspunt, van waar uit hij den geheelen voorraad van zijn stof heeft overzien. 't Gevolg is onduidelijkheid en verwardheid. Hij weet zelf nog niet, terwijl hij bezig is, waar hij later met zijn verschillende opmerkingen blijven zal, zoodat hij nu en dan in 't vooruitzicht stelt dat hij op een of ander onderwerp „misschien" later nog „ergens" zal terugkomen. Ook valt hij telkens in herhalingen; sommige quaesties worden gedeeltelijk behandeld en keeren dan, eenige hoofdstukken verder, nog eens terug. Op het eind van zijn werk raakt hij zelf in de war, en in plaats van een onderwerp, op de plaats die hij hier er voor bestemd heeft, uit te werken, verwijst

---

1) Theorie, I 56, 57.

hij naar de verschillende hoofdstukken, waarin 't al eens ter sprake is gekomen.

Waar hij niet maar zonder meer de woorden van anderen overneemt, houdt hij er toch een wonderlijke manier op na om tot een eigen oordeel te komen.

In het Hoofdstuk „Over het Grappige" b.v. redeneert hij zoo [1]): „Wanneer ik de denkbeelden der voornaamste opmerkers van het grappige met elkander vergelijke, en dat aftrekke, waar in zij zig onderscheiden, zo zal dat, wat er overig blijft, zekerlijk het ware denkbeeld zijn, daar ik naar zoeke." En dan volgt de uitwerking van de rekensom in optima forma! [2])

Als hij een definitie wil geven, tast hij gewoonlijk een tijd lang rond en probeert het op verschillende manieren, om dan eindelijk te komen waar hij wezen wil [3]).

't Geheel wordt door deze wijze van werken niet alleen verward, maar ook uiterst langdradig.

Een geregeld overzicht van den inhoud wordt hierdoor vrij wel onmogelijk, in elk geval onvruchtbaar gemaakt [4]).

---

1) Theorie, I 182.

2) Andere vbb. o. a. Theorie, II 47, 48 en II 278.

3) Zie althans o. a. Hfdst. III.

4) Om althans een denkbeeld te geven van de opzet volgt hier de inhoudsopgave:

I. Over de schoone Kunsten en Wetenschappen in het algemeen.
II. Ontwikkeling der Schoonheid in hare afzonderlijke wezenlijke deelen.
III. Over het Grootsche en Verhevene.
IV. Over de Eenheid en Verscheidenheid.
V. Over de Natuur, Eenvoudigheid en Naïfheid.
VI. Over den Luim.
VII. Over het Grappige, en Belagchelijke.
VIII. Over de Gelijkheid en het Contrast.
IX. Over de Nabootsing, en Illusie, of Begoocheling.
X. Over het Nieuwe, Onverwagte, en Wonderbare.
XI. Over de Waarheid, Waarschijnlijkheid en Verdigting.
XII. Over het Licht, de Schaduw, en het Coloriet.
XIII. Over de Welvoeglijkheid, Welstaanlijkheid, Deftigheid en Deugd.
XIV. Over het Hartstogtelijke.
XV. Over het Belangrijke.
XVI. Over de Bevalligheid.

Voor ons doel is het daarom het beste Riedel's opvatting over de voornaamste quaesties uit zijn verschillende uitingen systematisch samen te lezen.

Zooals al zijn tijdgenooten verwerpt ook Riedel de oude methode der leerboeken, om maar zonder meer regels en wetten voor te schrijven en stelt ook hij zich op het nieuwe „philosophische" standpunt. Een Theorie der schoone Kunsten en Wetenschappen moet beginnen met den hoofdregel vast te stellen, waaruit alle afzonderlijke wetten voortvloeien en waaraan zij hun recht ontleenen. Riedel vat het geheel samen in deze uitspraak: [1]) „Vraagt „men naar den algemeenen regel, die alle de voortbrengsels der „schoone kunsten en wetenschappen bevat, dan is het de *schoon-* „*heid* of de *volkomen zinnelijkheid* zelve. Vraagt men naar den „toetssteen, deze is het *genoegen,* dat uit de schoonheid vloeit, „en op zig zelf geen belang verwekt. Vraagt men naar de gron- „den van dit welgevallen; deze zijn de *wetten van onze gewaar-* „*wording.*"

Hiermee sluit hij zich dus aan bij de nieuwe richting die tot het wezen der schoonheid tracht door te dringen. Bij hem ook de afscheiding van het terrein der schoonheid van dat van waarheid en zedelijkheid, de kenmerking van het aesthetisch gevoel door het „belangeloos welgevallen", en de pogingen om dit welgevallen te ontleden en te verklaren door de nieuwe geliefkoosde wetenschap der psychologie. Deze zal, door de wetten van het welgevallen op te sporen, tevens de wetten der kunst kunnen vaststellen. Bodmer en Breitinger waren uitgegaan van de vraag, hoe het scheppingsvermogen en de ontvankelijkheid voor schoonheidsgenot te verklaren; de Engelsche aesthetici hadden gezocht

---

XVII. Over de Figuuren.
XVIII. Over de Teekening en Opeenvolging der Zinnelijke Denkbeelden.
XIX. Eenige Aanmerkingen over de Uitdrukking en het Mechanieke.
XX. Over de Genie en den Smaak.

1) Theorie I 55. De cursiveering is van mij.

naar het door hen onderstelde afzonderlijke zintuig voor het schoone, en langs beide wegen voerde het onderzoek tot de psychologie.

Riedel's belangstelling gaat overwegend dien kant uit en dikwijls blijft hij 't langst staan bij 't psychologisch onderzoeken en uiteenrafelen der begrippen, om dan ten slotte te vragen hoe zijn resultaat practisch op de kunst kan toegepast worden. Vooral in de Hoofdstukken „Over het Nieuwe" en „Over het Hartstogtelijke" komt dit overheerschen der psychologie sterk uit.

Een tweede eigenaardigheid is dat hij in de eerste plaats de wetten van het welgevallen bij het *publiek* onderzoekt en zich maar matig voor het probleem van het aesthetisch *voortbrengen* interesseert. Dit hangt samen met zijn geheele beschouwing over 't werk van den kunstenaar, waarop we later moeten terugkomen.

In zijn eerste Hoofdstuk „Over de schoone Kunsten en Wetenschappen in het algemeen" zoekt hij te komen tot een bepaling van de schoonheid: „Schoon is wat zonder uitzicht van eigen-„belang zinnelijk behagen kan." De nadruk moet daarbij vallen op het „zinnelijk" behagen, zooals eenige bladzijden verder duidelijk wordt, waar hij van het kunstwerk zegt: „Het geheele „product moet de algemeene wezenlijke eigenschap der schoon-„heid hebben; het moet zinnelijk zijn." Dit op den voorgrond treden van het „zinnelijke" [1]) is een der voornaamste kenmerken der achttiendeeuwsche aesthetica. Het is de reactie tegen het verstandelijke, abstracte, onplastische en kleurlooze van de poëzie

---

1) Van Alphen rechtvaardigt het gebruik van dit woord aldus: Theorie I 4. „Ik weet geen beter woord dan dit voor het hoogduitsche *sinnlich*, schoon ik wel weet, dat men in onze taal hetzelve in dien zin niet doorgaands gebruikt. *Zintuiglijk* kan men niet zeggen, daar dit woord alleen betrekkelijk is tot de uitwendige gewaarwording; en daar men onder het woord *zinnelijk* niet alleen de uitwendige, maar ook de inwendige gewaarwording verstaat. Ook strijdt deze beteekenis niet met den aart onzer tale. Kiliaan verklaart *zinnelijk*, door *affectus animo aut sensu*, en *zinnelijkheid* door *affectus, affectio, animi motus*."

Tot de uitwendige gewaarwordingen rekent hij die der zintuigen, tot de inwendige die der verbeelding en der hartstochten.

van 't onmiddelijk voorafgaande tijdvak. Een tweede achttiendeeeuwsch element in deze definitie is de verwijzing naar de ervaring. Riedel neemt als axioma aan „dat de noodzakelijke werkingen van den geest bij alle menschen dezelfde zijn" [1]) en leidt hieruit af: „Wat aan allen behagen moet, is schoon" en hij verwijst hierbij ook naar de stelling van Du Bos, „dat de stem van het gemeen de rigter zij der schoone voordbrengsels." Hiermee wordt feitelijk een nieuw criterium voor de beoordeeling van kunst gegeven. Niet langer is het de eerste en eenige vraag of een stuk past in een of ander genre en of het aan de wetten van dat genre precies voldoet, maar in theorie althans wordt hier uitgesproken, dat het de eerste vraag is of een kunstwerk werkelijk genot geeft, al of niet; en ook zoo weer wordt bestreden de classicistische, rationalistische kunstopvatting en 't gevoel geplaatst tegenover het „oordeelen naar beginsels", dus 't verstand.

Echter is het er nog ver van af dat deze denkbeelden nu in al hun consequenties worden begrepen en aanvaard. Als Riedel verder ontleedt *wat* dan aan allen behaagt, vergeet hij al spoedig weer wat hij gezegd heeft over het noodzakelijke van „*zinnelijk* behagen." Daar zoowel gedachten [2]), en handelingen, als lichamelijke voorwerpen kunnen behagen, onderscheidt hij de schoonheid in een schoonheid die inwendig, en een, die uitwendig gevoeld wordt.„De schoonheid voor de inwendige gewaarwording raakt weer, òf de verbeeldingskragt alleen, òf ze is gegrond op verhevener denkbeelden van orde, grootheid, verhevenheid, deugd, edelmoedigheid en zedelijkheid; de eerste noemen wij de imaginative, de tweede de verstandelijke schoonheid". Zoo sluipt de achttiendeeeuwsche verstandelijkheid toch nog weer langs een omweg binnen.

Na deze algemeene bepalingen volgen nu nog verschillende

---

1) Theorie, I 6.
2) Theorie, I 13.

opmerkingen. Riedel heeft bij zich zelf nagegaan welke eigenschappen het waren, waardoor de schoone dingen hem behaagden; nu hij ziet dat zijn eigen gewaarwordingen met die van anderen overeenkomen, ontleent hij daaraan het recht de regels, uit zijn persoonlijke ondervinding opgemaakt, als algemeene wetten te beschouwen. Ook hier is de psychologische ervaring weer het uitgangspunt. In deze wetten wordt nu nog eens op „zinnelijkheid" aangedrongen; Du Bos' opvatting is vertegenwoordigd door den eisch dat het schoone voorwerp de aandacht moet „bezig houden" en onze geheele opmerkzaamheid tot zich moet trekken, en de algemeen aangenomen opvatting van den smaak als een „donker gevoel van volkomenheid" wordt omgezet in den regel: „Een voorwerp dat behagen zal, moet niet al te duidelijk voorgesteld worden." Alles wordt dan nog eens samengevat in de definitie van schoonheid als „zinnelijke eenheid in zinnelijke verscheidenheid," waarmede hij zich aansluit aan de aesthetica van Baumgarten, met haar opvatting van de schoonheid als „sinnlich erkannte Uebereinstimmung des Mannigfaltigen zur Einheit. [1])

Of nu voor hem het Schoone zich onderscheidt in het Verhevene en het Bevallige is niet duidelijk. Wel wijdt hij aan beide een afzonderlijk hoofdstuk, maar deze staan ver van elkaar. Het Verhevene wordt in Hoofdstuk III en het Bevallige eerst in Hoofdstuk XVI behandeld. Uit zijn omschrijvingen en voorbeelden blijkt wel dat het bevallige, de „zagte schoonheid", voor hem practisch onderscheiden is van het verhevene, maar nergens stelt hij die beide vormen van schoonheid duidelijk tegenover elkaar, of ziet hij ze als twee tegengestelden die elkaar aanvullen. In 't algemeen is het verhevene voor hem „al datgene, wat wij half, of in 't geheel niet of bezwaarlijk in staat zijn te bereiken." [2]) Het wezenlijke van de gratie zoekt hij in de handeling en bewe-

1) Zie o. a. H. Meyer, Bemerkungen aus dem Zeitalter der schönen Wissenschaften. Berlin 1886.

2) Theorie, I 92.

ging [1]), en legt daarbij den nadruk op het stille en zachte; maar vooral wanneer hij dit laatste verder uitwerkt, vloeien het verhevene en de gratie in elkaar, en maakt hij waardigheid en verhevenheid tot eigenschappen der bevalligheid, die dan ook eigenlijk door hem vrij wel vereenzelvigd wordt met Winckelmann's „stille Grösse". [2]) Zoo zegt hij o. a.: „De bevalligheid vermengt zig met geene andere bewegingen dan dezulken, welke een stil, van alle heftigheid vervreemd, en waardig karakter aantoonen. Somtijds laat zij door den dauw der schoonheid, die boven op hare miene ligt, trekken van verhevenheid en majesteit schitteren.... Zo is de ernstige Jupiter, die zelf bedaard is, maar met eenen wenk van zijne magtige winkbraauwen de aarde verschrikt." Zeker zou hij dit voorbeeld niet gekozen hebben, als niet het denkbeeld van gratie bij hem, terwijl hij het tracht te bepalen, ongemerkt samengesmolten was met dat van de schoonheid in 't algemeen en dan wel zoo als deze geopenbaard was in de Grieksche kunst en zooals Winckelmann hem die had leeren kennen. Diens invloed toch beheerscht het geheele hoofdstuk over de bevalligheid, dat op zich zelf staat. Het komt niet bij hem op zijn stellingen van „eenheid en verscheidenheid", „zinnelijke voorstelling" enz. hier toe te passen: een bewijs te meer van 't gebrek aan eenheid in zijn werk.

De reëele schoonheid onderscheidt zich in natuurschoonheid en kunstschoonheid. Hoe is, volgens Riedel's opvatting, nu de verhouding tusschen deze beide?

Aan Mendelssohn ontleent hij de gedachte, dat de schoonheid in de natuur te onderscheiden is van de ideale schoonheid. [3]) „In de natuur moet niet slegts schoonheid, maar ook volkomenheid plaats hebben. En deze twee zijn elkander dikwijls in den weg en dan moet de schoonheid wijken voor de volkomenheid."

---

1) Theorie, II 209.
2) Theorie, II 213 vg.
3) Theorie, I 31.

Hij vertegenwoordigt daarmee de algemeene opvatting. Wel is er in dezen tijd een neiging tot nauwer aansluiting van de kunst aan de werkelijkheid, maar tevens is men zich er van bewust, dat de werkelijkheid onvolkomen het ideaal weergeeft, en zoekt men naar idealiteit voor de kunst. Riedel haalt in dit verband Mendelssohn's woorden aan [1]): „Een landschapschilder maalt de natuur niet geheel zou gelijk zij is, maar naar het ideaal; zoals ze geweest zou zijn, bijaldien de Schepper alleen iets schoons had willen voordbrengen." Riedel besluit nu, dat er een algemeen schoonheidsideaal moet zijn, maar hij gevoelt ook, dat dit onbruikbaar is voor de kunst. „Het ideaal der hoogstmogelijke schoonheid is altoos een afgetrokken denkbeeld, een gestalte [!], die aan geen persoon eigen is, en altoos eenerlei en onveranderlijk, gelijk de wezens der dingen. Zal dit ideaal nader aan de natuur komen, en meer verscheidenheid hebben, dan moet de kunstenaar hetzelve, deels door enkele, maar schoone trekken veranderen, matigen en anders bestemmen; deels aan hetzelve daar door een samengesteld aanzien geven, dat hij die schoonheid, zo veel mogelijk, in beweging zet, en met aanloklijkheid paart" [2]). Hij ziet wel in dat de schoonheid, waar ze gerealiseerd wordt, uit de abstractie moet treden; maar de bijvoeging, dat de enkele trekken, die veranderd worden, in elk geval „schoon" moeten zijn, wijst er op, dat hij van het „karakteristieke" nog geen besef heeft. Als hij zich indenkt hoe de kunstenaar practisch tot de voorstelling der ideale schoonheid zal komen, vervalt hij in een leeg eclecticisme. Toch schijnt hij soms vaag te vermoeden, dat er nog iets anders noodig is, dan de bijeenvoeging van de afzonderlijke schoone deelen die aan de natuur ontleend zijn. Althans zulk een vermoeden schemert flauw door in zijn omschrijving van de gratie [3]): „Wordt de zagte schoonheid, naar een ideaal uit een aantal volkomene gedaanten, tot den hoogsten trap gebragt, en met bijzonder

1) Theorie, I 34.
2) Theorie, II 211.
3) Theorie, II 209.

aangename trekken onderscheiden, *die aan de gedaante iets karakteristieks geven*, dan heet ze gratie" [1]).

Maar verder op dit vermoeden doorgaan kan hij toch niet. Hij is aan den eenen kant nog te veel gebonden aan de voorstelling van de kunst als nabootsing der natuur; en te gelijker tijd doet de werkelijkheidsschuwheid, aan dezen tijd eigen, hem in een nietbestaande ideale wereld het hoogste schoon zoeken.

Men maakte in de achttiende eeuw geen onderscheid tusschen een natuurideaal en een kunstideaal. De kunst moest geven de voorstelling der ideale natuur [2]), en in zoover stond ze boven de werkelijkheid en was zij er in zekeren zin vrij van. Zelfs Batteux geeft dit toe, vandaar zijn eisch van *verfraaiing* der natuur. Maar dat de kunst een ideëelen inhoud zou hebben, die door *middel* van de natuurnabootsing verzinnelijkt wordt; dat het karakteristieke een wezenlijk element van het kunstschoone zou zijn, dit begrepen de aesthetici van dien tijd eigenlijk niet. Het beginsel van Batteux had de kunst, en vooral de poëzie, verlost van leegen klinkklank en abstracte verstandelijkheid; maar aan den anderen kant werd het ook een verontschuldiging voor platte alledaagschheid en moest het in botsing komen met elke meer poëtische en ideëele kunstopvatting. Van daar in dezen tijd die weifeling; men verwerpt de natuurnabootsing als algemeen beginsel en toch is men er in den grond van de zaak niet los van. Men zoekt iets nieuws; of men tracht het oude beginsel te behouden, maar 't een diepere beteekenis te geven. Bodmer en Breitinger hadden wel de natuurnavolging vastgehouden, maar toch de phantasie van den kunstenaar ruimte gegeven, door naast de werkelijke wereld plaats te eischen voor hun „mögliche Welten", die de kunstenaar zich evenzeer ter navolging mocht kiezen. Schlegel, Ramler e. a. hadden het principe der natuurnavolging zelf verworpen, en op hun voorbeeld stelt ook Riedel het met minachting ter zijde. „De kunstige draaien, die Batteux gebruikt,

1) De cursiveering is van mij.
2) Theorie, II 209.

om deze zijne geliefkoosde meening te verdedigen, doen ons niet veel goeds daarvan vermoeden." In de plaats daarvan geeft hij de grondstelling: „Nabootsing èn verdigting zullen derhalven de bronnen zijn, waaruit de regelen voor de werken der kunst, over het geheel beschouwd, moeten worden afgeleid." Door de verdichting eerst wordt de kunstenaar schepper. Eigenaardig is nu de voorstelling, die hij zich van dat scheppen maakt. Hij voelt dat het moet zijn het voortbrengen van iets oorspronkelijks, maar ook nu weer kan hij niet komen tot het inzicht dat het oorspronkelijke hierin is gelegen, dat de kunstenaar slechts den *vorm* der voorstelling aan de natuur ontleent. Hij zoekt nu naar iets dat de scheppende kunstenaar kan afbeelden, en dat toch niet in de natuur zóó aanwezig is en neemt nu zijn toevlucht tot het terrein van het menschelijk gebeuren. „Hij „(de scheppende kunstenaar)" brengt handeling in zijn werken, bijzonder in die, welke eigenlijk bestemd zijn, om handelingen voor te stellen [1]) en verbindt opeenvolgingen, waarvan men in de natuur maar zeer kleine gelijkheden" (dus toch gelijkheden!) „ziet. Hij verschaft zig, als 't ware, eene eigene natuur, en deze bootst hij na, wijl hij tog een nabootser zijn moet. Dit is de hoogste trap der kunst, en hier laat de Digter den Schilder verre agter zig, daar de laatste slegts in staat is, om, bij wijze van aanduiding opeenvolgingen te schilderen; en dezen maken het wezenlijke der schepping en verdigting uit."

Feitelijk heeft hij hiermee het principe der nabootsing toch nog niet losgelaten en zijn weifelend standpunt komt telkens uit in tegenstrijdige meeningen.

Absolute overeenkomst van origineel en copie acht hij echter in elk geval verwerpelijk. Ten eerste zou men dan dikwijls de schoonheid aan de gelijkheid moeten opofferen [2]), en dit kon

---

1) Theorie, I 257. Hiermee zinspeelt hij op Lessing's Laokoön, in zoover deze het voorstellen van handelingen speciaal aan de poëzie toekende.

2) Theorie, I 226, 338.

het achttiendeeuwsche idealisme niet toelaten. Bovendien ziet hij nog een dieper oorzaak voor de onmogelijkheid van volkomen overeenkomst. Hij begrijpt dat al te groote gelijkheid met het wezen der kunst onbestaanbaar is. „Een dier in steen gehouwen, ziet men met vermaak, doch bekleed de koe van den kunstenaar Myron met hair, zoo wordt zij al te gelijk aan het oorspronkelijke, om nog aan te doen, en zij moet in vergelijking daarmede altoos verliezen" [1]) en dan voegt hij er bij „Die rechte Temperatur (vermenging) ist Aehnlichkeit und Unähnlichkeit in einem Punkte empfunden, und so empfunden, dasz jene lebhafter sey und mehr als diese hervorstehe." [2])

Analoog hiermee is ook zijn beschouwing van de waarheid in de kunst. Wanneer hij die als wet stelt, voegt hij er uitdrukkelijk bij dat hij hier niet bedoelt de waarheid „die voor 't verstand behoort", maar Schlegel's „idealische Wahrheit". De voorstelling moet altijd zoo zijn, dat wij ons haar zonder innerlijke tegenstrijdigheid of ongerijmdheid zinnelijk kunnen voorstellen. Hij onderscheidt dan ook de waarschijnlijkheid in de kunst van die in 't gewone leven [3]). „De waarschijnlijkheid in de schoone Kunsten kan niet te ver getrokken worden en strookt ook volkomen met het wonderbare. Maar het andere „(de waarschijnlijkheid in het gewone leven)" is niet altoos de rigtsnoer, waar naar men de eerste beoordeelen moet. Wat in het gemeene leven waarschijnlijk is, dat is daarom nog niet *schoon;* en wat in de kunsten waarschijnlijk is, dat is het daarom nog niet in het gemeene leven."

---

1) Theorie, I 245, 246.

2) Ik citeer hier het oorspronkelijk ter wille van de duidelijkheid. Mendelssohn heeft dezelfde gedachte, maar hij heeft een dieper inzicht in de oorzaak van het verschijnsel: „In Wachs getriebene Bilder in Lebensgrösze und natürlicher Kleidung machen einen sehr widrigen Eindruck. Da uns kein sinnliches Merkmal überführet dasz wir eine blosze Nachahmung vor uns haben, so vermissen wir mit Widerwillen das Kennzeichen des Lebens, die Bewegung." Philos. Schriften II 22/23.

3) Theorie, I 319.

Het aandringen van Riedel en zijn tijdgenooten op waarschijnlijkheid is niet enkel een nuchter miskennen van de rechten der phantasie in den geest van Gottsched b.v., maar eerder een poging om het phantastische uit te sluiten. Dat ze daartegenover het phantasierijke willen bewaren, blijkt wel uit hun handhaven van het „wonderbare" naast het waarschijnlijke [1]).

Zoo houdt Riedel ook tegenover Lord Kaimes staande, dat de „Illusie" niet in de eerste plaats afhankelijk is van de nauwe aansluiting aan de werkelijkheid. „Verdigting kan zo goed de illusie voordbrengen als werkelijkheid; en het fabelachtig aanzien wordt door de *levendigheid* der beelden verminderd" [2]). De nadruk wordt hier meer gelegd op de aanschouwelijkheid der voorstelling dan op de nuchtere natuurgetrouwheid.

Als hij elders over de „illusie" afzonderlijk spreekt, werkt hij dit denkbeeld nog verder uit. „Wil derhalven de kunstenaar door zijne werken illusie voordbrengen, dan moet hij maar zijn best doen om *aanschouwende* beelden in onze phantasie af te malen; en wel zo, dat men zig het beteekende zinnelijker en levendiger dan het teeken voorstelt." [3])

Uit dit alles spreekt het besef, dat de kunst niet gebonden is aan de werkelijkheid, en dat 't juist het staan buiten en boven de werkelijkheid is, wat haar tot kunst maakt. Toch is deze gedachte niet geheel zijn eigendom geworden, zooals op vele plaatsen duidelijk blijkt. Hoe zou hij anders kunnen schrijven: „De illusie vordert, dat het voorwerp zig op zulk een wijze vertoone, dat wij niet gelooven de nabootsing maar het origineel zelve te zien. *Het origineel is altoos reeds in zig zelf levendiger en aangenamer dan de nabootsing*" [4]). Hier is alle inzicht in het eigenlijke van de kunst op eens geheel verdwenen.

---

1) Zie Hettner a. w. III, I 369 vgg.
2) Theorie, I 336. De cursiveering is van mij.
3) Theorie, I 263. De cursiveering is van mij.
4) Theorie, II 4. De cursiveering is van mij.

Diezelfde tweeslachtigheid vinden we waar hij over het genieten van kunstwerken spreekt. Aan den eenen kant acht hij 't een noodzakelijke voorwaarde van volkomen kunstgenot, dat alleen in de verbeelding het voorgestelde gezien wordt. De kunstenaar „moet onze geheele opmerkzaamheid in een punt samentrekken, en ons zijn voorwerp onder zulk een coloriet vertoonen, dat wij niet de voorstelling, maar de zaak zelf meenen te zien... De zinnelijke indrukken kunnen in de gewaarwording zelf hunne rustplaats niet vinden. Deze moet slegts de weg zijn, door welken de beelden in de verbeelding gebragt worden. Zoodra zij dezen dienst verrigt heeft, verbergt men hare werktuigen en geeft zig geheel over aan de aangename bewegingen, die de verbeelding voordbrengt" [1])

En toch zoekt hij het kunstgenot op een andere plaats in het vergelijken van 't kunstwerk met zijn origineel en kan hij met instemming de hoogst bekrompen verklaring van Gerard citeeren: „Daar de vergelijking terwijl ze geschiedt, eene zagte inspanning der ziele vooronderstelt, zo is zij ook even daarom aangenaam. Er is moeite noodig om het origineel door de copie te ontdekken; deze ontdekking brengt een aangenaam gevoel van onze scherpzinnigheid en ons beoordeelingsvermogen voord, en dus vermeerdert de kennis van de gelijkheid ons genoegen, door de gewaarwording van het gelukkig gevolg, na de in het werk gestelde vergelijking." [2])

Ook op verscheidene andere plaatsen zoekt hij, in aansluiting aan de Engelsche aesthetici, het kunstgenot voor een groot deel in de streeling van het menschelijk zelfbewustzijn.

Verder verklaart hij het uit een bezigzijn van de geestvermogens zonder al te groote inspanning, een bevredigdworden van de natuurlijke neiging der nieuwsgierigheid en daarnaast een bewonderen van de „bekwaamheid" van den kunstenaar.

---

1) Theorie, I 268.
2) Theorie, I 246, 247.

Dit laatste beschouwt hij als een der voornaamste factoren. „Wij bewonderen de genie en de geschiktheid van den kunstenaar; wij verstommen en dit verstommen heeft in alle opzigten eene mengeling van aangename gewaarwordingen tot zijn gevolg. Hoe meer zwarigheden door den nabootsenden kunstenaar moeten worden te boven gekomen, en hoe levendiger wij ons de overwonnen hindernissen voorstellen; des te grooter en aanhoudender wordt het vergenoegen" [1]). Hetzelfde soort van genoegen dus, waarmee men acrobaten hun kunsten ziet vertoonen! Toch laat hij het kunstgenot niet geheel en al in al deze dingen opgaan. Juist in dit verband ontleent hij aan Lessing de waarschuwing: „Dat zig de kunstenaar hoede van alleen met kunst en bekwaamheid te pralen, die door de waardij van haar voorwerpen niet veredeld wordt." 't Is kenmerkend voor dezen tijd dat het genot dus, voor zoover het niet een verstandelijk bewonderen der techniek is, in hoofdzaak door het *onderwerp* moet veroorzaakt worden. Al weer een gevolg van hun kunstopvatting. Immers waar de technische vaardigheid van den kunstenaar niet de eenige bron van hun genieten is, daar is het de aandoening, door de voorgestelde zaak zelf verwekt en niet de visie van den kunstenaar. Zoo vat ook Riedel het op, waar hij uit Du Bos citeert: [2]) „Alles wat vergenoegen, verrukken en roeren zal, moet in eene verbeelding als tegenwoordig en aanschouwend gedagt kunnen worden. Wij moeten het ons kunnen voorstellen, als of het werkelijk geschied was, en in deze verdigting hetzelfde ondervinden, wat wij bij de zaak zelf zouden zijn gewaar geworden."

Zoo sterk heeft deze opvatting doorgewerkt, dat hij een heel hoofdstuk wijdt aan de vraag, welke onderwerpen het belangrijkst zijn, voor den mensch in 't algemeen en voor bepaalde groepen in 't bijzonder, overtuigd dat Du Bos gelijk heeft met

---

1) Theorie, I 247.
2) Theorie, I 249.
3) Theorie, I 316.

zijn bewering „dat eene nabootsing ons niet aandoen kan, wanneer het nagebootste voorwerp niet roerend voor ons is." [1]) Du Bos had, tegenover 't leerrijke in de rationalistische poëzie, al den nadruk gelegd op het „roerende". De kunst moest niet spreken tot het verstand, maar tot het gemoed. Juist daardoor gaf de kunst genot, dat zij de hartstochten opwekte, den mensch intenser deed leven, terwijl te gelijker tijd het weten dat het voorgestelde slechts schijn was al het onaangename wegnam.

Riedel heeft Du Bos aandachtig bestudeerd en ook dit denkbeeld van het „roerende" van hem overgenomen. Maar 't neemt in zijne beschouwing van het kunstgenot een veel kleinere plaats in; misschien doordat hij te nuchter was om dit sterk te voelen en niet in die mate als Du Bos zelf schoonheidsontroering kende.

Die ondichterlijke geest spreekt ook uit alles wat hij zegt over den kunstenaar zelf. In de eerste plaats is dit betrekkelijk weinig. Voor anderen, b. v. voor Bodmer en Breitinger, was het wezen van de aesthetische begaafdheid een van de hoofdproblemen geweest, en al komen ze soms tot zeer nuchtere conclusies, uit hun geheele behandeling van het onderwerp blijkt, dat hier poëtisch aangelegde naturen aan 't woord zijn, die zelf het verschijnsel bij ondervinding kennen. Zoo is 't bij Riedel niet, en vandaar dat hij niet anders kan doen dan de meest verstandelijke opvatting van zijn tijd weergeven en dat hij ten slotte in dit opzicht niet zoo heel ver afstaat van Gottsched, op wien hij toch uit de hoogte neerziet.

We vinden hier de gewone voorstelling weer van „de genie", die ten slotte de geheimzinnige macht is, door de kunstrichters te hulp geroepen, als zij met hun regels en wetten niet alles kunnen verklaren, en dan maar zeggen dat „de genie hier den regel geeft" of dergelijke uitdrukkingen meer. De genie nu is tot alle

---

1) Theorie, II 180.

buitensporigheden steeds geneigd en heeft daarom den teugel van den „goeden smaak" noodig om in het rechte spoor te blijven.

Het kost Riedel veel moeite duidelijk te maken wat nu eigenlijk „genie" is. Hij neemt de definities van een aantal schrijvers over en komt dan tot de conclusie dat het genie in *graad* verschilt van de gewone menschen. Daardoor „kan hij zekere dingen goed en gemakkelijk verrigten, welke andere met veel moeite slegt maken." [1])

Niet bevredigd door deze bepaling, maakt hij er zich weer heel gemakkelijk af door ten slotte te verkondigen: „hij zal alle die eigenschappen hebben, door welken de beste schrijvers het wezen van de genie zoeken te bepalen."

Als hij nu verder zal uiteenzetten wat het aesthetisch-genie eigenlijk is, schildert hij het ideaal van een kunstenaar, dat even onmogelijk is als zijn ideaal van natuurschoonheid; het is een wondermensch, die alle mogelijke eigenschappen van alle mogelijke kunstenaars in zich vereenigt. Hij heeft de levendige verbeeldingskracht van Wieland, het scheppend vermogen van Homerus, de geestigheid van Lessing, de diepzinnigheid van Mendelssohn enz. enz. [2]) 't Is alleen maar jammer dat Riedel zelf moet bekennen dat zijn schilderij „geen wezenlijk origineel heeft."

In dit geheele hoofdstuk blijft hij bij dergelijke vage algemeenheden; wanneer wij ons een voorstelling willen maken van de wijze waarop hij zich 't ontstaan van een kunstwerk voorstelde, moeten we die zien op te bouwen uit hier en daar verstrooide uitingen. We zagen reeds hoe hij een onderscheid maakt tusschen den „copiïst der natuur" en den „schepper", maar zich dan dat „scheppen" alleen kan voorstellen ten opzichte van handelingen. Toch heeft hij er wel iets van gevoeld, dat de kunstenaar op een eigen wijze de dingen ziet en daarom schrijft hij ook alleen „de genie" oorspronkelijkheid toe: „Nieuwe gedagten

---

1) Theorie, II 277.
2) Theorie, II 281.

kunnen zeker alleen van eene genie voordgebragt worden, die de gaaf heeft de dingen van nieuwe zijden te beschouwen en daar te zien, waar anderen blind zijn." [1]) Maar dit zien op eigen wijze is dan voor zijn besef toch alleen een helderder, scherper zien, dan bij de andere menschen, waar het subjectieve in den kunstenaar buiten staat.

Soms schijnt hij wel iets aan 't spontane werken der phantasie te durven toevertrouwen. Op de vraag, hoe 't best de hartstochten kunnen weergegeven worden, antwoordt hij met Quintilianus [2]), dat de kunstenaar zich geheel in den voor te stellen hartstocht moet kunnen verplaatsen, maar dat dan verder ook geen regels noodig zijn. [3]) „Want de schrijver, die eens zig zelf vergeten heeft, en zig zo in den stand van een ander plaatsen kan, dat hij de verschillende werkingen der hartstogt klaar en duidelijk gevoelt, die behoeft zich om de sentimenten niet te bekommeren, zij zullen hem zonder moeite, zonder daar vooraf op te denken, uit de pen vloeien, en hem zelf dikwijls zo aangenaam door hare nieuwheid verrassen, als naderhand den lezer." [4])

Dergelijke uitingen echter zijn uitzondering. Ten slotte heeft hij van 't bewust-onbewuste werken der phantasie geen begrip, en vandaar zijn gebrekkige voorstelling van 't aesthetisch produceeren.

In de achttiende eeuw stelde men veel onverklaarbaars op rekening van het „Enthousiasme", dien „poëtischen waanzin", waar men eigenlijk een soort angst voor had en die vooral binnen de juiste perken moest gehouden worden. Anders liep de kunstenaar gevaar „monstrueuse schoonheden" voort te brengen, zooals b.v. in een meer barbaarsche eeuw Shakespeare zoo dikwijls gedaan had. Riedel nu spreekt ook wel van dat Enthousiasme,

---

1) Theorie, I 291.
2) Quint. L. VI C. 2.
3) Theorie, I 166.
4) Theorie, I 166.

maar zoo als hij het opvat zou niemand er een gevaarlijke gave in kunnen zien. Integendeel, dit is een deftig, betrouwbaar enthousiasme! Hij omschrijft het nl. als de „gepaste en met de wigtigheid des onderwerps overeenkomende inspanning der kragten" [1]) en bedoelt daarmee blijkbaar die inspanning, waardoor de kunstenaar opzettelijk den hartstocht, dien hij weer wil geven, in zich moet opwekken. Ook nog in ander opzicht vormt de kunstenaar, volgens Riedel, welbewust zijn geestesrichting. Naar aanleiding van het „Verhevene" zegt hij: [2]) „Zullen onze denkbeelden aan hunne groote voorwerpen geëvenredigd zijn, dan behoort daartoe eene zekere natuurlijke geschiktheid van den geest, waardoor hij zig boven de gewoone wijze van denken verheft, een edele en trotsche *ijver*, een vast en levendig *besluit*, om geene anderen, dan groote en verhevene gedagten *aantekweeken*." [3])

Bij zulke opvattingen komt het natuurlijk niet in hem op, dat de kunstenaar aangegrepen zou worden door de idee en gedreven door scheppingsdrang. Volgens hem gaat het alles veel kalmer toe. Hij veronderstelt in den kunstenaar „de wijsheid om een onderwerp te vinden, dat hem waardig is." [4]) Kunst is een „vaardigheid" [5]) en de kunstenaar moet onder 't werken steeds doordrongen zijn van de gedachte dat hij werkt voor zijn publiek, dat het einddoel van zijn kunst is „vermaak" te geven, en hij dus moet overwegen door welke middelen hij dat doel 't best zal kunnen bereiken [6]).

Niet langer werd in dezen tijd de kunst hoofdzakelijk beschouwd

1) Theorie, I 82.

2) Theorie, I 78.

3) De cursiveering is van mij.

4) Theorie, I 122.

5) De woorden en uitdrukkingen zijn hier op zich zelf al karakteristiek, zoo b.v. waar gesproken wordt van de „geschiktheid", de „bekwaamheid" van den kunstenaar; van „virtuoos", van „het publiek, waar voor de kunstenaar werkt" enz.

6) Zie: I 134 waar R. citeert: „De schoone kunsten en wetenschappen hebben tot hun oogmerk om te behagen. De virtuoos moet alle middelen, die hem daartoe leiden, bij de hand vatten."

als een middel om te leeren en te stichten op aangename wijze; velen legden er den nadruk op dat de kunst er was om *genoten* te worden. [1]) Dit werd echter dikwijls zeer eenzijdig en bekrompen opgevat, als had de kunstenaar geen hooger taak dan het publiek te „vermaken."

Die industrieele opvatting van de roeping der kunst brengt b.v. Riedel tot de uitspraak: „de goede digter moet somtijds met opzet (een fout) begaan, omdat hij voor het gemeen schrijft, hetwelk dikwijls zijn genoegen, ten koste der regelen vordert." [2])

Bij heel deze opvatting passen ook zijn raadgevingen ten opzichte van het „natuurlijke" in een kunstwerk. In zijn hoofdstuk over „Natuur, eenvoudigheid en naïefheid" verklaart hij uitdrukkelijk het „natuurlijke" hier te bedoelen in zijn tegenstelling tot het onnatuurlijke en gedwongene. Die ongedwongenheid is dan, nader beschouwd, niet anders dan de „kunst om te verbergen." „Een gedagt is in eenen hoogen trap natuurlijk, dat veel moeite kost, zonder die te verraden." [3]) En nog krasser: [4]) De kunstenaar moet aan „zijne gedagten zulk een wending geven, in welke men aan dezelve het zweet niet ziet, dat ze gekost hebben." 't Is geheel in den geest van Boileau's: „Chez lui un beau désordre est un effet de l'art."

Riedel denkt er niet aan dat de eerste voorwaarde voor natuurlijkheid zou wezen een vrij zijn van alle gezochtheid, een afwezig zijn van 't streven naar effect. Integendeel, het effect zoeken en berekenen schijnt voor hem een van de voornaamste geheimen der kunst te zijn.

Zijn onvermogen om ook maar eenigszins het wezen van den kunstenaar te doorgronden komt wel het sterkst uit in een bijna comische passage, waarin hij er voor de zooveelste maal op wijst hoe groot de gevaren zijn voor „de genie" die zonder smaak

---

1) Zie hierboven bl. 68.
2) Theorie, I 362.
3) Theorie, I 134.
4) Theorie, I 136.

werkt en daarnaast voor hem, die, zonder genie, slechts de regels volgt. „Men zal beide vermijden", heet het dan [1]), „wanneer men overal de natuur als een getrouwe leidsvrouw volgt, zo lang zij ons geleidt, en bij elke trede aan zig zelf deze heilzame vragen doet: wat zoude Homerus hier gedagt hebben? Hoe zoude Klopstock dit onderwerp behandeld hebben? Welk een wending zou Anakreon gebruikt hebben? Men verbeelde zig dan zelf een Homerus, een Klopstock, een Anakreon te zijn, en laate zijn eigen genie antwoorden." Als „bij elke trede" zulke ingewikkelde problemen moeten opgelost worden, zal dat eigen genie wel heel langzaam en bedaard van tred worden. De heilzame teugel van den smaak zal dan wel bijna overbodig zijn!

't Is geheel in overeenstemming met deze opvatting der kunst, dat Riedel ten slotte een leerboek wil maken voor jonge kunstenaars. In spijt van aesthetica en psychologie blijft zijn boek een sterke gelijkenis vertoonen met de vroegere Ars Poëtica.

Kenschetsend is het b.v. dat hij een geheel hoofdstuk wijdt aan de „Figuren" [1]), een van de hoofdzaken der vroegere Ars Poetica. En uit zijn voorbeelden en raadgevingen blijkt ook dat hij bijna uitsluitend op de poëzie het oog heeft, terwijl ze tevens doen zien, dat het hem ten slotte meer om practische wenken dan om het wezen der kunst te doen is. Er wordt niet gezegd en verklaard hoe de kunstenaar *doet*, hoe het kunstwerk *is*; er wordt voorgeschreven, hoe de kunstenaar zijn werk *maken moet*. Nu konden die voorschriften een aanleiding zijn tot menige juiste en fijne opmerking, ze konden van werkelijk inzicht in de kunst doen blijken; maar als we in die verwachting ze gaan lezen, worden we teleurgesteld. Alles is veel te vaag, te algemeen, en daardoor zijn zijn raadgevingen zoo weinigzeggend. Meestal volgt hij deze methode, dat hij, na de behandeling van een onderwerp, de fouten opsomt die op dit punt gemaakt kunnen worden,

---

1) Theorie, I 307.

2) Dit Hoofdstuk heeft V. A. overgeslagen, juist omdat hij vond dat het in een „algemeene" Theorie niet op zijn plaats was.

maar ook dan komt hij zelden uit afgetrokken algemeenheden tot iets concreets.

Slechts een enkelen keer wordt hij uitvoeriger en reëeler, b.v. waar hij 't over de teekening van hartstochten en karakters heeft; hoewel aan den anderen kant juist bij dit onderwerp weer duidelijk wordt hoe veel oppervlakkiger hij is dan de besten van zijn tijd. Twee opvattingen kwamen in deze jaren met elkaar in botsing. De Fransche classieken waren de voorbeelden voor de „typeerende" karakterteekening, waarbij uitgebeeld werden de gemeenschappelijke trekken en eigenaardigheden van een bepaalde groep; een moreele eigenschap werd verpersoonlijkt en trad op als *de* gierigaard, *de* afgunstige enz. De Engelsche invloed werkte in tegenovergestelde richting en drong tot het teekenen van „individueele" karakters, waarbij juist de nadruk wordt gelegd op het onderscheidende, persoonlijke, binnen den kring der algemeene typen. In de theorie zocht men nog naar een vast standpunt. Bij Riedel merken we weinig van die weifelingen. Hij houdt zich maar rustig aan de oude voorschriften, steunende op Horatius, en onderscheidt de karakters naar stand, geslacht, klimaat, leeftijd enz. [1]) Alle jongelingen hebben dezelfde hoofdtrekken, oude menschen zijn per se twistziek, enz. Verder onderscheiden zich de personen door „de verkregen deugden of ondeugden" en, voorbijgaand, door „de toevallige hartstochten", die door de omstandigheden veroorzaakt worden. „In verdere bijzonderheden" zegt hij dan, „kan ik mij niet inlaten."

Nu en dan merkt hij fijnere nuances op. [2]) Zoo b.v. wanneer hij aan Batteux drie manieren ontleent om de karakters te doen contrasteeren, waaronder deze: „Men voegt er (bij de hoofdeigenschap nl.) eene andere eigenschap bij, welke, zonder de heerschende te zijn, de hoofdsoort verandert." En naar aanleiding van de sentimenten, waarin een hartstocht zich openbaart, ont-

---

1) Zie: Theorie, I 326—329.
2) Theorie, II 15.

leent hij aan Lord Kaimes het volgende: „Om juiste sentimenten voorttebrengen, is het niet genoeg, dat men een algemeen denkbeeld hebbe van de hartstogten, naar hunne grovere onderscheidingen, naar dat zij sterk of zwak, verheven of laag, vroolijk of ernstig zijn. Men moet de bijzondere gemoedsbewegingen en karakters kennen, de uitdrukking der hartstogten weten in te rigten naar het geen aan elk bijzonder karakter eigen is; en de kunst verstaan om eene hartstogt te schikken naar het karakter, de sentimenten naar de hartstogt en de spraak naar de sentimenten." [1])

Maar zulke uitingen staan verstrooid en verloren in zijn werk. 't Is niet uit te maken of hij ze citeert, omdat ze bij 't onderwerp hooren en hij ze nu eenmaal bij een ander gevonden heeft, dan of hij daarmee werkelijk bewust op iets nieuws wijst. Het laatste is daarom al niet waarschijnlijk, omdat verder zijn voorschriften zich bepalen tot algemeenheden, als: een karakter moet tot 't eind toe worden volgehouden", een karakter moet niet zoo overdreven worden, dat 't bovenmenschelijk wordt enz.

Ook elders maken zijn aanhalingen dikwijls sterk den indruk van overgenomen te zijn, zonder dat hij eigenlijk de draagkracht er van begreep. Vooral waar hij Lessing's Laokoön citeert, lijkt het veel op een pronken met vreemde wijsheid. De hoofdgedachte van den Laokoön wordt bij alle gelegenheden te pas gebracht, en zijn toon is dan beslist, soms zelfs uitdagend. „En waarlijk, het werd eenmaal tijd, het gewone raisonnement van hen, die den digter geheel in een schilder, en den schilder in een digter veranderen willen, in deszelfs ongerijmdheid te vertoonen." [2]) Maar juist dat telkens te pas brengen is eenigszins verdacht. Zoo typisch uiterlijk is b.v. de aanleiding bij zijn opmerkingen

---

1) Theorie, II 149. Zoo noemt hij onder de „kwalijk voorgestelde sentimenten" (Theorie, II 161) ook de „sentimenten die wel bij een gemeene hartstogt komen kunnen, maar egter daarmede niet nauwkeurig overeenkomen, in zo ver zij van een bijzonder karakter een andere gedaante ontleent.

2) Theorie, I 37.

over het „Grappige". De geheele passage, die meteen een denkbeeld geeft van zijn methode, die meer classificeert dan verklaart, luidt nl. [1]): „De voorwerpen, welke grappig kunnen worden, zijn zaken, personen, eigenschappen, gedagten en uitdrukkingen. Op elkander volgende voortbrengselen schilderen het grappige in handelingen of in lichamen, bij wijze van aanduiding, door handelingen. Werken die op zig zelf bestaan, beelden het grappige in lichamen of in handelingen, bij wijze van aanduiding door lichamen."

Men krijgt den indruk van een van-buiten-geleerde les, die telkens weer opgezegd wordt. Als we daarnaast stellen Garve's recensie van den Laokoön [2]), die toch uit denzelfden tijd ongeveer is (1769) en zien hoe duidelijk hem Lessing's hoofdgedachten voor oogen staan, dan valt te meer Riedel's oppervlakkigheid op.

Zijn tijdgenooten echter zagen dat nog niet in. Lessing zelf verwachtte in 't begin veel van hem; dat in 1774 een nieuwe uitgave noodig was wijst op een vrij goede ontvangst van zijn werk.

't Is dan ook natuurlijk, dat Van Alphen, voor wien de „wijsgeerige theorie" nog een betrekkelijk nieuwe wetenschap was, in Riedel een betrouwbaren gids meende te vinden.

---

3) Theorie, I 191.

1) Zie: Garve, Sammlung einiger Abhandlungen aus der Neuen Bibl. der schönen Wissensch. u. Künste 1802, I 103 ff.

# IV

## VAN ALPHEN'S BEWERKING 1778—1780

Hoe staat Van Alphen nu tegenover zijn voorbeeld? Zelf legt hij er den nadruk op, dat hij hier een omwerking geeft en geen vertaling [1]); hij is zich bewust van een zekere zelfstandigheid in zijn werk. En terecht. Bij elk onderwerp heeft hij de moeite genomen allerlei andere schrijvers daarover na te lezen om, waar hij het noodig vond, Riedel's werk met hun hulp te verbeteren of uit te breiden. In een enkel geval zelfs zijn die aanvullingen zoo omvangrijk, dat zij bijna een nieuw hoofdstuk vormen. En ook heeft hij 't gewaagd, zooals hij met zekere voldoening opmerkt, een heel hoofdstuk zelfstandig te bewerken [2]); een ander maal laat hij er een, dat naar zijn meening in een dergelijk werk niet thuis hoort, geheel weg [3]). Hierdoor wordt deze Theorie reeds meer zijn geestelijk eigendom, dan een vertaling zonder meer zijn zou. Bovendien is Riedel's boek hier werkelijk „naar 's lands gelegenheid verduitscht." Het is duidelijk dat hij bij zijn werk steeds op den toestand der Nederlandsche kunst, of liever der Nederlandsche literatuur, het oog heeft gehad. Hij geeft zooveel mogelijk Nederlandsche voorbeelden en waar hij

---

1) Theorie, Inl. LXXXIX en XCIII. Vgl. hierboven bl. 62.
2) Theorie, Inl. XCIII.
3) Theorie, II 225.

die vergeefs gezocht heeft, verzuimt hij niet hieruit juist zijn conclusies te trekken. Telkens ook past hij in zijn aanteekeningen zijn theorie toe op de practijk der Hollandsche dichters, en dat alles vat hij ten slotte samen in dat deel van zijn Inleiding, waarin hij zijn persoonlijk oordeel over de vaderlandsche poëzie uitspreekt en verklaart.

Wat dus in deze vertaling Van Alphen's eigen werk is, splitst zich al dadelijk in twee groepen, nl. zijn theoretische opmerkingen en zijn toepassing van de theorie op de Hollandsche letterkunde.

Wat het eerste betreft sluit hij zich in 't algemeen nauw bij Riedel aan. In zijn opvattingen van schoonheid, kunst, en kunstenaar vinden wij zelden belangrijke afwijkingen. Ook hij vindt de schoonheid 't best verklaard door de omschrijving van „zinnelijke eenheid in zinnelijke verscheidenheid", en hij tracht deze en de daarmee samenhangende gedachte, dat de schoonheid voor God niet als zoodanig bestaan kan, nog eens in 't bijzonder voor zijn lezers duidelijk te maken [1]).

Riedel's definitie echter van het Bevallige kan hem niet bevredigen; hij voelt zeer juist het verwarde daarin, noemt zijn beschrijving onbepaald en onduidelijk en verklaart die niet te begrijpen. Toch voelt hij zich niet in staat zelf een andere verklaring te geven. Zeer kenschetschend is hier zijn zoeken naar iets beters, waarbij hij verschillende denkbeelden dooreenwart [2]): een bewijs dat hij wel zelfstandig werkt, maar daarom nog niet altijd tot een eigen oordeel kan komen. Vandaar een gebrek aan eenheid, waardoor zijn bewerking als geheel niet aan klaarheid wint.

Dit komt b.v. ook sterk uit in de quaestie van de natuurnabootsing. Van Alphen stemt met Riedel in, terwijl hij toch in den grond der zaak een eenigszins afwijkende opvatting heeft.

---

1) Theorie, I 16 en 26.
2) Zie: Theorie, II 213.

Riedel had bij 't beginsel der nabootsing dat der „verdigting" gevoegd, en onder dit voorbehoud kon hij ten slotte Batteux' principe wel aanvaarden. Van Alphen verwerpt ook wel de nabootsing als algemeen beginsel, maar op andere gronden. Onder natuurnabootsing in de poëzie schijnt hij soms meer in 't bijzonder natuurbeschrijvingen te verstaan. Immers als hij voorbeelden wil geven van navolgers der natuur, noemt hij de stroom- en hofdichters, en als navolgingen der schoone natuur Poot's Akkerleven en verscheiden tafreelen van De Bosch [1]).

Bovendien ziet hij als twee verschillende dingen de „uitdrukking" van de gevoelens van den dichter zelf en het „nabootsen" van de gevoelens en handelingen van anderen. [2]) Deze beide opvattingen bepalen zijn verhouding tot de quaestie. Hij heeft de bezwaren van Klopstock, Schlegel en Sulzer tegen Batteux' grondbeginsel bestudeerd en kan zijn eigen meening „niet beter voorstellen dan bijkans met Sulzers woorden". [3])

Sulzer acht het beginsel der nabootsing alleen van toepassing op de beeldende kunsten. Welsprekendheid, poëzie, muziek en danskunst daarentegen zijn ontstaan uit de behoefte om „levendige gewaarwordingen naar buiten te vertoonen." Daar nu echter toch alle aesthetici, van Aristoteles af, de nabootsing der natuur hebben aanbevolen, wil hij dezen regel, zoo mogelijk, blijven handhaven. Hij legt er daarom, evenals de Zwitsers, dezen zin in, dat de kunstenaar dezelfde middelen moet gebruiken als de natuur om genoegen te geven, dat hij haar als 't ware de juiste methode moet afzien. Eén oogenblik komt Sulzer er toe de nabootsing der natuur als *middel* te zien: „Wel is waar dat de kunstenaar, die de uitdrukking van zijn gewaarwording, of de opwekking van eene hartstogt in anderen tot zijn oogmerk heeft, hetzelve daardoor zoekt te bereiken, dat hij tooneelen der natuur schil-

---

1) Theorie, I 44.
2) Theorie, I 254.
3) Theorie I 251 vg.

dert; maar daar in het *wezen* der schoone kunsten te stellen, is even veel, als een enkel middel met het algemeene oogmerk te verwisselen." Hij werkt echter deze gedachte niet verder uit, en ook Van Alphen laat dezen wenk ongebruikt liggen, terwijl hij al het gezegde aldus samenvat: „Zal iets tot het wezen der schoone kunsten behoren, moet het zekerlijk in alle de onderscheiden kunsten plaats hebben, maar nu is zeker de Odendigter geen nabootser der natuur — al spreekt hij nog zo natuurlijk, hij schetst zig zelf af, en stelt zijne verheven denkbeelden, met eene zinnelijke taal, harmonisch voor, en volgt de natuur alleen na in zijne wijze van werken, gelijk Sulzer dat uitlegt." [1]) Terwijl hij zich dus bij dezen aansluit, laat hij evenzeer de opvatting van Riedel gelden; hij is zich het verschil niet genoeg bewust om er zich rekenschap van te geven.

Voor zoover hij het beginsel der nabootsing huldigt (voornamelijk bij beeldende kunst en beschrijvende dichtkunst) sluit hij zich beslist aan bij Riedel's eisch van het navolgen der „ideale natuur", en dat ook hij hierin eclectisch is, blijkt wel uit zijn bijvoeging, waarin hij dezen eisch uitdrukkelijk tegenover Lavater's tegenwerpingen staande houdt. [2]) Toch twijfelt hij wel of Riedel hierin niet te ver gaat. Deze had van de navolgers der werkelijke natuur gezegd: „Zij zijn kunstenaars in den algemeenen zin; hebben zij wel gecopieerd, dan prijze ik ze; maar wanneer zij zig verbeelden, dat zij mij zeer vermaken, dan moet ik hun van die dwaling terugbrengen."

In theorie is Van Alphen 't hiermee eens, maar practisch brengt zijn waardeering van bepaalde kunstenaars hem aan het twijfelen. De plaats is karakteristiek voor zijn persoonlijk inzicht, dat misschien zijn theorie zou kunnen omverwerpen, als hij er niet zoo vast aan geloofde. [3]) „Riedel wil, dat alle schoone kun-

---

1) Theorie, I 254.
2) Theorie, I 34.
3) Theorie, I 52 noot.

stenaars naar een ideaal werken; maar hoe zeer ik voor het ideaal ben, schijnt deze algemeene uitspraak egter nog eenige bepaling noodig te hebben. Alle schilders b.v. die beesten, bloemen, fruiten en zoogenaamde stillevens, zeeën zonder stellige handeling of actie, kerken enz. schilderen, werken naar geen ideaal, en dit zo min als de portraitschilders; en egter schijnt men aan eenen Potter, Hondekoeter, van der Neer, van Huysum, den naam van schoone kunstenaars niet te kunnen weigeren, het geen men egter zou moeten doen, naar de beginselen van Riedel."

Toch komt hij er niet toe, van dit bezwaar uitgaande, de opvatting van de „ideale natuur" aan critiek te onderwerpen; hij zoekt een uitweg om aan de moeilijkheid te ontkomen en redeneert verder: „Wat dan? Zij behagen zeker, maar alleen door de nabootsing. Het is de kunst van den meester die ons aangenaam aandoet en niet zoo zeer de voorwerpen zelf. [1]) Verder kunnen deze kunstenaars ook behagen wanneer zij de illusie of verrukking bereiken, en tevens ons voorwerpen voor oogen stellen, welken onze deelnemende neiging werk verschaffen. Dewijl dan ook zulke kunstenaars behagen en dit meer of minder, naar mate van de keuze hunner onderwerpen, zo wel als naar de wijze van behandeling, kan men hen ook tellen onder de schoone kunstenaars, schoon men hen altoos stellen moet beneden zulken die naar een ideaal werken, want hoe ver zij het ook brengen; hoe kiesch hun smaak ook zij; genie, in den eigenlijken zin van het woord straalt er in hunne werken niet door." Zoo heeft de ervaring van kunstgenot hem een oogenblik aan de juistheid der theorie doen twijfelen, maar ten slotte komt hij toch niet van 't eenmaal aangenomen stelsel vrij en dus moet hij wel blijven aannemen dat toch in 't genoemde genre van

---

1) V. A. bedoelt hier met „de kunst van den meester" niet de subjectieve visie van den kunstenaar, maar zijn techniek, zijn kunstvaardigheid, zooals ook uit den volgenden zin al blijkt.

schilderkunst geen genie *kan* zijn. Onbestreden blijft de oude opvatting dat 't scheppend genie dingen moet voorstellen, die de natuur niet te zien geeft. Daarom is Vondel alleen maar een genie in zijn Lucifer „schoon minder dan Milton en deze beide minder dan Klopstock." [1])

Zooals uit deze aanteekening reeds blijkt, zoekt hij 't kunstgenot wel in de bewondering voor den kunstenaar, maar meer nog in het roerende van 't onderwerp. Vandaar dat ook hij den nadruk legt op het voortbrengen der illusie. Wanneer deze verhinderd wordt, verliest het kunstwerk zijn uitwerking, want — „men ziet en gevoelt aanstonds dat men een gebrekkig voordbrengsel der kunst, en niet de natuur voor zig ziet." Zoo wordt hij zijns ondanks, toch door het maar gedeeltelijk verworpen beginsel der natuurnabootsing geleid.

Ook is er nog veel verstandelijks in zijne kunstopvatting. Het geestige en vernuftige trekt hem aan. Dit blijkt vooral uit zijn voorbeelden van 't Bevallige en Naïve. [2]) Veel van wat hij als „naïf" prijst is alleen maar vernuftig: „poëtische oogen" zijn zulke die spoedig en fijn „gelijkheden opmerken", en hoe zeer bij het genoegen daaraan het verstand meespreekt bewijst zijn aanvulling over de Gelijkheid [3]), waarin o. a. deze bewering: „In de beelden der taal en in de gelijkenissen komt een groot deel van het vergenoegen, uit den grooten afstand van het beeld van zijn oorspronkelijk." De redenaar of dichter moet dan ook in de „keus" zijner beelden op drie dingen letten: „op de verafheid en onverwagtheid van het voorwerp, op de menigte van enkele gelijkheden, en op de snelle bespeuring van dezelven."

Ook de schoonheid der uitdrukking is voor hem gedeeltelijk een verstandelijk genot [4]). „Het verstand wordt aangedaan door het geen in een uitstekende mate, waar, gepast, helder, nieuw,

---

1) Theorie, I 43.
2) Theorie, I 148 vgg.; Theorie, II 219 vgg.
3) Theorie, I 236, 237.
4) Theorie, II 258.

naïf, geestig, scherpzinnig is. Elk dezer eigenschappen geeft aan de uitdrukking een aesthetisch vermogen."

En toch krijgt men den indruk dat hij, meer dan Riedel, begrijpt wat eigenlijk kunst is.

Wel vinden we ook bij hem uitingen, die getuigen hoe hij zich het werk van den kunstenaar als iets gewilds, iets opzettelijks voorstelt, als een werken voor het publiek [1]); maar ondanks dat alles schijnt hij soms wel te beseffen wat een dichter eigen is. Als hij in zijn Besluit uiteenzet, hoe de kunstenaar zijn plan moet vormen en uitvoeren, dan is er een toon in zijn werk, die doet vermoeden, dat hij hier ook wel eenigszins uit eigen ervaring spreekt. Wel wordt nog met kalm overleg een onderwerp „uitgekozen". Hij onderstelt [2]) „dat de kunstenaar eene gebeurtenis of eene handeling van het uiterste gewigt in de geschiedenis heeft aangetroffen; zodanig eene, waarbij persoonen van eenen sterken geest, waarbij aanslagen, daden en ondernemingen van den uitersten moed, en andere zeer gewigtige zaken, zo wel zedelijke als hartstogtelijke, voorkomen, en dat hij deze stoffen heeft uitgekozen om daarvan een treurspel, heldendigt, schilderij of een groep van marmer te maken"; maar hij voelt toch dat de kunstenaar eerst zelf emotie moet gekend hebben en zijn werk die emotie moet openbaren en overbrengen, want iets verder eischt hij [3]) dat de „uitkomst" van het kunstwerk alle die werking doe, *die zij op den kunstenaar zelf gehad heeft*; en waarom hij zijn werk ondernomen heeft. [4])

Duidelijker nog komt dit vermoeden tot uiting in wat hij, geleid door Sulzer, aan Riedel's opmerkingen over de uitdrukking toevoegt [5]): „Door welken weg kan de kunstenaar tot deze hoogte komen, die hem doet heerschen over alle harten? De weg der-

---

1) Zie: o. a. Theorie, I 305; I 383—84; II 171.
2) Theorie, II 296.
3) Theorie, II 298.
4) De cursiveering is van mij.
5) Theorie, II 262.

waarts is zeker niet van dien aard, dat hij door iedereen kan betreden worden; hij is niet zigtbaar voor alle oogen. Die van de natuur geen ziel ontvangen heeft om elke soort van het goede kragtig te gevoelen, en zijn oog opscherpt om dat alles te zien, zou vergeefsche moeite doen, wanneer hij in dat deel der kunst wilde groot worden. De zintuigen brengen eigenlijk niets in de ziel; zij wekken dat slegts op, wat reeds daarin lag; vergeefsch ziet een oog, dat door een ongevoelige ziel bestuurd wordt, de aanlokkelijkste schoonheid; het ontdekt niets daarin. De Natuur vormt den grooten kunstenaar, oefening en vlijt volmaken hem."

Zoo voelt hij hier al iets van het subjectieve element in de kunst, en van de natuurlijke begaafdheid, den eigenaardigen aanleg, die iemand tot kunstenaar maakt. En iets verder dringt het nu ook tot hem door hoe het kunstwerk eigenlijk niet „gemaakt" wordt, maar geboren uit de emotie, en hoe de uitdrukking het natuurlijk gevolg en de openbaring is van die emotie [1]): „Terwijl hij (de kunstenaar) zelf vol gevoel is, zal zijne verbeelding hem de beelden, in welken men dat, wat hij gevoelt, gevoelen kan, voor oogen stellen; en dan heeft hij maar na te teekenen. Door zoeken, overleggen en afmeten, vindt men de uitdrukking niet; de verbeeldingskragt, door het hart verwarmd, ziet dezelve."

Hoe ver is dit inzicht al niet verwijderd van de knutselaarsopvatting van Van Alphen's Nederlandsche voorgangers! Wel zijn juist dergelijke plaatsen ontleend aan Sulzer, maar hij toont dan toch door ze over te nemen en door de wijze, waarop hij ze inleidt, dat hij er mee ingenomen is. Trouwens, ook waar hij zijn eigen meening weergeeft, is hij er van doordrongen dat de dichter van zelf de dingen anders voelt en ziet dan een ander en juist dit in zijn kunst weergeeft.

In hunne verklaring van het Nieuwe b.v. kunnen Riedel noch Breitinger hem bevredigen, en hij tracht nu zelf weer te geven,

---

1) Theorie, II 263.

wat hij verstaat onder de „nieuwheid" die een dichter aan zijn werk geeft: „Een digter zoekt altoos, wanneer hij gemeene zaken voortedragen heeft, die zo voortestellen, als ze zig aan zijne eigene gewaarwording voordoen. Hij is, dat wordt verondersteld, een man van genie; dus heeft hij zijne eigene wijze van gewaarwording in eenen bijzonderen trap...." Maar dan verklaart hij het weer meer als een verstandelijk dan als een spontaan verschijnsel: „In de beschrijvende Digtkunst zoekt hij zulke trekken uit, die men doorgaans niet opmerkt, en die egter karakterizeerend zijn." [1])

De scherpzinnigheid, het vernuft dringen hier weer op den voorgrond, en zoo dwaalt Van Alphen weer af naar de oude zienswijze. Zijn diepere inzichten brengen hem niet tot nieuwe conclusies, hij blijft als 't ware halverwege staan en laat eenvoudig de verschillende opvattingen naast elkaar gelden. Er is nog geen eenheid in zijn beschouwing.

Zoo is ook zijn opvatting van de schoonheid, waar ze in een kunstwerk gerealiseerd is, tweeslachtig. Aan den eenen kant legt hij veel nadruk op de „uitdrukking"; maar daarnaast staat dan los, als een bijkomstige factor, de uiterlijke schoonheid. Eerst vormt de kunstenaar zijn plan „vervolgens denkt hij om de schoonheid in zijn plan, maar terwijl hij eene stof bearbeidt, die, ook zonder uitwendige schoonheid, behaagt, zo heeft hij deze laatste zo niet in agt te nemen, als het bij eene onverschillige stof noodig zou zijn." [2])

Zoo is ook de uitvoering iets, dat niet noodzakelijk uit het plan voortvloeit; terwijl hij er te gelijker tijd juist het wezen van de kunst in schijnt te zoeken. „Wat de uitvoering aangaat, daardoor verstaat men die behandeling van een voorwerp van kunst, waardoor het die *toevallige* [3]) schoonheden ontvangt, welke hetzelve tot een aesthetisch voorwerp maken, en daarover is het volgende

1) Theorie, I 310.
2) Theorie, II 298 vg.
3) De cursiveering is van mij.

voor den kunstenaar aan te merken. Zijn meeste werk bestaat in de uitvoering, want doorgaans is hij gelijk aan iemand, die gewoone onderwerpen tot onderwerpen voor de kunst maakt. Eene enkele gedagte is onder de handen van Horatius en door zijne uitvoering, menigmaal tot eene Ode geworden."

Hier zou men vermoeden dat Van Alphen werkelijk beseft, dat de subjectieve kijk van den kunstenaar, dat wat hij zelf *in* het voorwerp legt, iets tot kunst maakt; maar even daarna wordt weer de schoonheid gezocht in de uiterlijke schoonheid van 't onderwerp, als hij zegt: „Er zijn echter onderwerpen die deze uitvoering niet noodig hebben; de portraitschilder, die eene schoonheid heeft afgebeeld, moet bij zijne schilderij geen toevallige schoonheden zoeken. Ook heeft Van Dijk, die, in zijne koppen, de waarheid der natuur in zulk een hoogen trap bereikt heeft, daarom alle uitvoering agtergelaten. Zijne portraiten zijn op zig zelf schoon genoeg."

Hier is nu de kunst weer gezien louter als nabootsing der schoone natuur. Van Alphen ziet geen noodzakelijk verband tusschen inhoud en vorm, idee en verzinnelijking; zoo komt het dat hij weifelt tusschen verschillende opvattingen. Voor zijn besef van 't gewicht der uitdrukking en het overbrengen der emotie vindt hij eigenlijk geen plaats in Riedel's systeem, dat hoofdzakelijk op de voorwaarden voor formeele schoonheid 't oog heeft, en nu laat hij de tegenstrijdigheden onverzoend naast elkaar staan; hij komt niet boven het standpunt van Riedel uit. Maar dit neemt niet weg dat hij in zijn afzonderlijke opmerkingen nu en dan dieper ziet dan zijn leidsman. Zoo b.v. in zijn houding tegenover Lessing. Hij onderzoekt de bezwaren, door Herder tegen Lessing's stellingen ingebracht, en geeft er zich rekenschap van waarom hij aan Lessing's opvatting de voorkeur geeft [1]). De bewering echter, dat de beeldende kunst geen voorbijgaande bewegingen mag weergeven, vindt hij te kras; hij komt er tweemaal op terug [2]) en rust

1) Theorie, I 46.
2) Theorie, I 189; Theorie, II 235.

niet voor hij 't met zich zelf eens is, waar de fout schuilt. Dit is heel iets anders dan het gedachteloos citeeren van Riedel. En toch — alle conclusies trekken doet ook Van Alphen nog niet. Anders zou hij moeten komen tot een veroordeeling van de stroom- en hofdichten, als beschrijvend genre, terwijl hij ze juist als „navolgingen der natuur" in bescherming neemt.

In twee gevallen wijkt Van Alphen aanmerkelijk af van den voorgeschreven weg. Het hoofdstuk „Over den luim" heeft hij geheel omgewerkt en bij 't Hoofdstuk „Over de Hartstogten" geeft hij een aanvulling van 42 bladzijden, waarin hij 't pathetieke, naar zijn meening door Riedel verwaarloosd, uitvoeriger behandelt.

Wat 't eerste betreft, stond Van Alphen in zijne bijzondere belangstelling niet alleen. Het verschijnsel van den humor trok algemeen de aandacht. Sterne genoot groote bewondering, overal werden zijn Sentimental Journey en zijn Tristam Shandy gelezen. 't Is eigenaardig dat deze richting samenvalt met de Engelsche neiging tot individueele uitbeelding der karakters. Het komt me voor dat beide openbaringen van den tijdgeest nauw met elkaar in verband staan. Vrijheid en natuurlijkheid verbraken de perken der conventie, het gemoed durfde zich weer doen gelden tegenover het verstand. De eigenaardigheden van het karakter werden niet langer op den achtergrond gedrongen door den algemeen geldenden norm. Vandaar een grooter verscheidenheid van personen, zooals ze zich naar buiten openbaren, en daarmee samengaande een streven naar meer individueele karakterteekening.

Aan den anderen kant wordt men nog eigenaardig getroffen door het ongewone, het afwijkende; dit wekt gewaarwordingen, eenigszins verscheiden naar het karakter en de levensbeschouwing van den waarnemer, maar alle nog min of meer gekenmerkt door de achttiende-eeuwsche verstandelijkheid. Deze weerspiegelen zich nu in de verschillende definities van den Humor. Allen gemeen is hierbij het besef van het afwijkende, aan het „luimige" karakter eigen. In de eene bepaling komt sterk op den voorgrond een zekere afkeuring van dat ongewone, en wordt

de humor alleen gezocht in de openbaring van het „onschiklijke"; een ander verklaart het eigenaardig luimige van een karakter uit gebreken, die niet ernstig genoeg zijn om verontwaardiging te wekken en dus doen lachen, terwijl een derde hier weer uitdrukkelijk bijvoegt dat met dit lachen altijd minachting gepaard gaat. Een fijner gevoel voor 't eigenaardige van den humor heeft Garve. Bij hem komt duidelijk het verband van den tijdgeest met het opkomen van 't begrip „humor" uit [1]). Hij onderscheidt in een „launicht Charakter" twee elementen: 1°. de eigenaardigheid die de dingen anders ziet en voelt dan anderen, en 2°. de vrije uiting, die zich niet door het oordeel der menschen en de conventie laat beperken. Bij hem zien we niets van die zekere afkeering en minachting, integendeel hij vindt in vele gevallen zulke karakters juist veel interessanter dan de normale. „Ist es ein fähiger Kopf und ein edles empfindendes Herz, das sich so ganz seinen eigenen Eingebungen überläszt, so ist uns in der That sein Umgang lehrreicher und interessanter als wenn ein eben solcher Kopf und ein solches Herz, die Maske des gemeinen Wohlstandes trägt, und, um andern Menschen ähnlicher zu scheinen, den freyen Ausbruch seiner Gedanken und Gesinnungen hindert."

Maar de meesten stonden niet op dit ruime standpunt en zagen met zeker medelijdend lachen op 't luimige karakter neer. Zoo ook Riedel; zijn definitie luidt: „De onschiklijkheid der neigingen van een zeer eigen, afstekend en eigenzinnig karakter, in zo ver dat, zonder inhouding, door gebaarden, woorden of werken aan den dag gelegd wordt, is de luim." [2])

Van Alphen is eigenlijk ook deze opvatting toegedaan. Hij heeft alleen maar bezwaar tegen Riedel's definitie, omdat die hem te onnauwkeurig is. Waar Riedel den humor zoekt in de afwijking van het gewone, voegt Van Alphen er bij: „in zo ver dit geen

---

1) Garve, Sammlung einiger Abhandlungen 252.
2) Theorie, I 169.

ernstige gevolgen heeft" en „in zo ver het doet lachen." *Dat* het luimige karakter doet lachen komt doordat zijn afwijkingen iets „onvoeglijks" hebben [1]).

Verder komt hij met zijn verklaring niet. De humor doet lachen, maar waarom? dit tracht hij niet uit te vorschen; het eigenaardig karakter van dit lachen ontgaat hem. Hij *zegt* wel dat de humor onderscheiden is van 't geestige en het burlesque, maar komt er toch niet toe 't wezen van den humor te benaderen. Daarvoor is zijn inzicht niet klaar genoeg. Vandaar ook dat hij zijn toevlucht neemt tot het geven van verschillende voorbeelden en dan aan het slot zegt: „Zie daar mijne aanmerkingen over dit stuk, die ik niet verder uitbreiden wil, omdat men beter uit luimige schriften, dan uit bloote redeneeringen den luim kan leeren kennen." [2]) Zijn voorbeelden toonen aan dat hij voor fijner humor nog geen oog had; het standpunt van Garve heeft hij niet bereikt. Hij kan zich dan ook niet voorstellen dat humor ernstig kan zijn: „Niets dat verheven is, niets dat verwondering, verbazing verwekt; in een woord, niets dat den hoorder of aanschouwer ernstig maakt of laat, is bestaanbaar met humor." [3]) Zijn opvatting is ten slotte nogal laag bij den grond; hij ziet in den humor meteen een geschikt middel tot zedenverbetering en besluit zijn onderzoek met de raadgeving: „In het gemeen is er geen wijze van schrijven geschikter om nuttige zaken op eene amuzante en leerzame wijze voortestellen, dan de luimige; vooral kleine gebreken, die niet wigtig genoeg voor den hekelschrijver zijn." [4])

Ook tegen Riedel's behandeling van het Hartstochtelijke heeft Van Alphen bezwaar. Hij begrijpt dat door een psychologische verhandeling over de hartstochten en de aanwijzing hoe deze kunnen voorgesteld worden, het onderwerp niet is uitgeput.

1) Theorie, I 171, 172, 174.
2) Theorie, I 179.
3) Theorie, I 175.
4) Theorie, I 179.

Daarom wil hij nu zelf het „eigenlijk pathetieke" behandelen, „'t welk tot het hartstogtelijke behoort, gelijk de soort tot het geslagt." Hij wijst er op, dat ook de Grieken tegenover elkaar stelden het πάθος en het ἔθος, maar onderzoekt niet wat zij eigenlijk daaronder verstonden en geeft dadelijk de definitie: „In onzen tijd noemt men pathetiek alles wat de ziel met vrees, schrik en somberheid, ja zelfs alles wat wegens zijne grootheid en gewigtigheid de ziel met eene soort van ontroering vervult; omdat daarbij altoos iets komt dat verschrikkend is." [1])

We zien hier den invloed van de sentimenteele richting. De Nachtgedachten van Young b.v. zijn naar zijn meening bij uitstek pathetiek. [2]) Hij zoekt het pathos vooral in 't akelige en sombere en dit brengt hem o. a. tot deze conclusie: „In de bouwkunst zijn b.v. zulke graftomben, die aan den dood doen denken, die somber geplaatst, en eene soort van akeligheid in zig hebben, pathetieke voordbrengselen." [3]) Zoo spiegelt zich in de theorie de voorliefde af voor kerkhofbezoeken bij maanlicht, voor dweperij en zelfgezochte huivering. De overtuiging dat dit nu juist het ware pathetieke is verhindert Van Alphen om tot de kern van de zaak door te dringen, ook waar hij er dicht bij komt. Zoo ontleent hij aan Longinus de gedachte dat het pathetieke in nauw verband staat met het verhevene [4]); maar hij begrijpt niet recht wat dit verband is en ontwijkt de moeilijkheid door de algemeene verklaring: „Men begrijpt, dat hier het pathetieke in den ruimsten zin genomen wordt voor alles, wat de ziel met groote, sterke en harttreffende, zo wel als met sombere en droevige gewaarwordingen vervult. Alles, wat verheven is, ontzet ons, omdat het onverwagt en boven ons bereik is, eene ontroering ontstaat er in onze ziel, en zij wordt op eene geheel andere wijze getroffen, dan door het zagte, bevallige en aange-

1) Theorie, II 104.
2) Theorie, II 113.
3) Theorie, II 106.
4) Theorie, II 115.

name." Ja, maar op welke wijze dan? Dat maakt hij niet duidelijk. Hij neemt als bijzondere soort van het pathetieke, het „verheven pathetieke" aan, en denkt met het geven van eenige voorbeelden de zaak voldoende verklaard te hebben. [1])

Ten slotte geeft hij nog een deel van Sulzer's artikel over 't pathos weer, waarin o. a. deze gedachte: „Terwijl het derhalven de gewigtigste vermogens der ziel opwekt, en dezelve door groote onderwerpen aan het werken helpt, wordt het hart daardoor gesterkt, en het voelend vermogen uitgebreid." [2])

Het schijnt wel alsof Sulzer hier iets voelt van de beteekenis van vrees en medelijden in 't treurspel, zooals Lessing die begreep. Hoe het zij, Van Alphen heeft de aanwijzing tot een dieper opvatting, die hierin ligt, niet gezien. Als hij straks gelegenheid heeft er zijn voordeel mee te doen, laat hij haar ongebruikt liggen.

Ook Riedel nl. zoekt een oplossing voor de toen algemeen gestelde vraag: „Van waar komt het dat hartstogten, die in de natuur onaangenaam zijn, in de kunst, door eene geschikte nabootsing bevallen, en aangenaam worden?" Hij geeft verschillende antwoorden weer, waarbij Van Alphen nog andere voegt. Alle sluiten zich aan bij Du Bos' verklaring dat het besef van den *schijn* het smartelijke van het aanschouwde lijden weg neemt. Maar in hun onderzoekingen waarom nu juist het *lijden* in de voorstelling genot geeft, blijven ze meestal bij de oppervlakte staan. Soms wordt er zonder meer geponeerd dat in de smartelijke aandoening ook aangename elementen zijn; anderen zoeken ook hier weer het verschijnsel te verklaren uit de streeling van 't menschelijk zelfbewustzijn: „onze zedelijke instinkten worden voldaan; wij reflecteeren met blijdschap, dat zij zodanig zijn als ze zijn." [3]) Geen van de schrijvers, door Riedel en Van Alphen geciteerd, komt tot Lessing's inzicht in de nood-

---

1) Theorie, II 117.
2) Theorie, II 119.
3) Theorie, II 132.

zakelijkheid van vrees en medelijden en het verheffende, dat juist hierdoor het treurspel karakteriseert. [1])

Het dichtst nadert hem Campbell. Van Alphen excerpeert het 11de hoofdstuk van zijn Philosophy of Rhetoric, „opdat zijn lezers ook de nieuwste opmerkingen over dit stuk lezen mogen." Campbell brengt onder het medelijden „alle de bewegingen, die door het treurspel verwekt worden" en rekent die alle tot het pathetieke; hij protesteert, evenals Lessing, tegen de meening dat het treurspel ook *schrik* moet teweegbrengen, zonder dat hij echter nader het verband tusschen *vrees* en *medelijden* aantoont. Wel tracht hij het medelijden in zijn elementen op te lossen, n.l. in erbarming (louter smartelijk), welwillendheid (neutraal) en liefde (aangenaam) en zoo komt hij tot deze conclusie: „De tedere bewegingen van liefde, die mede in deze samenvoeging komen, verzoeten de erbarming of sympathetische kwelling, de erbarming geeft eene standvastigheid aan deze beweging, waar van het gemoed anders schielijk verzadigd zou zijn, wanneer zij gerigt was op een ingebeeld onbekend persoon. De ware welwillendheid geeft eene aangename bezigheid aan de gedagten. Nogtans is de geheele beweging van deze aandoeningen niet veranderd in vermaak; want schoon de onaangenaamheid van de droefgeestige hartstogten overheerscht is, zij is niet uitgewischt door sterkere." [2])

't Is opmerkelijk dat Van Alphen niet zeer ingenomen is met Campbell en de voorkeur geeft aan Hurd's verklaring, waarin hij meer „eenvoudigheid en klaarheid" vindt. [3]) Hurd gaat uit van 't stelsel van Du Bos en voegt er dan bij dat $1^0$ de hartstochten op zich zelf al iets aangenaams meebrengen en $2^0$ dat de hartstochten door 't treurspel verwekt, een bijzonder vermaak geven, *omdat* deze zijn òf verontwaardiging over een gelukkige ondeugd,

---

1) Zie: Lessing: Sämmtl. Schriften (ed. Lachmann) X.
2) Theorie, II 133—137.
3) Theorie, II 130—133 en 137.

òf medelijden met de lijdende deugd. Daarbij komt dan nog dat „onze smart wordt verzagt door een stille blijdschap, over de regtmatigheid van zulk eene sympathie." Tegenover Campbell's poging om 't medelijden te analyseeren, staat Hurd's vage algemeenheid: „Het schijnt alsof de voorzienigheid uit medelijden met de menschelijke gevoeligheid, te gelijk met onze zorgen, een soort van balsem in het gemoed gelegd heeft, om als 't ware deze bittere inmengsels te matigen en te verzagten.

Waar nu Van Alphen Hurd toch zooveel duidelijker vindt dan Campbell, ligt het vermoeden voor de hand dat de opvatting van den laatste nog buiten zijn horizon lag. Dit wordt te meer waarschijnlijk wanneer we zien hoe hij ten slotte Sulzer's practische wenken voor jonge kunstenaars weergeeft, en daarom ook uitvoerig de vraag behandelt hoe de schildering der hartstochten kan gebruikt worden om sommige aantrekkelijk en andere afschrikwekkend te maken voor het publiek. Ten slotte blijft hij dus in dit opzicht de kunst onderwerpen aan den eisch van directe, tastbare nuttigheid.

Wanneer we nu Van Alphen's bijvoegingen en aanteekeningen in hun geheel overzien, is de slotsom, dat hij, al werkende, dikwijls tot een vollediger en juister beschouwing is gekomen dan zijn leidsman. Maar hem ontbrak nog de kracht om uit dit alles de gevolgen af te leiden en de moed om zijn eigen oordeel tegenover dat van Riedel te stellen. Hij laat dikwijls de verschillende meeningen maar gewoon naast elkaar staan; uit een gevoel van eigen onvermogen neemt hij dan zijn toevlucht tot het citeeren van anderen. Kenmerkend is in dit opzicht een uitdrukking uit zijn aanteekeningen over de Bevalligheid: „mij zweefden vijftig denkbeelden door het hoofd, om dit te bewijzen, op te helderen, te ontwikkelen enz. enz.; maar die egter nog niet rijp genoeg waren om hier te worden voorgesteld." [1]) „Nog niet

---

1) Theorie, II 213.

rijp" zou men zijn geheele bewerking kunnen noemen; maar dan in dien zin, dat „nog niet" een belofte van toekomstige rijpheid insluit.

Tegenover het voorzichtige en soms aarzelende in het theoretisch gedeelte treft te meer de besliste toon in zijn uitingen over de Hollandsche Poëzie. Zijn oordeel daarover staat vast, elke gelegenheid om het uit te spreken is hem welkom. We zagen reeds hoe hij langzamerhand van eenzijdige bewondering tot strenge critiek was gekomen. [1]) Overtuigd dat de meesten zijner tijdgenooten nog in den ouden grootheidswaan bevangen zijn, tracht hij nu ook bij hen twijfel te wekken aan eigen voortreffelijkheid. Vandaar zijn strenge veroordeeling.

Reeds in de keuze zijner voorbeelden ligt een zwijgende critiek. In het Hoofdstuk over het Grootsche en Verhevene o.a. behoudt hij bijna al de aanhalingen uit Klopstock en Young, een enkele keer slechts geeft hij een paar regels uit Vondel. Hij wil dat zijn lezers begrijpen zullen, dat dit geen toeval is en teekent bij een dezer voorbeelden aan „Wat moeite ik gedaan heb, ik heb geen gelijksoortig voorbeeld bij onze Digters kunnen vinden, en daarom nam ik de vrijheid na twee dagen zoekens, dit te behouden." [2])

Ook zegt hij van zijn Hollandsche voorbeelden in 't algemeen, dat hij ze dikwijls genomen heeft bij gebrek aan beter.

Van de zeventiendeeuwsche dichters citeert hij vooral Hooft, Vondel, Huygens en Poot. Aan Vondel ontleent hij een paar voorbeelden van 't Verhevene en 't Bevallige en verscheidene ter illustratie van de Hartstochten, maar evengoed om aan te toonen hoe deze niet, als hoe ze wel moeten uitgebeeld worden.

Van 't Naïeve en Bevallige vindt hij voorbeelden bij Hooft en Poot, soms ook bij Huygens. Den laatsten citeert hij vrij veel,

---

1) Zie boven, Hfdst. II.
2) Theorie, I 66.

maar dan ook dikwijls om te laten zien, aan welke fouten men zich in 't vernuftige genre kan schuldig maken [1]).

Ook Antonides wordt niet in 't rustig bezit van zijn roem gelaten. Wel ziet Van Alphen in hem een „esprit créateur", maar dit is blijkbaar alleen omdat hij tafreelen schildert, die men zóó in de werkelijkheid niet vindt. Voor 't overige stelt hij hem beslist beneden Hooft en Vondel en beschuldigt hij hem van „heerschende en stuitende gebreken." Verschillende voorbeelden van 't gezwollene zijn dan ook uit zijn gedichten genomen.

Over 't algemeen spreekt hij van onze classieke dichters met gematigde bewondering: „Zij hebben hun schoonheden en staan bij mij op zeer hoogen prijs" ..., maar „hunne theorie is te gebrekkig en hun smaak niet fijn genoeg om hen voor onze modellen te houden." Dáárom juist gaat het bij Van Alphen: hij wil de blinde vereering tegengaan; de autoriteit der zeventiendeeuwsche poëzie verzwakken. Vandaar zijn soms geringschattende uitingen, zijn streven om juist in onze groote dichters gebreken aan te wijzen. Zoo zegt hij bij de voorbeelden van het „valsch verhevene": „Ik wil er uit onze beste digters eenige aanvoeren: Uit onze beste digters, om te doen zien en te doen gelooven, dat het ook bij hen niet al goud is dat er blinkt" [2]).

Tegenover de dichters van zijn eigen tijd is zijn critiek scherper, maar te gelijk meer algemeen. Telkens verwijt hij hun armoede, onnatuur, gebrek aan oorspronkelijkheid en gedachten enz.

Naar zijn meening ontbreekt het ons nergens zoo weinig aan als aan middelmatige dichters, zulken „van wie men maar al te veel ziet, waar zij te markt geweest zijn." Hij verzoekt hen hun „lezers zoo weinig mogelijk is, te pijnigen met hunne harde en stotende samenvoegingen" [3]).

Wat hij nu in zijn vertaling hier en daar uitgesproken heeft,

---

1) Zie: Theorie, Hoofdstuk V, VII en X.

2) Theorie, I 100, vgl. ook I 158.

3) Theorie, II 178; I 290; II 25, 30. Wat het laatste verwijt betreft, toont V. A. zich hier zelf een echte achttiende-eeuwer. Zie ook beneden, Hoofdst. VI.

vat hij nog eens samen in zijn Inleiding, en daar vooral klinkt de aanklacht scherp en beslist. Hij gaat daarbij uit van de veronderstelling, dat de poëzie iets is, waarbij het eene geslacht op het volgende kan steunen; vandaar zijn eisch dat de Hollandsche dichters der achttiende eeuw kunstenaars als Hooft en Vondel moeten voorbijstreven en niet langer in hen het hoogste toppunt van het bereikbare van verre bewonderen. De goede zijde van deze opvatting is vooral dat zij hem vrijmaakt van navolgingszucht en weer oog geeft voor de groote beteekenis der oorspronkelijkheid. „Men moest grooter eer stellen in origineel te schrijven, dan in Vondel na te bootsen; daar men integendeel elkander heeft willen wijs maken, dat elk jong vernuft zig een Digter ter navolging moest uitkiezen, hetwelk de regte weg is om de genie uit te blusschen, en nimmer merkelijke stappen te doen", ... een kunstenaar natevolgen, en het karakteristieke van zijne voorstelling, in zijne eigene voordbrengsels te willen overdrukken, is waarlijk de verkeerde weg; ook kan ik niet ontveinzen, dat, hoeveel groote mannen, daar ik anders eene uitnemende agting voor koestere, dit goedgekeurd en betragt hebben, het mij in allen opzigte als nadeelig voorkomt voor de verbetering van den smaak en de opwekking der genie." [1])

Als we deze uiting vergelijken met de „vrije navolging" zooals Van Alphen's voorgangers die aanprezen, dan springt het verschil in 't oog. Bij hen geldt 't nog als het hoogste te zoeken naar mooie beelden en treffende uitdrukkingen, om die bij gelegenheid handig te pas te brengen; geknutsel en kunst wisten zij niet te onderscheiden; navolging werd niet alleen geduld, maar in systeem gebracht en aanbevolen. Daartegenover staat Van Alphen met zijn eisch van oorspronkelijkheid en zijn scherp oordeel over de Hollandsche poëzie. Zijn Inleiding is voor een groot deel gewijd aan de verdediging van 't goed recht der Theorie.

---

1) Theorie, Inl. XVI vg.

Maar dit is niet de merkwaardigste zijde van den inhoud. Wat de Inleiding zoo belangrijk maakt is de critiek op de vaderlandsche poëzie. Openlijk wordt hier getwijfeld aan de voortreffelijkheid der Nederlandsche dichters. Ze worden beschuldigd van achterlijkheid, van slaafschheid, van armoede. Van Alphen heeft de Hollandsche poëzie iets nader gebracht tot de vrijheid. Verbroken werd de band der slaafsche bewondering, verbroken ook het gezag der deftige „kunstrigters", die in hun genootschappen zooveel rijmers tot dichters bevorderden, en intusschen met hun wetjes en regels alle vrije uiting belemmerden. In den alom gevoerden strijd tusschen traditie en persoonlijkheid, gezag en natuur, komt Van Alphen op voor 't natuurlijke en oorspronkelijke. In een gedichtje uit dezen tijd: „De Dichter en de Nachtegaal" [1]), laat hij den nachtegaal deze les aan den dichter geven:

Gij pocht op uwe kunst,
En zoekt door angst en zweet de gunst
Te koopen, ja te dwingen.
Ik zie, mijn goede man! het zingen valt u zuur.
Ik folter nooit mij zelf om door de kunst te zingen,
Maar al mijn toonen zijn natuur.

En hij eindigt het gedichtje met een distichon dat in 't kort weergeeft wat hij zijn tijdgenooten door zijn Theorie boven alles had willen inprenten:

De eenvoudige natuur heeft dikwijls 't hart geraakt,
Terwijl de kunst alleen een slechten dichter maakt.

Zoo heeft dus Van Alphen met zijn vertaling twee dingen bewerkt. Hij heeft de Hollandsche letterkundigen wakker geschud uit hun zelfvoldane droomen, en hun tot hun ontwikkeling en verootmoediging geleerd ook naar andere landen te zien. En hij heeft den verhandelaars over allerlei bijkomstige quaesties den

1) Tweede proeve van oudheid-, taal- en dichtkunde (Utr. 1772), 330 vlg.

weg gewezen, zij het ook op bescheiden wijze, om de aesthetica systematisch als een nieuwe wetenschap te beoefenen. Hij is de eerste geweest die niet maar eens in 't voorbijgaan, maar met nadruk zijn landgenooten op de nieuwe psychologische en philosophische kunsttheorieen van 't buitenland gewezen heeft en vooral de Duitsche aesthetici door vertaling en verwijzing nader tot hen gebracht heeft.

# V

## BRIEFWISSELING VAN VAN ALPHEN MET DE PERPONCHER

Bij het tweede deel van zijn Theorie, dat in 1780 uitkwam, voegde Van Alphen drie brieven van De Perponcher, naar aanleiding van de Theorie geschreven [1]). Zijn eigen Inleiding bij dit deel is een antwoord op den eersten brief.

W. E. de Perponcher, een Utrechtsch regent en persoonlijk vriend van Van Alphen, was een man van veelzijdige belangstelling. Een reeks kleine geschriften zijn door hem uitgegeven. Natuurlijk ook gedichten, echter van zeer bedenkelijke waarde. Een vertaling van de Lente van Van Kleist is wel, als teeken des tijds, het merkwaardigste. Zijn proza bestaat voor een groot deel uit stichtelijke verhandelingen. Van meer belang zijn eenige paedagogische werkjes, die hem als een man van den nieuwen tijd, althans op dat punt, kenmerken [2]).

Op 't gebied van de literatuur is hij 't meest bekend gebleven door zijn bestrijding van de sentimenteele richting, een taak, waartoe zijn aanleg hem bijzonder geschikt maakte [3]). Hij was

---

1) Deze brieven zijn ook afzonderlijk uitgekomen, in 1780, en later gezamenlijk als 2e deel in De Perponcher's: Grondbeginselen van de algemeene Weetenschap der schoonheid, samenstemming en bevalligheid.

2) Bekend is vooral zijn: Onderwijs voor de jeugd, later door Van Lennep opnieuw uitgegeven.

3) Zijn „Gedagten over 't Sentimenteel" zijn in 1786 uitgekomen en in 1804 herdrukt.

ontwikkeld en verstandig, maar niet diep, nog geheel achttiend-eeuwsch en Fransch; een van die geesten, voor wie alle quaesties tot een soort van algebraïsche vraagstukken worden, die met nuchtere verstandslogica heel eenvoudig zijn op te lossen.

Het terrein waarop hij Van Alphen nu ging ontmoeten was hem niet vreemd.

In 1770 was van hem verschenen: „Grondbeginselen van de algemeene weetenschap der schoonheid, samenstemming en bevalligheid." Het was een verkorte vertaling van de „Théorie des sentimens agréables" van De Pouilly, het „Essai sur le Beau" van Père André, en „Les Beaux Arts reduits à un même principe" van Batteux.

In het eerste gedeelte van de Grondbeginselen wordt betoogd dat aangenaam is $1^0$. wat verstand en hart bezig houdt zonder vermoeienis, $2^0$. wat klaarblijkelijk voor ons bestaan bevorderlijk is en $3^0$. wat ons besef geeft van onze menschelijke volmaaktheid.

Als overgang tot het tweede gedeelte dient de volgende redeneering: In 't eerste deel zijn aard en oorsprong der aangename gevoelens uiteengezet. Nu moet nog gevonden worden de aard der voorwerpen, die deze aangename gevoelens kunnen verwekken, welke de hoedanigheden zijn, waaraan ze hun kracht en bekoorlijkheid danken. De hoedanigheid die dan blijken zal aan alle aangename en bekoorlijke voorwerpen gemeen te zijn, is de schoonheid.

Zoo is het onderscheid tusschen 't aangename en 't schoone vrijwel geëlimineerd.

Op 't voetspoor van Père André kenmerkt hij nu de schoonheid als order en eenheid, en verdeelt hij haar in: „Zigtbaar Schoon", „Schoonheid in de Zeeden", Schoonheid in de Werken des Verstands", en 't „Zangkundig Schoon" [1]). Als een bijzonder soort van 't Zigtbaar Schoon wordt dan nog de Bevalligheid behandeld.

---

1) Zie: Grondbeg. 113.

In de derde afdeeling komt hij tot de eigenlijke kunstbeschouwing, en geeft hij Batteux' werk verkort weer. Uit zijn inleidende woorden blijkt voldoende hoe zeer hij diens principe van de nabootsing der natuur opvat in de letterlijke beteekenis: Het wezenlijk schoon heeft in God alleen zijn bestaan; in de natuur ziet men 't afdruksel daarvan. Op de vraag wat dan nu kunst is, antwoordt De Perponcher: „Eindelijk hebben de Menschen ook getracht het aantal der schoone voorwerpen, die hun omringen nog te vermeerderen, en ten dien einde de voortbrengselen der Natuur, in de Werken der kunst na te bootsen, waar uit het door kunst voortgebragte schoon gesproten is."

In zijn vertaling van Batteux keert deze opvatting ook telkens terug, maar dan wel iets ruimer opgevat. De mensch kiest de schoonste trekken uit en maakt nieuwe combinaties. Maar altijd moeten de deelen aan de Natuur ontleend zijn, anders gaat het genot verloren. Dan zou men immers niet meer de bekwaamheid van den kunstenaar in 't nabootsen kunnen bewonderen, terwijl dan tevens de gelegenheid ontbrak om zijn verstand door de vergelijking met het voorbeeld „op eene vermakelijke wijze te oeffenen" en daardoor al weer zich te overtuigen van zijn schranderheid.

Nu heet het verderop wel dat de navolging vrij moet zijn en de kunstenaar daarom de „voorwerpen, gevoelens, en daaden moet uitkiezen zoals ze kunnen en behooren te zijn;" maar deze concessie verandert zijn beginsel niet. Immers het *doel* der kunst blijft hij zoo omschrijven: „door de nabootsing der schoone en bevallige voorwerpen, die wij alom in de Natuur ontmoeten, nieuwe vermaaken te bezorgen." [1])

De navolging moet nauwkeurig èn vrij zijn. Onder vrijheid verstaat hij een zekere levendigheid [2]). Hij vindt die vooral in de natuur, terwijl „de kunsten, *aan een voorbeeld gebonden zijnde,*

---

1) Grondbeg. 121.

schier altijd het merkteeken hunner slavernije dragen." „Het beste middel om de vrijheid nog, zooveel mogelijk is, in zijne Werken te doen uitblinken, is zig door de verbeelding, op de plaats zelve alwaar 't bedrijf, dat men wil afschilderen, voorvalt, over te brengen." [1])

Hij ziet natuurlijk ook geen wezenlijk verschil tusschen een voorwerp in de natuur en in de kunst. In zoover alleen geeft hij de voorkeur aan de kunst „omdat zij eene keuze doende, alleen de volmaaktste werken der Natuur in haare Werken toelaat"; maar dit geldt alleen voor 't verstand. Wat het hart betreft: „hetzelve wordt door de voorwerpen, alleen in zoo verre zij eenige betrekking met deszelfs eigen voordeel hebben, aangedaan", en dus zullen de voorwerpen in de kunst 't hart minder treffen, omdat zij niet werkelijk zijn. Daartegenover staat het voordeel, dat 't onaangename juist door het onwerkelijke geneutraliseerd wordt.

Op dit standpunt is De Perponcher blijven staan. Wel ontleent hij aan Mendelssohn's Phaedon zijn motto [2]), maar nergens blijkt dat deze of de andere Duitsche aesthetici eenigen invloed op hem gehad hebben. Was dit het geval geweest, dan zou hij ook zeker anders tegenover Van Alphen's werk gestaan hebben.

Naar aanleiding van de Theorie heeft hij eerst twee Brieven geschreven. De eerste bevat zijn bezwaren tegen Van Alphen's boek, de tweede is een wederantwoord op Van Alphen's repliek. [3]) In 1780 maakte hij bovendien een begin met de „Briefwisseling tusschen de Heeren W. E. de Perponcher en H. van Alphen

---

1) A. W. 134 vlg. De cursiveering is van mij.

2) „Auch ist in der That jeder Begriff einer geistigen Schönheit ein Blick in das Wesen der Gottheit" (Phaedon, I Gespr. p. 121).

3) 1°. Brief aan den Heer Mr. Hieronymus van Alphen, bij gelegenheid zijner Theorie der Schoone Kunsten en Weetenschappen.

2°. Tweede Brief aan den Heer Mr. Hieronymus van Alphen, bij gelegenheid zijner Theorie der schoone kunsten en weetenschappen. Eenige Bedenkingen op zijn aan 't hoofd des tweeden deels geplaatste, antwoord, op den eersten Brief, behelzende. 1780.

over het Schoone." Verder dan tot De Perponcher's eersten brief is deze echter niet gekomen.

Reeds in de eerste critiek op de Theorie valt het in 't oog dat De Perponcher zich in de eerste plaats, bijna uitsluitend zelfs, voor den practischen kant van de quaestie interesseert. Hij verheugt er zich over dat Van Alphen is opgetreden om den achterlijken toestand der vaderlandsche poëzie bloot te leggen. Dat is zijn voornaamste verdienste. Bovendien heeft Van Alphen de oorzaak van dat verval gevonden: de theorie moet meer en beter beoefend worden. Ook hiermee is hij 't volkomen eens. Maar daarna gaan hun meeningen uiteen. Van Alphen verstaat onder een goede theorie, een „wijsgeerige", hij wil het wezen van schoonheid en kunst zoeken; hoe meer we daarin doordringen, des te zuiverder zal onze smaak worden. De Perponcher bedoelt het heel anders. Voor hem is een *goede* theorie een practische. Wat heeft een kunstenaar aan al die fijne onderscheidingen! Als hij ze lang genoeg bestudeert om ze te kunnen begrijpen zal zeker door dat droge werk zijn verbeeldingskracht bedorven worden! Bovendien zijn zulke algemeene theorieën nutteloos. Men moet regels geven, die in bijzonderheden, practisch zeggen hoe een kunstwerk gemaakt moet worden, dan eerst heeft men er wat aan.

Gelukkig heeft Van Alphen dat nu ook wel gedaan, verderop in zijn Theorie; maar toch — 't blijft jammer dat vooral de eerste hoofdstukken zoo spitsvondig zijn en vol haarklooverijen. Naast het nuttelooze is er bij dergelijk werk ook veel gevaar van dwaling, wanneer men, zonder op de ervaring te letten, maar doorredeneert.

Hij heeft dan ook in Van Alphen's werk eenige onjuiste stellingen opgemerkt en zal nu trachten die te ontzenuwen.

Hij had in de Theorie gelezen [1]) dat de Schoonheid niet een „inklevende eigenschap der dingen" was, maar gelegen in de werking die 't schoone voorwerp heeft op 't „ontwaarwordend wezen." Riedel had er ter verduidelijking aan toegevoegd: „Zonder

---

1) Theorie, I 14 vlgg.

bijvoeging van een denkend wezen is het regelmatigste gebouw een bloote steenhoop, en de stem van den nagtegaal niet samenstemmender dan het gekrijsch van den Nagtuil."

Hiertegen komt De Perponcher beslist op. Een schilderij blijft immers even mooi, al kijkt niemand er naar! En brood blijft toch voedzaam, ook al wordt het niet gegeten!

Hij stemt wel toe dat er „tot de lichaemelijke schoonheid drie dingen behooren: 1) een voorwerp met zinnelijke hoedaenigheden; 2) de werking van dit voorwerp op de zintuigen; 3) zulk een vatbaerheid van 't gewaerwordend wezen, door welke aen het zelve die gewaerwording behaegt." [1]) Maar nu zoekt hij de schoonheid uitsluitend in 't eerste. Zoo wordt deze voor hem een complex van eigenschappen, terwijl ze voor Riedel en Van Alphen bestaat in „eene betrekking welke aan eene zaak toekomt met opzicht tot een gewaarwordend wezen." [2]) Bij hen is dus de schoonheid meer subjectief opgevat, bij De Perponcher daarentegen volkomen objectief.

Dit verschil van opvatting weerspiegelt zich ook in hun behandeling van theoretische quaesties: voor Riedel valt de nadruk op 't gewaarwordend wezen, en daardoor is de psychologische richting van zijn Theorie bepaald. Volgens De Perponcher heeft natuurlijk de theorie slechts de verschillende hoedanigheden van de schoone voorwerpen na te gaan om daaruit dan de regels op te maken.

Uit Riedel's beschouwing van de schoonheid volgt nu ook zijn stelling dat voor God geen ding eigenlijk schoon kan zijn. Dit wekt eveneens De Perponcher's verontwaardiging op. „Zou hij, die het oog heeft geformeert, de gedaente en strekking der waereldstelsels, die zijne hand voortbragt, niet bemerken? En wanneer hij ze bemerkt, kunnen zij dan voor hem in eenig opzicht onver-

---

1) Brief: (10).
2) Theorie, I 4.
3) Zie hierboven, bl. 9.

schillig zijn? Onverschilligheid is, zo ik mij niet bedriege, een gebrek dat in geen verhevener weezen, veel min in het allervolmaektste weezen valt." [1]) Met deze en dergelijke vage redeneeringen tracht hij Riedel's stelling te weerleggen, hoewel hij eerst beweerd heeft dat zij logisch uit Riedel's vorige redeneeringen voortvloeit en men dus kan verwachten dat hij de fout van Riedel's uitgangspunt zou trachten op te sporen [2]).

Ten slotte stelt hij als *zijn* meening vast, dat er verschillende eigenschappen zijn, wier vereeniging in een voorwerp het schoone uitmaken. Verschillend bewerktuigde wezens zullen langs verschillende wegen deze eigenschappen gewaar worden.

De gedachte dat de kunst verzinnelijking zou zijn van 't onzinlijke is hier geheel buitengesloten. Zijn opvatting van de schoonheid als iets uiterlijks brengt hem tot deze definitie en bepaalt ook weer zijn beschouwing van de kunst als iets dat te leeren is, als men maar eerst uitvoerig en nauwkeurig de eigenschappen van het schoone voorwerp kent.

Hetzelfde onvermogen om ook maar iets boven het vlak-verstandelijke uit te gaan blijkt uit zijn misverstand van Van Alphen's stelling dat de schoonheid niet meer vordert dan een „donkere kennis" [3]).

Hij begrijpt hier blijkbaar niets van en zegt o. a.: „Maak eens twee dichtstukjes .... laeten alle de overige schoonheeden in beiden gelijk zijn; alleenlijk dat alles in 't eene op die *donkere, onduidelijke* wijze zij voorgesteld, die aen uwe schrijvers voor de schoonheid zo voordeelig voorkomt; in 't andere daer en teegen op een duidelijke wijze, en laeten wij dan eens zien welk het schoonste zijn zal, welk het meest zal behaegen."

Natuurlijk klinkt het voor hem nu ook zeer wonderlijk dat Van Alphen zegt: „wanneer ons de volkomenheid in het oog straelt, houdt het op voor ons de merkteekenen der eigentlijke

---

1) Brief, 18.
2) Brief, 16 vlg.
3) Brief, 24. Vgl. hierboven, bl. 8.

schoonheid te hebben." Dat hij hiermee tracht duidelijk te maken, dat schoonheid tot een ander terrein behoort als volmaaktheid, en dat, waar de laatste wordt waargenomen, 't verstand werkt, en de verschijning als zoodanig niet gezien wordt, dat alles is voor De Perponcher veel te hoog. Schoonheid en volkomenheid hebben immers zooveel hoedanigheden gemeen; hoe kunnen ze elkaar, al is 't ook maar in de gewaarwording, ooit uitsluiten! Hoe meer men de volmaaktheid van iets beseft, hoe meer men er van geniet. Sinds hij meer van de sterrenkunde weet, is zijn bewondering voor den sterrenhemel veel grooter geworden. Typisch komt in dit voorbeeld zijn opvatting uit: „Te voren zag ik er schier enkele onregelmatige verscheidenheid in; nu komen er bij dit denkbeeld van verscheidenheid, ook denkbeelden van eenheid, order, regelmaetigheid, samenstemming &c." [1]) En dit zijn immers juist de elementen der schoonheid! 't Komt alles uitstekend uit, maar met dat al heeft hij niets begrepen van Van Alphen's bedoeling.

Ten laatste komt hij nu tot de voornaamste grief, nl. Van Alphen's verwerping van Batteux' grondbeginsel.

Van Alphen's eisch dat de kunstenaar de natuur zoo moet schilderen als ze geweest zou zijn, wanneer de Schepper alleen iets schoons had willen voortbrengen, stelt hij in een bespottelijk daglicht. Hoe moest Potter dan gedaan hebben? Hij had zeker ideale koeien moeten schilderen. Maar 't is moeilijk zich voor te stellen hoe die er wel moeten uitzien!

De Perponcher houdt zich nu vast aan Van Alphen's eigen aarzeling op dit punt [2]), en ook aan diens opvatting van eclectische schoonheid, die hij tegenover Lavater had verdedigd [3]). Hij toont aan hoe dit geheel overeenkomt met Batteux' nabootsing der natuur in haar ruimste beteekenis.

Inderdaad staat Van Alphen hier op Batteux' standpunt en

---

1) Brief, 30.
2) Zie hierboven, bl. 90, 91.
3) Theorie, I 34 vlgg.

wil ook hij het ideale schoon vinden, door de afzonderlijke schoone trekken, aan de Natuur ontleend, bijeen te voegen.

Maar Riedel en Van Alphen hebben een min of meer helder besef dat er iets meer nog is; dat juist waar dit alles bereikt is, het eigenlijke nog komen moet. Voor hen is de echte kunstenaar de „Schepper", al is het hun nog niet geheel duidelijk wat dan dit „scheppen" is.

Waar zij beginnen te zoeken, houdt De Perponcher juist op; waar zij onvoldaan zijn, is hij reeds volkomen tevreden.

Dit groote verschil ontgaat hem echter, en hij doet zijn best aan te toonen dat Van Alphen en Batteux ten slotte hetzelfde bedoelen.

Van Alphen b.v. had gezegd dat in elk geval de Odendichter de natuur niet nabootste. Om nu zijn beginsel te redden, beweert De Perponcher dat ook de Odendichter, als hij weten wil of hij geen onnatuurlijke gevoelens weergeeft, zijn eigen gevoelens moet vergelijken met die van anderen, en dat hij dan ook een model heeft.

Kenschetsend voor de overmacht der conventie, voor 't onpersoonlijke van dien tijd is hier zijn redeneering: „Spreekt (de kunstenaar) voor zig zelven, dan moet hij niet alle zijne aandoeningen zonder onderscheid uitdrukken, maer eerst zien of die aandoeningen in de daed geschikt zijn, om in zijn kunststuk met goeden uitslag te worden uitgedrukt. En om hier over te oordeelen, moet hij ze vergelijken met het geen hij bij soortgelijke geleegenheeden in anderen heeft waergenomen, ten einde te onderzoeken of zij met het geen hem daer in 't fraeiste scheen, overeenstemmen of niet. Maer vooral moet hij naspeuren, of zij den loop volgen, die de natuur ons in soortgelijke gevallen aenwijst; of zij de kragt, en, indien men zo spreeken kan, de houding hebben die de natuur (!) vordert; of een yder in de uitdrukking derzelven de zuivere tael der natuur herkennen zal, &c. Dus blijft hij in dit geval altoos een nabootser, een navolger der natuur." [1])

---

1) Brief, 50.

Riedel onderscheidt de scheppende kunstenaars van de navolgers der schoone natuur, maar hij weet het scheppen niet anders te omschrijven dan als een maken van andere samenvoegingen uit in de natuur gegeven elementen. Daarom zegt De Perponcher nu, alleen op zijn woorden en niet op zijn bedoeling lettende, dat er tusschen die beiden geen eigenlijk verschil is. „Geeven niet de schoonheeden, die wij in onze fraeiste landschappen verspreid ontmoeten, bij een gevoegd, en zo gij wilt, nog verfraeit, de geheele stof tot de beschrijving der Hemelsche gewesten? Altijd zijn de bouwstoffen uit de Natuur genomen." [1])

In 't algemeen zal niemand dit laatste tegenspreken. Naar De Perponcher's opvatting echter voegt nu de kunstenaar deze bouwstoffen *uiterlijk* samen, en zoo ziet hij het kunstwerk als een combinatie en niet als een organische schepping. Hij staat daarmee op het oude standpunt, waartegen nu juist van alle kanten verzet was gekomen en hij begrijpt niets van het streven van Riedel en Van Alphen naar een dieper inzicht in deze dingen.

Dat blijkt vooral ook uit de algemeene strekking van zijn pleidooi [2]); hij meent nl. zijn zaak gewonnen te hebben, wanneer hij maar kan vaststellen dat „imiter" werkelijk niet hetzelfde is als „copier une modèle", maar integendeel heel ruim en vrij kan opgevat worden. Hij ziet niet in dat ook bij de meest vrije toepassing het beginsel toch 't zelfde blijft en in botsing moet komen met de nieuwe opvatting die meer oog heeft voor de vrije, scheppende phantasie.

Het tweede deel zijner Theorie opent Van Alphen met een antwoord aan De Perponcher. Zijn verdediging is vooral van belang, omdat hierin nu uitkomt in hoever de denkbeelden die hij van de Duitsche aesthetici heeft overgenomen, werkelijk zijn eigendom zijn geworden.

---

1) Brief 53.

2) In dezen en in zijn volgende brieven komt hij altijd weer op dit punt uit.

De eerste quaestie, of de schoonheid al dan niet een eigenschap van de schoone voorwerpen is, acht hij niet van groot belang. Hij herhaalt nog eens wat daarover reeds in de Theorie staat, en tracht zijn stelling niet verder te bewijzen. Het is voor hem eenvoudig een fijnere onderscheiding en meer niet. We hebben er dan ook geen verwantschap in te zien met de opvatting van de natuurschoonheid als een reflex van den menschelijken geest, die zijn eigen inhoud in de verschijningen legt. Dat blijkt vooral hieruit dat Riedel en Van Alphen niet onderscheiden tusschen natuurvoorwerp en artefactum. Bovendien is, zooals we zagen, heel hun kunstopvatting nog ver verwijderd van een standpunt, waarop de subjectiviteit een zoo groote plaats inneemt. Waar zij de schoonheid stellen in de uitwerking der voorwerpen op 't gewaarwordend wezen, daar is 't subject toch zeer algemeen bedoeld als *de* mensch en niet als individualiteit.

Uitvoeriger verdedigt Van Alphen zijn meening „dat een duidelijke kennis met de ontwaarwording van het schoone onbestaanbaar is" [1]).

Hij heeft gezien dat De Perponcher hem in 't geheel niet begrepen heeft, en om nu zijn bedoeling duidelijker te maken, geeft hij een voorbeeld. Ziet men een boom op een afstand, als geheel, dan krijgt men daarvan een „donkere kennis"; komt men naderbij en ontleedt men het geheel in zijn deelen, dan krijgt men een „duidelijke kennis".

't Is Van Alphen dus duidelijk geworden dat de kunst te doen heeft niet met de werkelijkheid en den inhoud der dingen, maar met de verschijning; dat het eerste een zaak is van het analyseerend verstand en dus buiten het gebied der kunst valt. Daarom zegt hij: „Zodra men het onderwerp, niet zo zeer in zijne afzonderlijke deelen, maar als een geheel beschouwt; dat is te zeggen; wanneer het niet zo zeer een voorwerp voor ons verstand,

---

1) Antwoord, XXI.

als wel voor ons gevoel is, dan zijn wij in staat, om de schoonheid daarvan gewaar te worden." [1])

Dit inzicht lost voor hem ook de moeilijkheid op, die voor De Perponcher in de verhouding van schoonheid en volmaaktheid ligt.

Hij wil echter deze quaestie liever mondeling verder behandelen. Voor het publiek is de vraag, in hoeverre Batteux' principe gelden kan, van veel meer belang.

De Perponcher's poging om Van Alphen's opvatting met die van Batteux overeen te brengen is niet gelukt. Te recht merkt Van Alphen op dat het hier niet gaat om overeenkomst op verschillende punten. Zeker, hij kan in veel opzichten met Batteux meegaan, maar 't is de vraag of diens principe als een *algemeene* grondslag kan worden aangenomen.

De Perponcher had feitelijk alleen maar aangetoond dat het „scheppen", volgens Riedel's verklaring, niet principieel verschilde van de navolging der fraaie natuur in haar allerruimsten zin genomen. Van Alphen geeft ook toe dat van Riedel's vier trappen, copie der natuur, copie der schoone wezenlijke natuur, copie der denkbeeldige natuur en eigen schepping, de beide laatste wel konden samenvallen.

Ook hier blijkt weer dat hij andere bezwaren tegen Batteux heeft dan Riedel. In de eerste plaats is de uitdrukking „fraaie natuur" hem te vaag. Hij kan er zich geen heldere voorstelling van maken, ook al leest hij de nadere omschrijving: „La belle nature est celle, qui a $1^0$. le plus de rapport avec notre propre perfection, notre avantage, notre intérêt; $2^0$. celle qui est en même temps la plus parfaite en soi."

Ook nu weer is het de ervaring die hem wantrouwend maakt tegenover de theorie. Een ouden half-dooden boom kan men moeilijk „le plus parfait en soi" noemen, en toch had hij dien in een schilderij mooi gevonden.

---

2) Antwoord, XXII.

Met trots merkt hij nu op hoe juist diezelfde bezwaren ook door Diderot waren genoemd en hierdoor wordt hij nog versterkt in zijn overtuiging.

Zijn tweede en belangrijke bezwaar is, dat Batteux' beginsel voor de poëzie in elk geval te bekrompen is. Hierbij steunt hij op Schlegel's bestrijding van het nabootsings-principe [1]).

Van Alphen heeft er ook iets van gevoeld dat de kunst verzinnelijking is van de emotie. Aan de lyriek wordt het hem duidelijk wat dat hoogere is, dat boven de nabootsing, ook die der geïdealiseerde natuur, uitgaat.

Hij onderscheidt in de poëzie „nabootsing van de natuur", hoe vrij ook, van „voorstelling van de natuur zelf" [2]). Wanneer een dichter „zijne eigene gemoedsbewegingen, zijne eigene gewaarwordingen voorstelt, dan is er geen nabootsing, maar dan hooren wij de natuur zelf."

En juist in dat spontaan weergeven van aandoeningen zoekt hij den oorsprong der poëzie.

De Perponcher heeft in zijn tweeden brief er op gewezen, dat zulk een voorstelling toch niet de natuur zelf was, maar een schildering er van, en dus ook weer een nabootsing. 't Is jammer dat Van Alphen op deze bedenking niet meer geantwoord heeft. Dan was hij misschien nog tot meer helderheid gekomen. Zijn uitdrukking „de Natuur voorstellen" is wat vaag, maar zijn bedoeling is toch wel te vatten. Verderop in zijn brief [3]) geeft hij toe dat de dichter de bouwstoffen aan de natuur ontleent; maar naar zijn meening is hij dan eerst schepper, wanneer hij van deze bouwstoffen geheel nieuwe samenvoegingen maakt. Dat hij daaronder iets meer verstaat dan het uiterlijk samenvoegen van verschillende schoone deelen blijkt uit het feit dat hij juist deze eclectisch-geïdealiseerde natuur tot de nabootsing

---

1) Zie hierboven, bl. 9.
2) Antwoord, XXXIX vlgg.
3) Antwoord, LVI.

rekent, terwijl hij 't scheppen beperkt tot de poëzie, waarin de dichter spontaan zijn emotie uit. In de beslistheid, waarmee hij dit *tegenover* de natuurnabootsing stelt, toont hij althans ten opzichte van één genre tot het wezen der poëzie doorgedrongen te zijn.

In geen van zijn theoretische geschriften krijgt men zoo sterk als hier den indruk dat hij in deze dingen ook uit eigen ervaring kan spreken. 't Is eigenaardig dat hij zijn meening bevestigt juist door de herinnering aan een spontane uiting, waarbij meer zijn gemoed dan zijn verstand sprak.

„Ik bid u, Mijnheer", schrijft hij aan De Perponcher, „toen ik vol aandoening mijnen klaagzang over den dood mijner echtgenoote gemaakt heb, welk model heb ik toen nagebootst of op een vrijen trant nagevolgd?"

Den hoogst onpoëtischen eisch van De Perponcher, dat een dichter de gevoelens en emoties van de meerderheid als norm zou moeten aannemen, verwerpt hij beslist. Hier komt vooral het verschil tusschen hen beiden uit. Van Alphen stelt zich een waren dichter heel anders voor [1]). Hij is eerder en heviger geëmotionneerd dan „een mensch van den gewoonen slag"; de emotie wekt bij hem ook andere voorstellingen, of, zooals Van Alphen 't uitdrukt: „hij krijgt denkbeelden, die oorspronkelijk, die nieuw, die treffend zijn; hij deelt dezelve mede, hij vervaardigt een digtstuk." Onder de vrij nuchtere uitdrukkingen schuilt hier toch het besef dat de emotie de beelden, de klanken verwekt.

Met eenige ironie stelt hij De Perponcher voor de vraag of nu wel ooit een dichter zóó zal redeneeren: „Niemand heeft voor mij het verlies van een vrouw, van een vriend, van een kind, in zulk een daglicht, beschouwd en zo treffend gevoeld als ik...

---

1) Antwoord, XLIV. „Er worden aandoeningen bij zulkeen (den dichter) gaande door het zien van zulke voorvallen, die op een mensch van den gewoonen slag geen indruk zouden gemaakt hebben; maar zelfs bij zulke gebeurtenissen, die alle menschen aandoen, wordt zijne gevoeligheid boven anderen gaande gemaakt."

dit en dat oogpunt heb ik ontdekt; voor heen, zo ver ik weet, was het onbekend — daarom is mijn voordbrengsel onnatuurlijk; het is geen nabootsing van de natuur — het deugt in het geheel niet?" Hij voelt sterk dat op deze wijze alle lyrische poëzie onmogelijk wordt gemaakt.

Wat hij nu op één gebied heeft leeren inzien kan hij nog niet tot een algemeene waarheid uitbreiden. Als hij zelf een algemeen grondbeginsel zoekt te geven, komt hij in zekeren zin niet verder dan Riedel, die ook slechts een uitbreiding van Batteux' principe had voorgesteld.

Van Alphen geeft deze definitie: „Kunst is de kunstige zinnelijke voorstelling, met oogmerk om te behagen, òf de kunstige voorstelling van het schoone", en dan voegt hij erbij: „Dit nu geschiedt, of door de nabootsing der natuur, of door de voorstelling van de natuur zelf," [1]) en daarmee handhaaft hij voor een groot deel der kunst toch nog het nabootsingsprincipe.

Naar één zijde dus zijn de grenzen van Batteux' stelsel overschreden, maar volle vrijheid is er nog niet. Toch krijgt men den indruk dat hij nog maar een enkelen stap heeft te doen om tot een nieuwe, hoogere opvatting te komen. Hij legt den nadruk op de gedachte dat kunst is de zinnelijke voorstelling van... iets, maar wat die inhoud zijn moet, is hem nog verborgen. In zijn tweede definitie tracht hij die leemte aantevullen. Het weglaten van de bepaling „zinnelijke" voorstelling en het bijvoegen van het „schoone" wijzen er op dat hij zich het schoone denkt als de verzinlijking ... al weer van iets dat hij niet nader bepalen kan. 't Vervolg geeft den indruk dat hij zich dien inhoud voorstelt, soms als een emotie, een gewaarwording van den dichter, maar soms ook als een of ander objectief verschijnsel in de natuur. Hij blijft tusschen deze beide opvattingen weifelen; 't is alsof hij telkens de grens wil overschrijden, maar de oude theorie hem dan nog gevangen houdt.

---

1) Antwoord, XLVIII.

Zoo voelt hij wel dat er verschil is tusschen 't eene landschap en het andere, maar hij kan zich niet voldoende rekenschap geven van de oorzaak. „Een landschapschilder, die mij alleen gezigten naar het leven laat zien, berooft mij zeker van het vermaak, dat ik, behalven het vermaak dat uit de schoonheid van het voorwerp en de kunst der nabootsing spruit, hebben zou, als ik in zijn voordbrengsel *genie* bespeurde. Een schilder van gezigten naar het leven kan egter, of in de stoffeering, of in het gezigtspunt, of in de schikking van licht en bruin, genie vertoonen; en dan kan in zulk een voordbrengsel zeker genie zijn, al is het stellig naar het leven" [1]).

Maar nu gaat hij niet verder en zoekt het verschil niet in 't al of niet aanwezig zijn van een subjectieven inhoud, van stemming; hij gaat weer terug tot de oude voorstelling van scheppen, als 't geven van iets nieuws, dat zóó in de natuur niet te vinden is.

Vandaar zijn verklaring, dat een gecopieerd landschap daarom minder genot geeft, omdat het altijd nog de begeerte overlaat om het oorspronkelijke te zien. Dit brengt hem tot de conclusie dat het toevallige bericht, dat een landschap al of niet in werkelijkheid bestaat, veel aan 't kunstgenot kan af- en toedoen.

Zijn oordeel dat Potter als nabootser een groot schilder was, maar mogelijk niet als genie, moet ook niet te hoog worden geschat. Uit zijn redeneering blijkt dat hij Potter hooger zou gesteld hebben, als hij koeien geschilderd had „in haar soort zo verfraaid, als Zeuxis de vrouw deed, die Helene moest verbeelden" [2]); dus ook hier weer houdt hij zich aan 't uiterlijke schoonheidsideaal.

Zoolang hij daarvan nog niet vrij is, moeten quaesties als het oorspronkelijke landschap en de schoonheid van een leelijken ouden boom onopgeloste moeilijkheden voor hem blijven.

In elk geval is 't hem als een groote verdienste toe te rekenen,

---

1) Antwoord, L.
2) Antwoord, LIII.

dat hij de gedachten van Schlegel heeft kunnen waardeeren, en ze tot op zekere hoogte tot zijn eigendom heeft kunnen maken. Hij bestreed Batteux' stelsel, al was 't soms met verkeerde of onduidelijke redeneeringen, niet omdat anderen dat hem hadden voorgepraat, maar ook omdat hij zelf voelde dat de kunst iets meer was dan uiterlijk nabootsen of combineeren. Hij heeft de kunst, al was het vaag en van verre, leeren zien als het werk van de vrij-scheppende phantasie, gedragen door de emotie.

De Perponcher heeft hiervan niets begrepen. In zijn Wederantwoord herhaalt hij met eenige variatie nog eens de argumenten van zijn eersten brief. Dat was in Augustus 1780.

In October trachtte hij op een andere wijze het pleit voor Batteux te winnen. Hij opende een: „Briefwisseling tusschen de Heeren W. E. de Perponcher en H. van Alphen over het Schoone. Het is niet verder gekomen dan tot den eersten brief, die in 't tweede deel van Van Alphen's Theorie ook is opgenomen.

Na een lange bespreking van de „leerstellige" grondbeginsels van 't schoone, waarmee hij zeker dacht de „Heeren Metaphysici" voor zich te winnen, komt hij weer tot zijn oude stelling dat het eenige „werkdadige" grondbeginsel, waaraan jonge kunstenaars werkelijk iets hebben, de Nabootsing der Natuur is.

Van Alphen heeft op die beide laatste brieven niet meer geantwoord; en daar ze op zich zelf niets nieuws bevatten, is 't niet noodig den inhoud verder te ontleden. Uit 't voorgaande blijkt voldoende hoe De Perponcher tegenover de verschillende vraagstukken stond.

Hij vertegenwoordigt het oude standpunt. Poëzie is iets dat men *maken* kan, als men de regels maar kent; het natuurlijke, in den zin van het alledaagsche, is de norm; goede smaak neemt bij hem de plaats in van echt kunstgevoel. In overeenstemming daarmee is zijn geheele kunstopvatting, die de schoonheid vrij wel laat opgaan in een zekere sierlijkheid en bevalligheid van vorm, die hij liefst gepaard ziet gaan met een degelijken inhoud.

Maar die inhoud en die vorm staan voor zijn besef los naast elkaar.

Juist aan zijn opvatting, aan zijn oordeel over Van Alphen's werk, wordt het duidelijk dat de laatste werkelijk iets nieuws heeft gegeven dat in diepte en inzicht boven de gewone beschouwingen uitging.

# VI

## VAN ALPHEN'S VERHANDELINGEN.

In 1782 gaf Van Alphen zijn „Digtkundige Verhandelingen" uit. Ze moesten een aanvulling zijn van zijn Theorie. In de eerste, de „Inleidende Verhandeling", behandelt hij de poëtische uitdrukking, in de tweede het „Aangeboorne in de Poëzy".

We zien hier Van Alphen op zijn hoogtepunt. Meer dan vroeger beheerscht hij zijn stof; zijn stijl is levendiger, zijn toon beslister. Men heeft beweerd [1]), dat hij hier aanmerkelijk zachter is in zijn oordeel over de vaderlandsche poëzie. Dit is slechts betrekkelijk juist: zijn toon is kalmer, maar in den grond is zijn beschouwing dezelfde gebleven. Hij ziet echter 't nuttelooze van alle redetwisten hierover in. Hij redeneert aldus. De bewonderaars der Hollandsche letterkunde zullen in elk geval wel moeten erkennen, dat er altijd nog wel *iets* te verbeteren is. Ze kunnen dus aan deze Verhandeling geen reden van bestaan ontzeggen. En „zij, die met mij gelooven, dat er met opzigt tot onze poëzy veel kon en moest verbeterd worden; zullen ze uit een ander oogpunt beschouwen."

Verder wil hij zijn eigen meening niet aandringen. Laat ieder voor zich zelf de zaak onderzoeken. 't Is verkwikkend te hooren hoe in dezen tijd van kunstgenootschappen en autoriteiten hier een opwekking klinkt tot zelfstandig oordeelen. „Gelooft

1) Zie: Koenen, a. w. 29.

mij", zegt hij tot de jonge kunstenaars, „het is thands in ons land, met opzigt tot de poëzy, een tijd, waar in men vooral uit zijne eigen oogen moet tragten te zien, waarin men door eigen overdenking en beproeving moet komen tot een besluit over de agterlijkheid of bloei van onze digtkunst; en waarin men zig al zeer ligt, door het gezagvoerend oordeel van dezen en genen, zoude kunnen laten wijsmaken, hetgeen men bij een eigen onderzoek verwerpen zou." [1])

Van Alphen heeft zelf ook geleerd meer uit eigen oogen te zien. Zijn lectuur neemt niet meer zoo'n groote plaats in als in zijn Theorie; ook staat hij er nu onafhankelijker tegenover. Wat hij van anderen geleerd heeft, is zijn eigendom geworden, zoodat hij nu de algemeene beginsels op een bepaald gebied kan toepassen.

In zijn Inleidende Verhandeling wijst hij de middelen aan, die naar zijn meening de Hollandsche poëzie tot hooger peil zullen verheffen. Hierbij gaat hij uit van de gedachte, dat allereerst de taal van een volk voor de poëzie geschikt moet zijn.

In 't algemeen zijn rijkdom en duidelijkheid de eigenschappen, die de mededeeling van denkbeelden gemakkelijk maken. Daarom zou hij voor zijn moedertaal wenschen: $1^0$. dat men ze rijker maakte uit haar eigen bronnen; $2^0$. dat men den man van genie meer vrijheid gaf, om ze naar zijnen zin te dwingen." Vooral door 't laatste zouden veel woorden en wendingen van andere talen de moedertaal kunnen verrijken. 't Is echter voor een dichter bezwaarlijk vreemde en onbegrepen woorden te gebruiken en daarom is 't beter dit over te laten aan de taalkundigen. Het beste middel is zeker een algemeen aangenomen woordenboek. Hij hoopt dat de Leidsche Maatschappij „ook daartoe den digter van een spoedig en uitgebreid nut zal zijn."

Een andere vraag is 't, hoe in 't bijzonder de „poëtische taal" kan verbeterd worden en hierop antwoordt hij „dat de verbetering

---

1) Digtk. Verh., CLXX.

en volmaking van eene taal, met opzigt tot de poëzy, daar in bijzonder bestaat, dat men ze beeldiger make, en dat men er meer harmonie en melodie inbrenge." [1])

Wat het beeldvolle betreft, onderscheidt hij in elke taal als 't ware twee talen: 1°. een philosophische, die door abstracte, algemeene woorden de begrippen weergeeft; deze spreekt tot het verstand; 2°. een poëtische, die alles, ook de abstracte denkbeelden, onder zinnelijke beelden voorstelt, die 't algemeene door middel van 't bijzondere uitdrukt. De laatste is natuurlijk de taal voor den dichter. In de vroegste tijden sprak men uitsluitend deze taal, want toen had men nog geen abstracte denkbeelden. Later werd het dan ook voor de dichters veel moeilijker. Ze leerden dan immers van hun jeugd af een taal, die voor 't grootste deel philosophisch was. Daarom is 't b.v. voor Shakespeare een grooter verdienste dat hij een zoo beeldrijke taal spreekt dan voor Homerus. Maar geen dichter behoeft te wanhopen. Zelfs in tijden, waarin 't verstand overheerscht, kan men zich aanwennen uitsluitend de zinnelijke taal te spreken. Juist hierin ziet hij een voornaam middel tot verbetering der Hollandsche poëzie.

Hij wilde „dat het meer de gewoonte werd en dat die gewoonte bijna eene wet werd, zig in digtstukken nimmer dan in de uiterste noodzakelijkheid te bedienen van zulke woorden of spreekwijzen, die tot het wijsgeerig gedeelte der taal behoorden, maar zig integendeel door oefening en studie daarop toeteleggen, om, wanneer men afgetrokken waarheden wilde voorstellen, alsdan zulke woorden en spreekwijzen bij de hand te hebben, die de zaken, welke men had voor te dragen, zinnelijk voor de verbeelding vertegenwoordigden; en als 't ware een woordenboek in zijn hoofd te hebben van onze poëtische taal". [2])

Veel te weinig wordt het erkennen onderscheiden van het gewaarworden; vandaar zooveel droge en prozaïsche gedichten.

---

1) Digtk. Verh., XII.
2) Digtk. Verh., XIII.

't Is niet zijn bedoeling door deze raadgevingen brekebeenen aan 't dichten te brengen; ook voor echte dichters is zulk een waarschuwing noodig in een tijd waarin de algemeene taal bijna geheel wijsgeerig is.

Maar is 't practisch mogelijk dezen raad op te volgen? Is de Nederlandsche taal wel geschikt voor de poëzie?

Van Alphen vindt dat de beste dichtstukken en vertalingen dit voldoende bewijzen. In de Middeleeuwen had men (dit sprak voor Van Alphen van zelf) in 't melodieuze en beeldrijke nog geen groote vorderingen gemaakt. Ook in dit opzicht weer deden Vondel en Hooft de eerste stappen." [1])

Door een aantal voorbeelden uit Hooft laat hij nu zien wat hij onder het „beeldvolle" verstaat. Hooft heeft zoo „met veele nieuwe wendingen en beeldvolle uitdrukkingen onze poëtische taal verrijkt". Hetzelfde geldt van Vondel; en ook latere dichters, als Poot, Antonides, Vollenhove, Oudaen, zijn op dien weg voortgegaan. Zoo hebben we reeds „in den aanvang eene poëtische taal". „Een nauwkeuriger en naarstiger gebruik van dezelve kan eene der middelen genoemd worden, tot verbetering der Nederlandsche poëzy."

Dit moet echter niet zoo begrepen worden, dat in alle voorstellingen van den dichter steeds beelden moeten zijn. Er zijn denkbeelden en gevoelens, die door beeldspraak hun natuurlijkheid en eenvoud zouden verliezen. Zulke gevallen zijn als een uitzondering op den regel te beschouwen.

Heel deze redeneering berust op Van Alphen's achttiendeeuwsche beschouwing van de taal. Hij ziet die als iets, dat los van de menschen bestaat, iets dat men willekeurig veranderen kan. Zoo kan een woordenboek er nieuwe woorden aan toevoegen. De eigenaardige beelden en wendingen van een dichter worden als zooveel nieuwe artikelen bij den taalvoorraad gevoegd, die

---

1) Digtk. Verh., bl. XXXIII.

voor 't gebruik klaar ligt. Nu is er weer ruimer keus, „onze poëtische taal" is door den dichter verrijkt, verbeterd. Van Alphen ziet de taal van den dichter niet als een uitvloeisel van zijn individualiteit en zijn stemming, een persoonlijk eigendom, door geen ander zoo maar over te nemen. Dat komt doordat hij te weinig beseft dat het plastisch zeggen een noodzakelijk gevolg is van het plastisch zien. Eigenaardig is in dat opzicht b.v. de volgende passage: „Een digter, die uit hoofde van den tijd, waarin hij leeft, zig eene taal heeft eigen gemaakt, vol met algemeene uitdrukkingen, en van woorden voor afgetrokken denkbeelden, kan zig zo aan het gebruik derzelven gewennen, dat hij zelfs in de hitte zijner verrukking, zig daarvan bedient — dat hij derhalven, ook dan, wanneer het hem aan geen levendigheid of aandoening ontbreekt, zijne gedagten, zijne gewaarwordingen en gevoelens op zulk eene wijze, het zij voor het geheel, het zij dan ook slegts voor een gedeelte, zoude kunnen voorstellen, dat de wijze van uitdrukking droog ware; en dat hij dus zijnen lezer niet zoude doen gevoelen, wat hij wilde, dat deze gevoelde, immers niet in die mate, waarin hij het begeerde — en dit niet door gebrek aan gevoel in zig zelven — maar alleen *door gebrek aan oplettendheid [sic], om dat gedeelte van zijne taal, waarvan hij zig bedienen kon en moest, tot het mededeelen zijner denkbeelden te gebruiken* [1]): want, daar hij zelf in verrukking is, zal hij door middel der afgetrokken denkbeelden zig de beelden voorstellen, waaruit deze laatsten samengesteld zijn [?] — maar zijn lezer, die door middel van deze voorstelling moet aangedaan worden, moet de voorwerpen in zijne verbeelding voor zig zien, en daar toe zijn algemeene termen niet voldoende." [2])

Met deze eigenaardige opvatting van de taal stond Van Alphen geheel op het standpunt van zijn eeuw. Zelfs Lambert ten Kate, die zijn tijd vooruit was in menig opzicht, was nog volkomen

---

1) De cursiveering is van mij.
2) Digtk. Verh., XIX, XX.

er van overtuigd, dat woorden en woordvormen, op den een of anderen tijd welbewust zoo waren „ingevoerd", door een bepaalde groep [1]). Waar zelfs nu nog 't inzicht in 't natuurlijk groeien van de taal zoo dikwijls ontbreekt, kan 't niet verwonderen, dat Van Alphen met de beste verwachtingen aanwijzingen geeft hoe de taal kan verbeterd worden.

Trouwens, in zekeren zin is dit bijkomstig; de hoofdzaak is dat hij er op aandringt: kunst moet „zinnelijk" zijn. Ook bij hem vinden we de sterke reactie tegen 't abstracte en kleurlooze, dat de poëzie bedorven had. Een gedicht moet spreken tot de verbeelding, en we moeten de beelden van den dichter, als met eigen oogen, zien.

Dat onder Van Alphen's minder gelukkige zegswijze toch echt gevoel schuilt voor de poëtische uitdrukking, komt b.v. uit in zijn aanhalingen uit Hooft. Ten slotte is de gedachte dat de vorm niet toevallig en op zich zelf bestaande is, hem niet zoo vreemd. Anders zou hij niet zóó hebben kunnen spreken over de beteekenis van harmonie en melodie. Hier ziet hij werkelijk de eenheid van vorm en inhoud en het spontane werken der phantasie.

Wel spreekt hij er ook nu over, alsof de taal op zich zelf rijker aan harmonie en melodie kan gemaakt worden, maar die gedachte blijft toch op den achtergrond en verhindert hem niet over het muzikale element van de poëzie dingen te zeggen, waarvan de herhaling ook nu nog telkens weer noodig blijkt.

Hij onderscheidt harmonie en melodie en definieert die zoo: Harmonie is „die overeenkomst van den klank of van de beweging der woorden of woordvoegingen, met de voorgestelde zaken, waardoor de uitdrukking levendiger, kragtiger en dus ook zinnelijker wordt"; melodie is „die bevallige en kunstige plaatsing van voeten en lettergrepen, waardoor de uitdrukking aan het gehoor eene aangename gewaarwording en dus een zinnelijk welgevallen verschaft."

---

1) Vgl. B. H., De Oude en Nieuwe Methode van Taalstudie, in Taal en Letteren 1905.

Eerst geeft hij dan een aantal voorbeelden van harmonie. De meeste zijn van anderen overgenomen. Vooral de invloed van Diderot's „Lettre sur les Sourds et les Muets" is merkbaar. Daarom is uit de voorbeelden niet op te maken in hoever hij zelf die harmonie heeft gevoeld en is zijn theoretische verklaring van meer belang. Hij heeft er over gelezen o.a. bij Batteux, Diderot, Schlegel en Priestley; maar zonder nu een van hen, zooals hij in zijn Theorie nog gewoonlijk deed, te citeeren, geeft hij zijn eigen beschouwing.

Harmonie is de „overeenkomst van de zaak met de woorden". Gedeeltelijk verstaat hij daaronder een werkelijk nabootsen van de *dingen*, zooals blijkt uit zijn vergelijking met de schilderkunst [1]). „Ofschoon de poëzy zig tot het verwekken der denkbeelden niet gelijk de schilderkunst en beeldhouwkunst van eigenlijke natuurlijke teekenen bedient, zijn egter in alle talen de meeste grondwoorden en zelfs veele afgeleide woorden meer dan willekeurige teekenen." Dit zijn de onomatopoeën. Tot zoover ziet hij de harmonie als een eigenschap van de woorden op zich zelf. Een taal die veel onomatopoeën heeft, is harmonieus. Verder zijn er woorden die eigenlijk geen onomatopoeën zijn, maar toch „in hun klank eenige fijnere overeenkomst hebben met de zaak, die zij moeten beteekenen." Bovendien zijn er veel woorden en lettergrepen, die door hun langheid of kortheid, scherpheid, rondheid enz. zich onderscheiden.

Met het laatste kwam hij al meer tot een harmonie, die in de gevoelswaarde der klanken ligt, en dit past hij nu toe op woordenreeksen [2]). „Uit het gene nu over den aard der woorden gezegd is, moet, met opzigt tot de perioden, noodzakelijk volgen, dat, naar mate van de samenvoeging der woorden in eene periode, de voorstelling vloeiende of hortende, — traag, langzaam, sleepend of trippelend, rollend, snel, — agtereenvolgend of afgebroken —

---

1) Digtk. Verh., LVIII.
2) Digtk. Verh., LIX.

zwaarmoedig of lustig zijn kan; en zulks in meer of minder trap, en op bijna ontelbare wijzen."

Hij zoekt de Harmonie dus in klank en beweging. Eigenaardig is 't daarbij dat naar zijn meening „de *karakteristieke* overeenkomst tusschen den klank en de voorgestelde zaak alleen plaats heeft in die woorden, die men onomatopoiien noemt" [1]). Hier werkt de opvatting van het nabootsen nog na en is de harmonie eenigszins grof gevoeld.

Dezelfde voorstelling vinden we ook in zijn „Aanmerkingen over de Cantaten" die hij als voorrede bij de Uitgave van zijn Cantaten voegde [2]). Hij geeft daarin rekenschap van de beginsels, die hij in deze gedichten desbewust heeft toegepast, en tracht aan te toonen hoe poëzie en muziek kunnen samenwerken. 't Blijkt dat hij de muziek ook weer grootendeels als nabootsing beschouwt van de natuurgeluiden. Voor den dichter nl., die zangstukken wil geven, acht hij de keuze der woorden van het grootste belang. Zijn bedoeling komt 't best uit in een zijner voorbeelden: „Het *ruischend beekje* is veel muzikaler dan het *helder beekje*, omdat het woord *ruischend* beter door de muziek kan worden nagebootst dan het woord *helder*. Zoo is ook, *het ruischend beekje vloeit langs de oevers kabbelend heen*, muzikaler dan *het helder beekje loopt langs bloemrijke oevers heen*, om dezelfde reden: *bloemrijk* is voor den muzikant van geen gebruik" [3]).

Even te voren echter heeft hij toch wel onderscheid gemaakt tusschen „voorstellingen", die „door de muziek kunnen *nagebootst* worden", en zulke, die „alleen van ter zijde kunnen *ondersteund* worden" [4]).

En hij wijst er ook op dat de muziek, waar zij de zaken zelf niet kan nabootsen, toch het „gevoel of de aandoeningen", door de zaken opgewekt, kan weergeven [5]).

1) Digtk. Verh. LX.
2) Dichtw., ed. Nepveu II, 66 vlgg.
3) A. w. II 77.
4) De cursiveering is van mij.
5) A. w. 70.

Dezelfde fijnere onderscheiding vinden we nu verder in zijn verklaring van de dichterlijke harmonie.

Blijkbaar voelt hij er wel iets van, dat het niet zoozeer gaat om de voorstelling van de „zaken" als om de stemming, die zich verzinnelijkt, de emotie, die zich in klank en rythme openbaart.

Immers zijn tweede conclusie is: „dat in de voorstelling van iets, hetwelk aangenaam of onaangenaam is, het gebruik van welluidende of kwalijkluidende woorden slegts in zo ver als eene overeenkomst tusschen de woorden en de zaak kan beschouwd worden; als er in de twee onderwerpen, de klanken namelijk en de voorgestelde zaken, iets gelijksoortigs is, waar door de uitdrukking, niet in het bijzonder, maar in 't algemeen, beeldsprakig wordt."

En daarna zegt hij nog eens van de overeenkomst: „In alle gevallen is zij egter van dien aart, dat zij, niet het bijzondere of karakteristieke van het onderwerp, maar slegts eene algemeene eigenschap aanduidt" [1]).

Hij vindt dan ook dat Batteux te ver gaat met zijn uitspraak: „C'est une sorte de chant musical, qui porte le caractère non seulement du sujet en general, mais de chaque objet en particulier [2])." Ook is hij 't niet met hem eens dat deze harmonie uitsluitend de poëzie eigen is; ook in proza, al is 't in mindere mate, moet zij voorkomen.

Uit een citaat van Klopstock blijkt nu, dat hij die harmonie niet als een kunstgreep, maar eer als een natuurverschijnsel beschouwt: „wanneer deze soort van schoonheid regt gelukken zal, dan moet zij, zonder dat men het merkt, gedurende de drift van den arbeid ontstaan [3])." Daarom is 't allereerst noodig, dat de dichter zich de beelden en gevoelens levendig voorstelt: „ja, men kan, geloof ik, met veel waarschijnlijkheid staande houden, dat

---

1) Digtk. Verh. LX—LXII.
2) Digtk. Verh. LXIII.
3) Digtk. Verh. LXVIII.

deze harmonie bij de beste digters meer door deze levendige verbeeldingskragt en teergevoeligheid, dan door overleg en kunst in hunne werken voortgebragt is."

Toch acht hij ook de oefening van veel belang: men moet de goede dichters met 't oog hierop lezen, de opmerkingen van kunstkenners bestudeeren, en vooral den rijkdom van de taal, haar woordvoegingen en wendingen, zich eigen maken.

Daarnaast geeft hij dan den raad vooral de natuur te bestudeeren. „Elke hartstogt heeft haren toon; elke beweging der ziele hare snelheid of traagheid." Dan zal men leeren een disharmonie te vermijden, als in deze regels:

Dan schrei ik, dan zugt ik, dan vlugt ik van schrik,
Wie is er op aarde zoo treurig als ik.

't Spreekt van zelf dat hier veel afhangt van een „goede keuze van de voetmaat." „Men neme alles in agt, wat ons de taal geven kan, dan kan men nog zijn oogmerk missen door een verkeerden verstrant te gebruiken." Als het onderwerp dit eischt, moet men van metrum veranderen. El. Wolff heeft in haar Walcheren, dit „zoo geestig en bevallig" gedaan, en zoo iets moest niet langer als een vrijheid beschouwd worden. Hij wil daarom in 't gebruik van het metrum meer vrijheid en meer afwisseling.

Op 't voorbeeld van Klopstock zou hij ook de antieke metra willen invoeren. Maar daartoe was meer bepaaldheid van de prosodie noodig; hij begint daarom met voorstellen in dien geest. Hij gaat daarbij uit van de onderstelling dat de metrische schema's gebouwd moeten worden op de lengte en kortheid der lettergrepen.

Van die voorstelling kan hij niet loskomen, hoewel hij den klemtoon practisch niet geheel buiten rekening laat en eens zelfs tot een anderen grondslag schijnt te zullen komen. „Ik zelf," zegt hij, „ben wel eens van gedagten geweest dat (de klemtoon) bij ons is, wat de positio bij de ouden was; maar nadere overdenking heeft mij anders doen besluiten" [1]). Verderop zegt hij

---

1) Digtk. Verh. XCVI III.

dan ook beslist: „dat de langheid of kortheid der sylben, in alle talen eigenlijk alleen bepaald wordt door den tijd, en niet door den scherpen of doffen toon, of het accent, is eene stelling, die buiten alle bedenking is [1])."

Doordat in de practijk vele woorden nu eens in arsi dan in thesi gebruikt worden, heeft onze taal te veel ancipites gekregen. Alleen strenger regels kunnen hierin verbetering brengen. Bij 't opmaken van deze regels gaat hij uit van de stelling dat in alle Nederlandsche woorden de klemtoon valt op het zakelijk deel, dat tengevolge daarvan steeds lang is. Waar hij dezen maatstaf niet kan gebruiken, geeft hij zeer willekeurige regels, meest berustend op de spelling. Woorden als „*uit*", „*hier*", „*door*", „*mijn*", zijn lang omdat er dubbele klinkers in voorkomen.

Hij is in dit opzicht doctrinair; terwijl hij bij de behandeling der harmonie zooveel op het gehoor liet aankomen, schakelt hij dat nu eenvoudig uit. „Schoon wij derhalven, uit hoofde van den toon, voor ons gehoor zekerlijk lange en langere, kortere en korte sylben hebben, de digterlijke prosodie erkent dit onderscheid niet, maar brengtze allen tot lange, die twee tijden hebben, en tot korten, die één tijd of tempo hebben [2])."

Hij zou zelfs graag nog „nauwkeuriger bepalingen" dan de zijne gemaakt zien. Dan alleen toch kunnen nieuwe metra worden ingevoerd en zoo meer afwisseling hierin gebracht worden. Want van afwisseling binnen de gegeven metra zelf wil hij niet weten. Hij staat, wat dat betreft, nog op echt achttiendeeuwsch standpunt. Hoezeer hij ook de schoonheid van de versbeweging heeft begrepen, het komt niet bij hem op de vrijheid van het rythme tegenover het metrum goed te keuren. Als hij bij Hooft en Vondel iets dergelijks vindt, noemt hij dat „ongeoorloofde vrijheden omtrent het in agt nemen van den maatklank". Zijn ideaal gaat niet uit boven de toen hooggeprezen „zoetvloeiend-

---

1) Digtk. Verh. CIII.
2) Digtk. Verh. CIV.

heid". Vandaar zijn raad: „dat men zig wagte, van zonder noodzaak te vallen buiten de cadance van het vers — dat men zo veel consonanten niet agter een plaatse, dat daaruit eene onaangename moeilijkheid in de uitspraak voordkome — dat de rust van den zin en van den zang op dezelfde plaats invalle" enz. [1])

Onder de voordeelen van een verbeterde prosodie rekent Van Alphen ook dit, dat daardoor het rijm minder noodig zal worden. Hij kan niet nalaten zijn verhandeling te besluiten met een uitvoerige opsomming van de voor- en nadeelen van het rijm. Hij ziet het niet als een van de muzikale elementen van het gedicht, maar, zooals het toen in de practijk ook meestal was, als een leegen klinkklank zonder zin, die de menschen maar leerde om voor poëzie aan te zien wat eigenlijk proza was. Deze beschouwing, en meer misschien nog het voorbeeld van Duitschland, maakte hem tot een van de vele tegenstanders van het rijm. Hij is echter te verstandig om het geheel en al te verwerpen: in enkele gevallen, vindt hij, kan het de schoonheid van een gedicht verhoogen. Zijn gedachtengang is hier weer geheel verstandelijk. Hij constateert dat „door de herhaling van dezelfde klanken, eene samenvoeging van denkbeelden veroorzaakt wordt.... Wanneer nu twee denkbeelden, die bij elkaar hooren, door het rijm zodanig aan één verbonden worden, dat zij als 't ware, nauwer bij elkander komen, is het rijm een schoonheid te meer." Als voorbeeld geeft hij o. a. de regels uit Vondel's Gijsbrecht:

„Mijn trouwe bruidegom, mijn hooft, mijn troost, mijn *schat*,
Nu gij behouden zijt, wat geef ik om de *Stadt*."

Wanneer dit de beteekenis van 't rijm is, moet 't gewoonlijk

---

1) Digtk. Verh. LXXXIII. — Vgl. over rhythme en metrum verder C. G. N. de Vooys, Opmerkingen over Nederl. Versbouw, in Taal en Letteren 1905 en 1906.

wel storend werken, en hieruit volgt dan ook Van Alphen's bezwaar, dat het den vrijen loop der gedachten belemmert. Daarom geeft het voor zijn gevoel, aan de Ode iets spreukachtigs. Hij ziet er dus geheel een opzettelijke kunstgreep, een werking van 't verstand in. Over 't algemeen is het voor den dichter een knellende band en niet een natuurlijke uiting.

De eindindruk, dien deze Verhandeling nalaat, is wel dat Van Alphen duidelijker dan zijn voorgangers de schoonheid van 't plastische en muzikale element der poëzie beseft. Hij stelt hooger eischen dan alleen een belangrijken inhoud en zuivere berijming, en 't verband tusschen inhoud en vorm komt al meer op den voorgrond. Daarmee gaat samen een dieper inzicht in 't wezen van den kunstenaar.

Aan deze quaestie, hier maar even ter sprake gebracht, is de tweede verhandeling „Over het Aangeborene in de Poëzy" gewijd.

Juist nu het meer begrepen werd, dat er een diepgaand verschil was tusschen poëzie en berijmd proza, werd het een vraag van belang wie, zooals men het uitdrukt, door de natuur tot dichter was bestemd. Van Alphen was tot de overtuiging gekomen dat er iets moest zijn, dat den dichter alleen eigen is, dat men niet kan aanleeren, dat ook de omstandigheden van buitenaf niet geven kunnen. Hij noemt dat het „aangeborene". Historisch en psychologisch zal hij dit nader aantoonen. Hierbij splitst hij de vraag in tweeën. Eerst dient bewezen te worden, dat er in den kunstenaar in 't algemeen iets eigens is; dan dat ook in 't bijzonder de dichter, als zoodanig, geboren wordt, en dat 't niet toevallig is, dat hij zijn kunstenaar-zijn als dichter, en niet b.v. als schilder, openbaart.

Zijn historische bewijzen berusten voor een goed deel op hypothesen en anecdoten; zijn psychologische betoogen zijn min of meer weifelend, zoodat hij er soms zelf bijvoegt dat zijn conclusie toch niet meer dan waarschijnlijk is.

Voor ons echter is 't belangrijke, dat hij in deze Verhandeling

systematisch uiteenzet, hoe hij zich den kunstenaar, den dichter in 't bijzonder, voorstelt. Hij blijft niet staan bij een vage beschrijving van den Enthousiasmus, maar tracht het eigenaardige van den dichterlijken aanleg in zijn elementen te ontleden.

Ook nu weer is 't zelfstandig werk. Wel geeft hij in 't begin een samenvatting van zijn lectuur, maar hij heeft die critisch geschift; bovendien vergenoegt hij zich nu niet meer met 't eenvoudig excerpeeren: er blijven nog tal van vragen over, die hij voor zich zelf wil beantwoorden.

Drie eigenschappen kenmerken den waren dichter: de Teergevoeligheid, de Verbeeldingskracht, en de Neiging en Bekwaamheid, om zich in harmonische taal te uiten.

Een kunstenaar is voor Van Alphen niet meer iemand, die bijzonder veel moet weten, die eigenlijk van alles verstand moet hebben, maar in de eerste plaats iemand, die in buitengewone mate „gevoelig" is, op wien de dingen sterk en snel hun invloed oefenen. Hier ziet hij de kunst wel degelijk uit emotie geboren worden.

Die gevoeligheid juist maakt den dichter oorspronkelijk. Zie b.v. La Fontaine: „Hij is in zijne Fabelen en Contes zeker origineel, vooral in de wijze van voorstelling — en met dat al schreef hij, als 't ware, slegts 't geen hij gevoelde — ten bewijze dat de voorwerpen, die hij zag, hem op eene wijze troffen, welke hij met zeer weinigen gemeen had." [1])

Die gevoeligheid geeft den kunstenaar ook „gewaarwordingen, die meer of min aan hem alleen eigen zijn." Door hierop den vollen nadruk te leggen maakt Van Alphen zich vrij van de verstandelijke opvatting die eerst bij hem overheerschend was." In zijn Verhandeling over 't Verband van Dichtkunst en Wijsbegeerte eischt hij nog van den dichter in de eerste plaats groote geleerdheid [2]); in de Theorie toonde hij nog bijzondere ingenomenheid met het vernuftige, hier echter stelt hij beslist

1) Digtk. Verh. 92.
2) Zie hieronder 149 vlgg.

het gevoel tegenover 't verstand. Hij vraagt zich af [1]) „in hoe ver de sensibiliteit noodig is om waarlijk digter te zijn en of men dezulken, in wier voortbrengsels, of schoon zij in den gebonden stijl zijn voorgedragen, meer *geest* dan gevoel heerscht, onder de digters tellen moet" en dan antwoordt hij: „Ik zou durven vaststellen, dat in alle treffende, ja, laat ik zeggen, wezenlijke digtstukken, deze sensibiliteit doorstraalt."

De teergevoeligheid kan dus door geen vernuft vergoed worden.

Geheel in achttiendeeuwschen geest ontgaat hem soms de grens tusschen sentiment en sentimentaliteit. Hij vertelt hoe Young soms geheele nachten op 't kerkhof doorbracht en schrijft 't daaraan toe „dat zijne teergevoeligheid voor al hetgeen de dood, de eeuwigheid, de nietigheid van het ondermaansche betreft, zo toenam"... Hij stelt later als voorbeeld het geval: „ik *moet* de smart van een vader over 't verlies van zijn kind voorstellen," en toont dan aan hoe een levendige verbeelding in zoo'n geval het juiste gevoel kan opwekken.

't Is hem niet duidelijk dat een waar sentiment noodiger nog is dan een sterk sentiment. [2]). Maar hij offert aan 't gemaakte en onware slechts in 't voorbijgaan. Over 't algemeen voelt hij wel dat hier spontaneiteit alles is en daardoor komt hij uit de grauwe eentonigheid der conventie tot de waardeering van 't persoonlijke. Dat blijkt o. a. uit de volgende opmerking: [3]) „Deze teergevoeligheid van den digter verkeert egter bij allen niet omtrend alle voorwerpen. Hierin is wederom het verschil gelegen van de bijzondere digterlijke genieen. Waar Theocritus wordt geroerd, blijft Anacreon koel; en ik twijfel of Gessner getroffen zou worden door de voorwerpen, die Gleims krijgslie-

---

1) Digtk. Verh. 95.

2) Eigenaardig is zijn oordeel over Goethe's Werther (bl. 120). Hij vindt dat hier de gevoeligheid buitensporig is, maar toch staat hij er niet bot en nuchter tegenover. Hij heeft zoo goed het leven er in gevoeld, dat hij zich afvraagt of Goethe niet „hier en daar zig zelven geschilderd heeft."

3) Digtk. Verh. 121.

deren in de wereld gebragt hebben." Dit is toch iets anders dan de opvatting als zou zich de dichter in kalm overleg een bepaald vak ter beoefening uitkiezen.

Als tweede eigenschap van den waren dichter noemt Van Alphen de verbeeldingskracht. Hij stelt die naast de teergevoeligheid, als even onmisbaar, komt er echter niet toe het verband tusschen deze twee vast te stellen. Het wezen van de dichterlijke verbeeldingskracht wordt hem niet geheel duidelijk. Wel voelt hij het als iets bijzonders; hij stelt ze al dadelijk tegenover de „verbeeldingskragt voor de Hooge Wetenschappen". „De laatste ziet de voorwerpen duidelijk, beschouwt hunne afzonderlijke deelen... De eerste ziet de voorwerpen als een geheel, en wel zo als zij zig, of als schoon, of als afschuwelijk op doen aan de zinnelijke gewaarwording." [1]) Maar verder spreekt hij toch eigenlijk alleen over de „levendige verbeeldingskragt, het vermogen om zich de dingen als nabij en werkelijk voor te stellen. Het eigenaardige van de kunstenaars-phantasie als *scheppende* verbeeldingskracht wordt hier niet verklaard, hij blijft ten slotte weer bij de oude meening van scheppen als 't samenvoegen van gegeven elementen tot nieuwe geheelen. En toch voelt hij wel dat 't nog iets anders is. Eigenaardig is in dit opzicht zijn weifeling in 't begin reeds. [1]) „Geen digter zonder verbeeldingskragt! Men kan deze spreuk, die voor een paal boven water gehouden wordt, aannemen, wanneer men de scheppende verbeeldingskragt juist alleen niet vereischt of door den digter, eenen digter bij uitstek, een Homerus, Milton of Klopstock verstaat. Daar wij tog te vooren gezien hebben dat een digter, die louter zijne eigene gewaarwordingen voorstelt, en eene groote mate van teergevoeligheid bezit, zonder eene groote verbeeldingskragt te hebben, waarlijk poëtisch denkt of spreekt, schoon zijn vak van werken kleiner is."

---

1) Digtk. Verh. 130.
2) Digtk. Verh. 129.

Hij is zelf niet zeker of deze opvatting niet te bekrompen is: „Dit is egter waar, dat de teergevoeligheid doorgaans gepaard gaat met eene levendige verbeeldingskragt; dat geen digter, zelfs zijne eigene gewaarwordingen, poëtisch kan voorstellen, zonder ze zinnelijk voor oogen te hebben, en dus met zijne verbeeldingskragt te werken." Dit laatste is echter in Van Alphen's oogen juist een verbeeldingskracht van lager orde.

Telkens vinden we deze tweeërlei opvatting. Zoo haalt hij van Sulzer de volgende vergelijking aan: „Gelijk hij, die een groot aantal werktuigen gezien heeft, uit dien hoofde gemakkelijker een nieuw kan uitvinden, omdat hij een grootere menigte van denkbeelden en samenvoegingen in het hoofd heeft, zo kan hij, die de meeste ondervinding heeft, ook gemaklijker verdigtingen maken." [1])

Maar dan wil Van Alphen de kunstenaarsphantasie toch weer als iets bijzonders onderscheiden en hij voegt er bij: „Het spreekt van zelfs, dat hier verondersteld wordt, eene groote dadigheid van geest, welke de grond is van de bewerking der voorhanden zijnde bouwstoffen, en welk eene dadigheid aan de genie in het algemeen, en dus ook aan den digter eigen, ja het tegenovergestelde is van l'esprit compilateur."

Doordat hij het nauwe verband tusschen de phantasie en de persoonlijkheid niet ziet, rekent hij ook het „plan" niet onder de dingen, waarin de eigenaardige verbeeldingskracht van den dichter zich reeds onderscheidt van die van andere kunstenaars. Hij heeft wel een oogenblik in die richting gedacht: „Ik heb wel eenige onderwerpen, die door verschillende kunstenaars zijn voorgesteld, vergeleken, b.v. den Laokoön, die het voorwerp, en voor den digter, en voor den beeldhouwer, geweest is. Ik heb met aandagt doorlezen de verschillende wijze, op welke, volgens Diderot, de voorstelling van eene stervende vrouw, door den

---

1) Digtk. Verh. 180.

schilder, den digter, en den muzikant geschieden moet; maar ik heb, tot hier toe, geen wezenlijk onderscheid in deze eigenschappen" (verbeeldingskracht en fijngevoeligheid n.l.), „kunnen ontdekken."

Het is mij integendeel voorgekomen, dat de onderscheiden wijze van een voorwerp te behandelen alleen gegrond is 1°. in het onderscheid der teekenen, waar van zig de onderscheiden kunstenaars bedienen; en 2°. in de verschillende natuur der kunsten, waardoor de een gelijk de digtkunst, in den tijd en door opvolging, en anderen, gelijk de schilderkunst- en beeldhouwerij, in de ruimte werken; en dat derhalven de bepaalde, en door de goede theorie geregelde beoefening van eene schoone kunst, aan de verbeeldingskragt en teergevoeligheid van den schoonen kunstenaar, zulk eene wijzing geeft, als geschikt is om hem zijne voorwerpen naar den aart en de regels zijner kunst, gelukkig te doen bearbeiden." [1])

In dit opzicht schrijft hij dus alles aan de oefening toe en niets aan den persoonlijken aanleg. Het eigenaardige, dat den dichter van andere kunstenaars onderscheidt, zoekt hij dan ook uitsluitend in den vorm; het is de „neiging en het vermogen om zig harmonisch, zinnelijk, door middel der sprake, uittedrukken" [2]).

Die harmonische taal verklaart hij uit 't enthousiasme, dat hij heel anders kenschetst dan Riedel gedaan had. Volgens hem is 't enthousiasme het gevolg van de „opeenstapeling van beelden en gewaarwordingen" [3]). Hij begrijpt iets van 't onbewuste en noodwendige van zijn werking. In dien toestand „ontwikkelen zig de voorstellingen zonder moeite en de beste gedagten stroomen met zulk een overvloed toe, alsof zij door een hooger kragt ingegeven worden" [4]).

---

1) Digtk. Verh. 187, 188.
2) Digtk. Verh. 179.
3) Digtk. Verh. 223.
4) Digtk. Verh. 192.

„Het is zeker niets anders dan die toestand der ziel, waarin denkbeelden of voorstellingen, door uitwendige voorwerpen, of door de verbeeldingskragt, of door beide voordgebragt, de teergevoelige ziel zo in beweging brengen, dat het eene denkbeeld op het andere volgt, en eene gewaarwording veele anderen veroorzaakt, voorstellingen welken [bij den dichter] van dien aart zijn, dat zij èn onder beelden gebragt, en door middel der sprake voorgesteld kunnen worden."

Hier staat hij wel boven de opvatting der kunst als een weergeven der waargenomen dingen en ziet hij de voorstelling gedragen door de emotie.

Hij begrijpt ook dat het „voor hem, die zo gesteld is, onmogelijk is te zwijgen" [1]). Hij legt echter wel wat veel nadruk op de behoefte aan mededeeling; het publiek wordt nog altijd niet uit het oog verloren. Heel nuchter klinkt zijn voorstelling van de dichter-ziel: „Zij is over zig zelf voldaan, daar zij, door haren arbeid, anderen heeft in staat gesteld om treffende en belangrijke onderwerpen uit dezelfde oogpunten als zij, en met dezelfde deelneming, te kunnen beschouwen; en zij verheugt zig van aan hare medemenschen eenig vermaak te hebben toegebragt" [2]).

De poëzie is voor hem toch nog voor een groot deel gedachtemededeeling. Hij kan zich blijkbaar geen dichter denken zonder publiek; in dat opzicht kan hij nog wel wat leeren van Boendale, dien theoreticus uit de „duistere" Middeleeuwen, waarin men nog niet „gezet over de theorie der poëzij had nagedagt" [3]).

Zijn eigenaardige opvatting van de verbeeldingskracht, als voor

1) Digtk. Verh. 105.
2) Digtk. Verh. 196.
3) Der Leken Spieghel III, 15, 334 vlgg.:

Een rechte dichtere, God weet,
Al waer hi in enen woude,
Dathi nemmermeer en soude
Van dichtene hebben danc,
Nochtan soude hi herde onlanc
Sonder dichten daer gheduren,
Want het hoort te sire naturen:
Hi en mochts niet laten, al woude hi.

alle kunstenaars dezelfde, en de herinnering aan Lessing's Laokoön, brengen hem nu tot deze wonderlijke voorstelling. 't Kan gebeuren, meent hij, dat de genie van den dichter juist „valt" op onderwerpen die eigenlijk beter door middel van de schilderkunst kunnen voorgesteld worden. „Hij wiens genie voor de beschouwing van zulk soort van onderwerpen het meest geschikt is, en daarom zig ook met dezulken het meest bezighoudt, heeft zig in een verkeerd vak geplaatst (!) bij aldien hij een digter geworden is; al was het, dat hij door de oefening eene zekere gemaklijkheid, om zijne gedagten voortestellen, gekregen had" [1].)

Zoo komt hij tot de stelling: Dichter is de kunstenaar, wanneer hij zich 't gemakkelijkst door middel van de harmonische taal uit; maar dan moet daarbij komen dat hij ook onderwerpen kiest die zich 't best door woorden laten voorstellen.

Dan behandelt hij de harmonische uitdrukking. Evenals in de Inleidende Verhandeling treft ook hier zijn zuiver gevoel voor deze schoonheid. [2]) Iets nieuws zegt hij er hier niet over; alleen wordt er nu natuurlijk nog eens uitdrukkelijk op gewezen dat dit fijne gevoel voor de overeenkomst van klank en beweging met den inhoud aangeboren is. Hij meent het uit de physieke organisatie van den dichter te moeten verklaren.

't Is eigenaardig dat hij zooveel beteekenis hecht aan klank en rythme en toch er niet toe komt 't kunstproza van het gewone proza te onderscheiden. In de Inleidende Verhandeling wees hij wel op de harmonie die ook 't proza kan kenmerken, maar hier werkt hij die gedachte niet uit. Hij rekent de Idyllen van Gessner b.v. tot de poëzie en noemt zijn taal „poëtisch proza" [3]). Daarvan onderscheidt hij weer de romans. Hij telt de romanschrijvers onder de dichters, maar noemt tegelijk hun werken „van dien aart, dat zij, als de schrijver geen dichterlijk genie gehad had, egter wel zouden hebben kunnen worden

1) Digtk. Verh. 202.
2) Digtk. Verh. 203, 204, 207, 210.
3) Digtk. Verh. 53 vlg.

uitgevoerd". Met de uitvoering bedoelt hij den vorm, en met 't oog op den inhoud zegt hij dan: „Sommigen van dezen nu zijn, behalve uit hoofde van deze stukken, als digters bekend; maar al waren zij dat niet, meene ik egter, dat men hun uit zulke voortbrengsels de digterlijke genie zoude moeten toewijzen".

Hij durft de prozaschrijvers toch maar niet zonder meer geheel bij de dichters rekenen; al zoekt hij niet langer het criterium van de poëzie in rijm en maat alleen.

Het vermogen om te rijmen en in zekeren cadans de woorden saamtevoegen, al is het aangeboren, maakt nog den dichter niet. Meer dan eens wijst hij daarop. Zelfs de gave van 't improviseeren imponeert hem niet: „Ik houde deze kunst louter voor eene vaardigheid, die door oefening verkregen wordt, maar die eene ware poëtische voorstelling wordt, wanneer zij door hen geleerd wordt, die natuurlijk voor de poëzy geschikt zijn; en in zo verre zij hunne eigene gedagten en geen centones voorstellen" [1]).

Aan 't einde van zijn verhandeling spreekt Van Alphen nog even over Oordeel en Smaak: beide zijn noodig voor den dichter. Immers juist zijn teergevoeligheid en levendige verbeeldingskracht zullen hem licht tot buitensporigheden verleiden. 't Merkwaardige is nu, dat hij hier echter niet meer zooveel aan hecht als zijn voorgangers. Juist dit veranderde accent doet zien hoe zijn opvattingen door studie en nadenken verdiept zijn. De gedachte dat de kunst, door middel van de *verbeelding*, tot het *hart* moet spreken, heeft hij niet maar overgenomen, hij heeft die verwerkt en toegepast; en door dit beginsel geleid, is hij de poëzie heel anders gaan zien. Daardoor is het wezen van den kunstenaar hem ook duidelijker geworden. De gedachte van de „van zelfsheid" treedt meer op den voorgrond. Hij voelt ook iets van het receptieve en spontane, dat bij den kunstenaar samengaat. Als hij de vraag overweegt, of vrouwen, alleen reeds door hun meerdere teergevoeligheid, geschikter zijn voor de poëzie dan mannen, zegt

---

1) Digtk. Verh. 219.

hij o. a. [1]): „De teergevoeligheid in vrouwen schijnt mij toe meer lijdelijk dan dadelijk te zijn, dat is, zij schijnen mij toe meer geschikt te zijn om indrukken te ontvangen, dan door hun eigen gevoel die als 't ware te veroorzaken". „Hunne verbeeldingskracht is levendig, maar is voor het scheppen niet geschikt". De verhouding van dat „lijdelijke en dadelijke" bespreekt hij echter niet. Toch schijnt hij het evenwicht tusschen deze twee wel te bedoelen, waar hij als kenmerk van den waren dichter de oorspronkelijkheid noemt. Want in verband daarmee citeert hij dan Lavater, die als het wezenlijkste in het karakter van den dichter de „elasticiteit" opgeeft: „Teergevoeligheid, aandoenlijkheid, wederomklinkende vlugheid — mogelijkheid en dispositie om alles gemakkelijk, rein, zuiver en geheel te ontvangen, en gemakkelijk en rein en geheel wederom te geven; egter met een *bijvoegsel* van zijne *eigene egte individualiteit*" [2]).

Met dit opperste criterium keert hij tot zijn uitgangspunt terug. Aan de genoemde kenmerken moet ieder zich nu maar beproeven, of hij door de natuur tot dichter geroepen is. Anders doet men meer kwaad dan goed met zijn verzen.

„Het is altoos min of meer belagchelijk wanneer men dus redeneert: Al wie in dat of dat genootschap is, maakt verzen. — Ik ben er ook lid van. — Derhalven" [3])... Daarom heeft hij ook wel eens gedacht of die genootschappen niet meer schaden dan dat zij de poëzie bevorderen.

In dezen twijfel komt nu ook practisch 't verschil aan den dag tusschen Van Alphen en zijn voorgangers, die juist altijd weer het heil van genootschappen verwachtten.

Dit is hem echter niet bewust geworden, hij zelf trekt nog niet de volle consequentie van zijn opvatting en blijft b.v. veel goeds voor de vaderlandsche dichtkunst hopen van de Maatschappij der

---

1) Digtk. Verh. 184.
2) Digtk. Verh. 235 vlg.
3) Digtk. Verh. 239.

Ned. Letterkunde te Leiden — die hij ook practisch blijft steunen.

Twee keer heeft hij een door die Maatschappij uitgeschreven letterkundige prijsvraag beantwoord, in 1779 en 1784. Deze Verhandelingen [1]) staan dus aan 't begin en 't einde van zijn aesthetisch-theoretisch werk. Zij geven geen nieuw licht over zijn theorieën en dus zal een kort overzicht van den inhoud voldoende zijn.

De eerste Verhandeling is 't antwoord op de prijsvraag van 1777: Hebben de dichtkunst en welsprekendheid verband met de wijsbegeerte, en welk nut brengt dezelve aan de eene en andere toe [2])?

Van Alphen staat hier nog op het oude standpunt. Hoewel hij deze verhandeling ongeveer in denzelfden tijd als zijn Theorie geschreven heeft [3]), maakt zij toch een geheel anderen indruk. Van den Duitschen invloed is nog bijna niets te merken; daardoor vormt ze een eigenaardigen achtergrond voor zijn later werk. 't Gevoel voor het wezenlijke van de poëzie, dat daar, meer of minder sterk, toch telkens uitkomt, ontbreekt hier nog.

De dichtkunst is middel tot verbetering en onderricht. Ze is als een „leermeester, die zijne discipelen laat wandelen of spelemeijen, maar die, terwijl hij zijne leidende hand verbergt, hun gedurig zulke voorwerpen op hunnen weg doet aantreffen, die hen leeren, vermaanen en verbeteren" [4]).

Daarom moet de dichter nooit vergeten, dat hij ons „welgeschikte denkbeelden voor den geest moet brengen, om 't gezond verstand te vriend te houden, dikwijls zelf te vergenoegen" [5]).

De verhandeling berust geheel op de gedachte dat poëzie niet zijn mag „in zaaken arm". Het is een protest tegen hen, die „meer

---

1) Uitgeg. in de Werken VI en VII.

2) Ook Bilderdijk had een antwoord ingezonden. Beide Verhandelingen werden de bekroning waardig bevonden. Aan Bilderdijk viel, na loting, de gouden eereprijs te beurt.

3) De juiste tijd, waarop V. A. deze verhandeling schreef, is niet te bepalen. Zij is uitgeschreven in 1777 en bekroond in 1780. Dit is ook de reden waarom ik deze niet vóór de Theorie behandeld heb. 4) bl. 257. 5) bl. 255.

op woorden dan op zaaken, meer op klanken dan denkbeelden bedacht zijn".

Van Alphen schijnt hier nog geen hooger ideaal te hebben, dan goede en treffende gedachten in behoorlijken vorm. Daarbij wordt ten gevolge van den aard van 't onderwerp uitsluitend over den inhoud gesproken. Deze kan niet goed zijn zonder de hulp der wijsbegeerte. Hij verstaat daaronder de behoefte om de dingen „in hunnen aart en verband te leeren kennen, de gewaarwordingen en denkbeelden met malkander te vergelijken en de oorzaaken der verschijnselen op te spooren".

Het onderwerp van den dichter is God, of de natuur, of de mensch. Wil hij daarover verstandig en naar waarheid spreken, dan moet hij dus wijsgeerig over den godsdienst kunnen denken, in de kennis der natuur ervaren zijn en den mensch, in zijn wezen en in zijn verhoudingen en plichten grondig kennen.

Ten slotte komt zijn betoog vrij wel hierop neer, dat een dichter geen onzin zeggen mag en dus *ook* zijn verstand moet gebruiken. Niemand zal hem dat tegenspreken. Maar nu werkt hij dit zoo eenzijdig uit, dat in zijn voorstelling van de eigenlijke poëzie niets overblijft. De dichter wordt een veelweter, een philosoof op zijn best, maar in elk geval geen kunstenaar. De uitsluitende huldiging van 't verstand komt o. a. sterk uit in zijn opmerkingen over 't verband van godsdienst en kunst. Hier zou men ten minste verwachten dat warm religieus gevoel als eerste voorwaarde zou genoemd worden. Van Alphen denkt er anders over: „Elk dichter moet om aan de oogmerken zijner kunst te voldoen, van Gods bestaan, Deugden en Voorzienigheid, door *wijsgeerige gepeinzen*, diep doordrongen zijn, om deze waarheden in alle haare schoonheid en kracht in den boezem zijner Lezeren overtestorten". Pope's „Essay on Men" is dan ook een heerlijk voorbeeld van godsdienstige poëzie [1]).

't Verschil met Van Alphen's later werk treedt in enkele

---

1) bl. 307. De cursiveering is van mij.

punten eigenaardig op den voorgrond. Ook nu b.v. voelde hij het reeds als een bezwaar dat de latere talen zooveel abstracter waren dan de oudere. Een heel andere uitweg, dan in de Inleidende Verhandeling wordt nu hier voorgesteld. De kunst moet „de Wetenschappen te hulp roepen, om het geen aan het beeldsprakige der meer geploozen taalen ontbreekt, door schoone *gedachten* te vervullen".

Hij erkent over 't algemeen wel de rechten der verbeelding, maar toch aarzelend. Hij is bang dat men ter wille van haar 't „geoeffend oordeel" te laag zal stellen. Het overleg gaat hem boven 't onbewuste. Zoo zegt hij b.v. „En gelijk een beeldhouwer, in weerwil van de levendige werkzaamheid zijner verbeelding om eene drift in haare volle kracht uit te drukken, zijn hamer en beitel echter zoo wèl bestiert, dat zij nooit dieper kerven of grooter omtrekken maaken, dan de volmaakste juistheid vordert, zoo ook..... [1])"

Heel anders klinkt een dergelijke vergelijking in zijn Digtkundige Verhandeling „Men zag Michel Angelo eens aan een marmeren standbeeld werken. In den opslag van zijn oog was iets wilds; de hamer viel met veel geweld op den bijtel, zo dat de afgeslagen stukken marmer ver heen vlogen. Men zoude gedagt hebben, dat het geheele blok aan spaanders zou geslagen zijn. Toen was die groote kunstenaar in enthusiasme. Hij zag het beeld, het welk hij wilde voorstellen, reeds in het blok marmer, en vol ongeduld, om het daar uit te vormen, sloeg hij slegts het overtollige weg en was verzekerd niets van het beeld, dat hij in zijn hoofd had, te zullen weghakken." [2])

Ook de voorbeelden in deze Prijsverhandeling spreken van minder ontvankelijkheid voor dichterlijk schoon, van te eenzijdige bewondering voor geleerden inhoud. De kleingeestigheid waarmee hij fouten tegen de natuurkennis enz. bestraft, doet onaangenaam

---

1) bl. 295.
2) bl. 193.

aan, en men hoort met tegenzin hem instemmen met De Kruyff's opmerking:

Men kan, in zulke dichtjuweelen
Geen naauwlijks zichtbaar vlekje veelen [1]).

Ook het slot is den lateren Van Alphen onwaardig. Hij eindigt n.l. met een vrij theoretische lofspraak op zijn Vaderland, dat in 't heden, zoo wel als in 't verleden op zooveel voortreffelijke dichters kan roemen.

't Onderscheid tusschen dit en zijn ander werk kan haast niet geheel uit het zoo kleine tijdsverschil verklaard worden. Mogelijk is 't ook niet zonder invloed geweest dat hij wist voor wie hij schreef, en zich daardoor minder vrij voelde.

Want ook zijn tweede Prijsverhandeling „Over de kenmerken van waar en valsch Vernuft" [2]), die toch van 1784 is, staat achter bij zijn ander werk. Er is minder leven in; logisch, maar uiterlijk, redeneert hij door en trekt de conclusies uit zijn eens aangenomen definitie, zonder verder op de gegevens te letten en zijn indrukken en vermoedens weer te geven.

Vernuft is volgens hem het vermogen om bijzonder snel en scherp gelijkheden op te merken; een werking dus van het verstand. De grens tusschen kunst en kennis is hem nu echter te duidelijk, dan dat hij 't bij deze definitie laten kan. Daarom onderscheidt hij 't vernuft in de kunsten als het opmerken van „zinnelijke" gelijkheden, wat hij echter even goed als een werking van 't verstand voelt, zooals trouwens uit zijn verdere verklaringen ook blijkt.

De vruchten van 't vernuft zijn nieuwe beelden, „touren" en zegswijzen. „Hetgeen waarop het eigenlijk hier aankomt, is dit: dat de digter nieuwe treffende beelden uitvinden moet; en dit is hem onmogelijk zonder vernuft (!)" De dichterlijke uitdrukking

---

1) 325.

2) De volledige titel is: Over de kenmerken van waar en valsch Vernuft, als ook over de behoedmiddelen tegen het laatste. Werken XII.

wordt in deze verhandeling dus voor een groot deel als een werk van 't verstand voorgesteld en de phantasie vrij wel genegeerd.

Met zooveel woorden neemt hij dan ook terug, wat hij in de Digtkundige Verhandeling over 't onpoëtische van 't vernuft gezegd had [1]): „Men zegt wel: gevoel en vernuft zijn twee vijandinnen, welke elkander allen mogelijken afbreuk doen; maar men speelt dan niet zelden met termen, en denkt en spreekt niet naauwkeurig; waaromme ook, bij het geene de Heer Van Alphen in zijne digtkundige Verhandeling *over het aangeboorne in de poëzy*, deswegens gezegd heeft, nog veele bepalingen noodig zijn." Het verstandelijke en opzettelijke is hem ten slotte toch te machtig geworden. Het streng doorredeneeren op de definitie van 't vernuft als werking van den geest en tevens als bron van de beeldspraak, liet hem geen keus. Waar hij te gelijk vasthoudt aan zijn overtuiging dat de dichterlijke voorstelling zinnelijk moet zijn, volgt al 't andere onvermijdelijk en moet hij wel vaststellen: „In elk soort van poëzie kan en mag vernuft zijn, ofschoon niet overal even sterk. Toch wil hij niet toestaan dat de poëtische voorstelling geheel in een vernuftspel opgaat, en daarom geeft hij deze verklaring:

Schoone, treffende gedagten, van wat aart ook, met de hoogstmogelijke eenvoudigheid voorgesteld — zie daar de genie.

„Schoone, treffende gedagten, kunstig en sierlijk, en door deze kunst en sierlijkheid te meer treffend voorgesteld — zie daar genie en vernuft te samen.

Gemeene, bekende gedagten, zo voorgesteld, dat ze, door de wijze van uitdrukking, behagen en treffen — zie daar het vernuft alleen" [1]).

De verdere inhoud is van minder belang: hij gaat na op welke manieren men in beeldspraak en vergelijkingen zondigen kan, nl. door onjuistheid, overdrijving, overlading enz. Ten slotte

---

1) bl. 198. Vgl. hierboven, Hfst. VI, bl. 33 vlg. bl. 187.

noemt hij de „behoedmiddelen." Kenschetsend voor den geest van deze verhandeling is 't dan weer, dat hij als een van de beste tuchtmiddelen voor de al te wilde verbeeldingskracht de beoefening der wiskunde aanbeveelt.

---

Dat Van Alphen deze verhandeling zoo schrijven kon, mag voor een deel zijn verklaring vinden in het feit, dat het een prijsverhandeling was, dat bovendien het onderwerp eenigszins tot een dergelijke opvatting aanleiding gaf; toch — 't is een bewijs, dat hij zich van de oude verstandelijke beschouwing nog niet geheel had losgemaakt. In zijn Digtkundige Verhandelingen had hij in zekeren zin zich zelf overtroffen, toen hij zooveel nadruk legde op het spontane element in de kunst. Hij staat ten slotte op de grens tusschen het oude en het nieuwe. Hij heeft het principe der natuurnabootsing verworpen, maar toch is hij er nooit geheel van losgekomen; meestal blijft hij uitgaan van de dingen, die weergegeven moeten worden, alleen voor de lyriek zoekt hij een nieuw beginsel, en in zijn theorieën daarover nadert hij 't meest de opvatting der kunst als de verzinnelijking der idee.

Wat hij duidelijk heeft begrepen en verkondigd is vooral dit: De kunst heeft een eigen terrein, afgescheiden van dat der wetenschap; de schoonheid is voor de aanschouwing, niet voor het verstand. Daarom moet ook de dichtkunst spreken tot het hart, door middel van de verbeelding. De poëzie moet vóór alle dingen zinnelijk zijn.

Bovendien heeft hij beter dan zijn voorgangers het wezen van den kunstenaar begrepen; hij heeft, althans gedeeltelijk, het onbewuste werken der phanthasie en de beteekenis van de emotie begrepen.

De eenheid van inhoud en vorm kende hij evenmin als zijn tijdgenooten: het pleit voor de zuiverheid van zijn aesthetisch gevoel dat hij daarvan toch, schemerachtig, iets gezien heeft. Telkens wijzen zijn theorieën, min of meer duidelijk die richting uit.

Van Alphen is nergens openlijk in tegenspraak met het neoclassicisme, maar feitelijk heeft hij toch met de overheersching van 't gezond verstand en van de wetten en regels gebroken.

Het zou misschien te veel gezegd zijn, wanneer men beweerde dat hij het beginsel der vrijheid heeft aanvaard en de persoonlijkheid van den kunstenaar tot haar volle recht laat komen — maar toch, hij heeft er een begin mee gemaakt. Wat in 't buitenland zich al krachtig ontwikkeld had, heeft hij op vaderlandschen bodem overgeplant.

Van Alphen is geen literair baanbreker, maar iemand die breed genoeg is aangelegd om met 't beste van zijn tijd zijn voordeel te doen. Zijn besef voor 't wezenlijke van de poëzie is sterk genoeg om de overgenomen kennis tot levende wijsheid te maken, waarmee hij zijn landgenooten werkelijk een stap verder kan brengen in hun ontwikkeling. En dit is voor een Hollandsch letterkundige van de achttiende eeuw geen kleine verdienste.

# VII

## CRITIEK EN INVLOED

Van Alphen's Theorie is door zijn tijdgenooten wel ongeveer zoo ontvangen als hij verwacht had. Naast waardeering van eenigen ook verontwaardiging bij velen, vooral over zijn Inleiding.

In zijn Antwoord aan De Perponcher [1]) spreekt hij van „stekende bijen, die of in het maken, of in het vreedzaam lekken van hunnen honing gestoord, rondom vliegen [en] hunne angels toonen."

De meeste protesten spraken blijkbaar van zooveel onkunde en bekrompenheid, dat hij 't niet eens de moeite waard vond er op te antwoorden.

Een zekere D. E. [2]) formuleert zijn grieven aldus: 1°. Waar Van Alphen zelf zegt dat slechts een „wijsgeerige kop" Riedel kan begrijpen, moest hij tevens inzien dat zoo iemand dan Riedel's voorlichting ook wel missen kan. 2°. Van Alphen ontleent alleen voor het leelijke en verkeerde voorbeelden aan de Hollandsche poëzie en zoekt die voor het schoone en goede bij voorkeur bij de buitenlandsche dichters.

De „Nederlandsche Bibliotheek" [3]) is minder scherp. Ze erkent

---

1) bl. III.

2) D. E. Vrijmoedige Aenmerkingen over de Theorie der Schoone Kunsten en Wetenschappen. De schrijver is waarschijnlijk D. Erkelens. De recensies van dien tijd zijn in den regel naamloos.

3) Opgericht door Hofstede tegen de Vaderlandsche Letteroefeningen, vertegenwoordigde dit tijdschrift de streng-rechtzinnige partij.

dat er veel punten zijn „die klaar betoogd en door gepaste voorbeelden opgehelderd worden, en waaruit de beoeffenaar der schoone Kunsten geen geringe nuttigheid trekken kan"; maar zij vindt een groot gedeelte te duister en ingewikkeld. [1])

Wat de Inleiding betreft, daar vindt zij veel goeds in, zoo b.v. 't betoog van de noodzakelijkheid eener goede Theorie. Maar dan komt weer de groote grief: „Met zooveel genoegen en goedkeuring, als wij deeze en andere passages in deeze Inleidinge lazen, zulk een stuiting, ja, indien wij het zeggen mogen, zulk eenen weerzin gevoelden wij bij het lezen van zommige anderen, waarin de Heer van Alphen op eenen al te meesteragtigen toon, en op eene buitensporige wijze zijne eigene Natie verlaagt, en op de puinhoopen van derzelver roem eene eerzuil voor vreemden en inzonderheid voor de Duitschers oprigt." [2])

Zwaar wordt het Van Alphen ook aangerekend dat hij „Abraham de Aartsvader" beneden „Gierusalemme liberata" durft stellen. Aan de uitspraak van iemand, die zoo oordeelt, wenschen zij zich niet te onderwerpen; Van Alphen heeft zijn stelling, dat Duitschland ons in de poëzie vooruit is, eerst te *bewijzen.*

Voor Van Alphen zelf was de kennismaking met de Duitsche dichters een afdoend bewijs geweest. Zijn beoordeelaars echter sloten door hun bekrompenheid voor zich de mogelijkheid zelfs van vergelijking uit.

In de Algemeene Bibliotheek [3]) wordt met eenige variatie hetzelfde thema uitgewerkt. Uitvoerig geeft de recensent Van Alphen's betoog weer over 't nut van een wijsgeerige theorie, hoewel hij ten slotte toch nog meer heil verwacht van de

---

1) Ned. Bibl. VIII 1, bl. 151 vlgg.

2) t. a. p. bl. 155.

3) Algemeene Bibliotheek, vervattende naauwkeurige en onpartijdige Berigten van de voornaamste werken, in de geleerde wereld alom van tijd tot tijd uitkomende. 1782 bl. 30 en 1784 bl. 313.

„beoefening" der Grieksche en Romeinsche dichters. Van Alphen's oordeel over de Nederlandsche poëzie vindt ook bij hem niet de minste instemming. Hij schrijft het toe aan verwaandheid en gebrek aan vaderlandsliefde. Blijkbaar gevoelt hij zich gekrenkt in zijn eer als Nederlander en vooral als „kunstrigter". „Hij" [Van Alphen] „schijnt zig wel te verbeelden... dat de Nederlanders in het gemeen, de kundigsten niet uitgezondert, in het stuk van Poëzy zig zelven nog niet regt kennen, en dat hij alleen de man is, die in uitgebreide kundigheden verre boven zijne Landgenooten verheven is." De eigenlijke weerlegging is uiterst zwak. Eenige passages uit Vondel's Lucifer worden geciteerd en tegenover Van Alpen's oordeel over hem en Hooft, wordt de meening van Vossius, De Groot, Broekhuyzen en Huydecoper gesteld. Die autoriteiten moeten Van Alphen overbluffen.

Ook zoeken zij de kracht van hun betoog in een lang citaat uit de Taal- en Digtkundige Bijdragen, waarin beweerd wordt dat de buitenlandsche dichters zich in 't „Wonderbare" aan meer buitensporigheden schuldig maken dan de Nederlandsche. [1])

Als gunstig voorbeeld van het wonderbare wordt dan de Hemelraad uit Hoogvliet's Abraham aangehaald.

Ten slotte wordt nog aan Van Alphen verweten dat hij niet genoeg Nederlandsche voorbeelden heeft gegeven. Vooral het derde hoofdstuk, waarin de voorbeelden van 't Verhevene bijna uitsluitend uit de Duitsche letterkunde zijn genomen, wekte de ergernis op, en de schrijver besluit zijn critiek met de vraag „of alle zogenaamde verhevene gedagten van Klopstock wanneer men ze wijsgeerig wilde beoordeelen, overal den toets van het gezond verstand wel zouden kunnen doorstaan." Aan het beantwoorden van die vraag echter waagt hij zich maar niet.

---

1) Onder 't „Wonderbare" wordt in dezen tijd alles gebracht wat van de werkelijkheid afwijkt. Tasso, Milton en Klopstock vooral worden beschouwd als dichters van het „wonderbare".

Van Alphen heeft vooral op deze critiek 't oog gehad, toen hij in zijn Antwoord aan De Perponcher over „stekende bijen" sprak. Aan 't einde van dien brief zinspeelt hij telkens duidelijk op verschillende hierin voorkomende uitingen. Klaarblijkelijk heeft het hem toch meer gehinderd dan hij wel bekennen wil.

Na de verschijning van het Tweede Deel geeft de Algemeene Bibliotheek ook daarvan een recensie. Na nog even de schermutseling over de waarde der Nederlandsche letteren te hebben voortgezet, laat zij zich nu echter gunstig uit over den eigenlijken inhoud der Theorie. Deze wordt in 't kort weergegeven; het eerste gedeelte en Van Alphen's toevoeging aan 't slot over Plan en Uitwerking zelfs vrij uitvoerig. In het geschil tusschen Van Alphen en De Perponcher over de vraag of iets voor God schoon kan zijn, schaart zij zich aan Van Alphen's zijde.

Door de Vaderlandsche Letteroefeningen werd het eerste deel van de Theorie vrij gunstig ontvangen; ja zij steunden zelfs met een enkel woord Van Alphen's aanval op de Nederlandsche middelmatigheid. [1]) Kort daarna echter komen ook zij op voor de gekrenkte eer van 't Vaderland. [2])

Bij de uitgave van het Tweede Deel geven ze een overzicht van den inhoud en wordt een gedeelte als proeve geciteerd. [3]) Voor 't overige is hun critiek al weer weinigzeggend.

De Briefwisseling tusschen Van Alphen en De Perponcher wordt als voorbeeld van een gematigden redetwist aangeprezen. „Deeze Brieven zijn, van de eene en andere zijde, zeer wel opgesteld, leeveren den oplettenden verscheidene leerzaame aanmerkingen; en verstrekken, door de wederzijdsche bescheidenheid, tot aanprijzenswaardige voorbeelden van eene gemaatigde verschilsbehandeling." De eigenlijke inhoud wordt buiten beschouwing gelaten en uitsluitend aan het bijkomstige aandacht geschonken.

---

1) Alg. Vad. Letteroef. 1779 I 372.
2) II 309.
3) Alg. Vad. Letteroef. 1781 I 70.

Een jaar later evenwel wekken de „Digtkundige Verhandelingen" bij hen weer de verwachting, dat men daardoor „van een aantal rijmelaars en verzenmakers ontslagen zou worden."

De Letteroefeningen schijnen nog geen andere methode van recenseeren te hebben dan die van „geven en nemen".

Naast deze uitingen van de officieele critiek is ons ook het persoonlijk oordeel bewaard gebleven van twee veelbeteekenende tijdgenooten, van O. Z. van Haren en van Bilderdijk.

Van Haren, geheel doordrongen van den Franschen geest, kan zich blijkbaar volstrekt niet in Van Alphen's gedachtenwereld verplaatsen. In een brief aan zijn zoon laat hij zich ironisch en minachtend over de „Theorie" uit. Naast zijn critiek over enkele bijzonderheden, treft hij den hoofdinhoud met scherpe afkeuring: „Ce qui nous a enchantés, a été de voir avec combien de brièveté, dans cette dissertation de cent pages, l'auteur, aprés avoir établi bien judicieusement que l'on ne sait pas trop ce que c'est que le génie, conclut que quant à lui il croit que c'est un cheval dur et rétif qu'il faut travailler. Si c'est du sien qu'il parle nous n'avons rien à dire; mais s'il continue de travailler dans ce gout nous le laisserons là, et nous relrons plustôt le Paralèle des Anciens et des Modernes de Perrault, et les Réflexions sur la Poésie et la Peinture....

Cependant ce livre à son bon. Il peut servir très utilement à ceux qui croyent que le génie est un talent de l'art que l'on acquiert en prenant de l'Aesthetika, et que le goût peut se former sur les citations des grands hommes Allemands et Hollandois, et que la lecture des Anciens et Modernes est une lecture surrogatoire. Pour nous qui avons lu quelques auteurs François, et qui en avons retenu quelques sentences, nous avons cru que la citation la plus propre à ce livre est celle du sonnet du Misantrope: „Franchement, il n'est bon qu'à mettre au cabinet. [1])"

---

1) Zie: Van Vloten, Leven en Werken van W. en O. Z. van Haren, 470, 471.

Van Haren staat op een geheel ander standpunt als Van Alphen. Met diens vertrouwen op den goeden invloed der Theorie drijft hij onbarmhartig den spot. Kunst en smaak *worden* niet „door arbeid verkregen". Zijn scherpe blik voor Van Alphen's dwaling in dezen beneemt hem echter tevens alle waardeering voor het nieuwe en vruchtbare in diens werk. Hij ziet niet dat Van Alphen op de grens staat tusschen oud en nieuw en, ondanks zijn gedeeltelijk vasthouden aan de leerbaarheid der kunst, toch zich reeds opwerkt tot een juister beschouwing omtrent het wezen van den kunstenaar. Trouwens, deze critiek is geschreven, kort na het verschijnen van het eerste deel der Theorie, terwijl Van Alphen's denkbeelden over deze dingen juist later, vooral in zijn Verhandelingen, aan diepte gewonnen hebben.

't Is echter de vraag of de lectuur van dit later werk Van Haren's oordeel veel zou gewijzigd hebben. Aan den ruimeren horizon, dien deze voor zijn landgenooten wil openen, gevoelt Van Haren allerminst behoefte. Van de Duitsche schrijvers wil hij niets weten. „Je n'entends rien en Allemand que la Gazette de Schaffhouse". Aan de antieke en de Fransche literatuur heeft een beschaafd man, naar zijn meening genoeg. Perrault, Du Bos, St. Marc en Voltaire's critieken op Corneille verkiest hij boven alle Duitsche aesthetici. De bewonderaar der Fransche literatuur en de enthousiaste discipel der Duitschers stonden te ver van elkaar af voor wederzijdsche waardeering.

Bilderdijk's critiek is al even ongunstig. In de „Najaarsbladen" komt de volgende passage voor:

„Van Alphen, 't klinkt wat hard, indien ik u beschuldig,
Gy hadt gevoel voor 't schoon, een' dichtgeest dien ik huldig;
Maar ach! het scherp vergif, aan Duitsche teelt gehecht,
(Die knoflookgeur, bederf van zelfs het best gerecht!)
Vervalschte uw zuivren smaak, die eindlijk niets kon lijden,
Bestempeld met het merk van onveraarte tijden,
Maar vaadren eenvoud en der Grieken eedle pracht

Voor bont livrei versmaadde en stijve Zwitserdracht.
Ja, beter was uw zang, dan oordeel over 't zingen.
Ach! hadt ge ons nooit vergast op Riedels mijmeringen,
Den Duitschren les noch spraak noch voorbeeld afgeleerd,
Noch met hun Schoolgezwets de schoone kunst onteerd!
Gy, immers, voerde ons op in 't Choor dier heiligdommen,
Waar uit de Godspraak klinkt, die alles doet verstommen,
Die smaak, gevoel van 't hart, en ongekrenkt verstand,
Zich-zelf verloochnen leert, of worstlen in den band,
En de Oudheid onder 't juk der Schlegels dwingt te buigen,
Om Klopstoks heerlijkheid en Gesners roem te tuigen [1])!

We kunnen ons van deze beoordeeling echter niet afmaken met de schouders op te halen over Bilderdijk's antipathie tegen de Duitschers. Dat is hier het eenige niet. Wel kunnen we 't voor een groot deel op rekening daarvan stellen, dat hij 't goede in Van Alphen's werk zoo geheel over het hoofd ziet. Zijn bestrijding echter van het gebrekkige komt uit nog andere oorzaak. Bij Bilderdijk gaat het inzicht in deze dingen veel dieper dan bij Van Alphen.

We hebben gezien hoeveel dadelijk nut Van Alphen voor de dichters zelf van de Theorie verwachtte. Bilderdijk wil daar juist niets van weten. In zijn „Gedachten over het Verhevene en Naïve" heet het dat „niets natuurlijker is, dan dat alle Fraaie kunsten alom en altijd vervallen en ten ondergaan moeten, zoodra zulke Theoriën (en tot nog zijn er geen andere voorgedragen) als op bloot verstandelijke uitpluizingen uitliepen, gesmeed werden en invloed bekwamen [2])."

Hoewel Van Alphen wel even spreekt over 't belang van theoretisch inzicht ook voor lezer en criticus, toch is zijn

---

1) Zie: „Het Tooneel" Aan mijn vriend, den Heer Fr. de Vries, 1808 in: Dichtwerken VII 21.
2) Zie: Taal- en Dichtkundige Verscheidenheden II, blz.

Theorie nog voor een groot deel bedoeld als een hulpmiddel voor jonge dichters; Bilderdijk ziet duidelijker de mogelijkheid van een heel andere Aesthetica, en voelt reeds de tegenwoordige opvatting vooruit. In een schrijven aan H. W. Tydeman is hij van meening „dat wij ook van 't gevoel reden kunnen geven" [1]). „Wij expliceeren dus de pijn van eene lichaamelijke inflammatie enz. verstandelijk en waarom dan ook niet het zielsgevoel van schoon en onschoon? Ik erken dus die wetenschap onder de mooglijkheden, onder de desideranda, enz. maar ik ben ver af, van een onderwijs, en vooral op zijn Duitsch, in de zoogenaamde Aesthetica goed te keuren. Uwe aanmerking is ook zeer goed: „hoe kan men kunstmatig leeren gevoelen?" Hij heeft dus de oude opvatting van de Aesthetica als handleiding voor den dichter, geheel prijs gegeven.

't Is juist het verstandelijke in Van Alphen, waar Bilderdijk tegen opkomt. Ongetwijfeld bedoelt hij diens verhandeling over de kenmerken van waar een valsch vernuft, als hij schrijft: „Wat is valsch vernuft"? vroeg een geleerde Mij.; en het antwoord dat zij bekwam hield een samenweefsel in van berispingen, meestal steunende op een afscheiding en verwerping van des Dichters gevoel, dat hij, snel en levendig geroerd, even snel en levendig uitstort, en in plaats waarvan men hem gebieden wil, ieder woord en denkbeeld, en gedachte en uitdrukking, niet zoo zij aan zijn toestand eigen zijn, maar naar een regelmaat in te richten, die daar strijdig tegen is" [2]).

Een vergelijking van beider beschouwingen zou hier te ver voeren; enkele vergelijkingspunten echter kunnen reeds het verschil tusschen Van Alphen en Bilderdijk doen zien. We zagen hoe de eerste al heel anders het enthousiasme van den kunstenaar verklaarde dan Riedel. [3]). Als Bilderdijk nu over 't enthou-

---

1) Briefwisseling van Mr. W. Bilderdijk met de Hoogleeraren en Mrs. M. en H. W. Tydeman II 221.

2) Taal- en Digtk. Versch. II 169.

3) Boven bl. 80 en 143.

siasme schrijft, spreekt er uit zijn woorden toch oneindig meer 't besef van eigen ervaring. Hoog en afwijzend klinkt het dan: „Dichterlijke geestdrift kent niemand dan hij, die tot Dichter geboren is." [1])

Een ander punt van verschil. We zagen hoe zeer Van Alphen de taal als een kunstmatig product beschouwde en hoe hij daarin niet alleen stond. Bilderdijk daarentegen betreurt het dat onze taal zooveel heeft moeten verliezen, doordat men „(O jammer) het levend gebruik veronachtzamende, ja, verachtende, zich een Hollandsch uit zoogenaamde spraakkunstige schriften begon te vormen, en daarnaar te spreken".

Van Alphen is de man van smaak en dichterlijk gevoel, die het nieuwe weet te waardeeren, die dank zij zijn groote belezenheid en goed verstand verder doordringt in 't wezen der poëzie dan de meeste zijner tijdgenooten; maar niet voldoen kan aan Bilderdijk, den genialen dichter, die intuïtief telkens tot de diepste kern der dingen doordringt en van zijn hoogte ongeduldig de langzame schreden der anderen gadeslaat. Was zijn afkeer van alles wat Duitsch is er niet in betrokken geweest, dan zou zijn algemeen oordeel allicht minder fel, zijn tegenspraak echter niet minder beslist zijn geweest.

Hoezeer nu evenwel Bilderdijk's oordeel in den grond der zaak juist is, 't blijft toch tevens onbillijk. Hij had geen oog voor de betrekkelijke waarde van Van Alphen's werk, voor den grooten vooruitgang, waarvan zijn standpunt tegenover dat van zijn onmiddellijke voorgangers blijk gaf.

Van Alphen's levensbeschrijvers zagen dit anders in. De lofrede van H. W. Tydeman en Bodel Nyenhuis noemt hem „den Gellert van Nederland", den man „die den smaak zijner tijdgenooten verbeterd heeft" [2]).

---

1) Taal- en Dichtk. Versch. III, 3.

2) De Lofrede op Van Alphen, in Mnemosyne" van 1830, is ongeteekend. Volgens Nepveu is zij door H. W. Tydeman en Bodel Nyenhuis geschreven.

Clarisse prijst hem als dengene die in leer en daad de natuur weer in eer herstelde. „Van Alphen zag uit eigen oogen.... Waar hij dus onkruid uitroeijen, onnatuurlijkheid en vergezochtheid verbeteren, verbasteringen met leer en voorbeeld te keer gaan, en de zuivere Wijsbegeerte als de beste leidsvrouw van kunst en vernuft, kon doen eerbiedigen, daar was hij werkzaam, daar gaf hij den toon met geestdrift aan" [1]).

Ook bij de andere lofredenaars vinden we deze opvatting.

Iets hiervan is wel op rekening te stellen van het karakter van dergelijke geschriften, waarin immers alle schaduwzijden werden verborgen en den geprezene als een navolgingswaardig ideaal den nakomelingen werd voorgesteld, maar ook dan nog krijgt men den indruk wel dat Van Alphen algemeen als een man van grooten invloed op literair gebied beschouwd werd. Als b.v. Bellamy in zijn Brief aan Van Alphen van 1783 hem van gebrek aan oorspronkelijkheid beschuldigt, brengt hij toch tevens een eeresaluut aan zijn theoretisch werk. „Door uwe Theorie", heet het o.a., „is ongetwijfeld de smaak verbeterd" [2]).

De vraag echter, hoe ver zich Van Alphen's invloed heeft uitgestrekt, is niet met nauwkeurigheid te beantwoorden.

We zien in de jaren na 1780 in verschillende theoretische geschriften sporen van Duitschen invloed, maar we mogen in dezen niet alles aan Van Alphen's werk toeschrijven. Immers ongeveer gelijktijdig met zijn Theorie, verschenen enkele andere werken, die ook reeds van de bestudeering der Duitsche schrijvers blijken dragen.

In 1780 b.v. verscheen een vertaling van Aristoteles' Poëtica door A. Fokke Simonsz. Daarbij waren eenige verhandelingen van M. C. Curtius gevoegd, die geheel op Baumgarten's systeem berustten. Denzelfden invloed zien we in een prijsverhandeling

---

1) Over Hieronymus van Alphen, als Dichter en Kinderdichter. De eerste redactie is van 1831.

2) Aan den Hr. en Mr. Hieronymus van Alphen, over de onlangs uitgekomen Mengelingen in Proza en Poëzy, 25.

voor de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde, van 1779. De schrijver, C. van Engelen, is sterk doordrongen van de achterlijkheid der vaderlandsche letteren; tevens heeft hij een open oog voor wat in het buitenland, vooral in Duitschland, voor ons te leeren valt.

Een tweede feit, dat het bedenkelijk maakt te veel aan Van Alphen's invloed toe te schrijven, is dat er blijkbaar geen tweede druk van zijn Theorie is verschenen; terwijl bovendien, naar Koenen bericht, zijn verhandelingen nog minder dan zijn Theorie gelezen zijn.

Ook Van Kampen [1]) beweert dat zijn Theorie minder invloed heeft gehad dan de Verhandeling van J. de Bosch, over „De Regelen der Dichtkunde", waarin deze, in uitdrukkelijke tegenspraak met Van Alphen's streven, weder, als van ouds, aan de navolging der Ouden de plaats toewijst, die Van Alphen aan de beoefening der theorie wilde toegekend zien [2]).

Daartegenover staat weer dat Van Alphen's invloed sterk gewerkt heeft op het „Taal- Dicht en Letterkundig Kabinet" van Brender à Brandis, dat in 1781 voor 't eerst uitkwam. In het Kabinet worden vertalingen gegeven van Priestley, Marmontel, Hagedorn, Ramler, Schlegel en Lessing, allen lievelingsschrijvers van Van Alphen. Een levensschets van Lessing wordt geheel overgenomen. De schrijvers halen bovendien Kaimes, Montesqieu en Sulzer telkens aan, wat niet minder aan Van Alphen's voorbeeld moet toegeschreven worden. Meer dan eens wordt hij zelf ook met name genoemd [3]). Zijn Digtkundige Verhandelingen, overigens, naar 't schijnt, minder gelezen, worden hier uitdrukkelijk aanbevolen.

In de werken van 't „Amsterdamsch Dicht- en Letteroefenend

---

1) Van Kampen, Geschiedenis der Ned. Letteren en Welenschappen II, 375.

2) Zie: Verhandelingen, uitgegeven door Teyler's Tweede Genootschap. 1783 IIde stuk. De vraag was van 1780, de bekroning van 1781.

3) Zie b.v. III 344, 352.

genootschap" van 1784 worden eveneens telkens Lessing, Kaimes, Mendelssohn en Winckelmann vermeld [1]).

Zou zou uitgebreider onderzoek mogelijk in nog meer geschriften dergelijke teekenen van Van Alphen's invloed kunnen aanwijzen. Maar van blijvende nawerking kan hier toch niet gesproken worden.

Het werkelijk doordringen van zijn ideeën is elders te zoeken. Van Alphen heeft vooral invloed gehad in een enger, speciaal Utrechtschen kring. En dit niet alleen door zijn geschriften, maar evenzeer door zijn persoonlijken omgang. Clarisse noemt hem den leidsman van Bellamy, Kleyn, Rau, Ockerse, Hinlopen en vele anderen [2]); en dit bericht vinden we elders bevestigd. In den Recensent ook der Recensenten van 1807 komt een levensbeschrijving voor van J. P. Kleyn. Daarin wordt o.a. verhaald hoe zijn poëtische smaak vooral ontwikkeld werd door den omgang met zijn vrienden, waaronder dan ook Van Alphen wordt genoemd. Verder wordt er gesproken van zijn „nadenkende lectuur", van verschillende Duitsche schrijvers, en ten slotte van het „vlijtig bestudeeren der Theorieën van Riedel, door Van Alphen vertaald, en van Ramler en Batteux".

Het uitvoerigst worden we over Van Alphen's verhouding tot deze groep ingelicht door Jac. Scheltema in zijn Levensbeschrijving van J. Hinlopen. Hij spreekt van een kring van letterkundigen, die zich om Van Alphen had gevormd en waartoe o.a. Van den Kasteele en Both Hendriksen behoorden. De leden waren vooral „werkzaam om jongelieden op te leiden." Onder hen nam Hinlopen een eerste plaats in. Zelf spreekt hij later ook van de verplichtingen die hij aan Van Alphen had [3]).

Omstreeks 1780 en 1781 kwam een kleine kring studenten

---

1) Zie hierover ook de dissertatie van J. Hoeksma, Jacobus Bellamy, 44.

2) A. w. 9.

2) Herinneringen aan de verdiensten van Mr. Jan Hinlopen 1822; in het Geschied- en Letterkundig Mengelwerk III 175 vlgg.

geregeld bij Hinlopen samen om te „handelen over de Poëzy en de theorie van dezelve". Weldra werden Rau en Bellamy als leden aangenomen. Kort daarna ontstond, waarschijnlijk uit dit gezelschap, een grootere kring, die der „genialische Vrienden", waaronder ook Kleyn, Carp en Ockerse. De „Poëtische Spectator" en de „Proeven voor het verstand, den smaak en het hart" door Bellamy en zijn vrienden uitgegeven, behooren onder de vruchten van deze bijeenkomsten. Dit doet al aanstonds vermoeden dat beide geschriften middellijk mede onder Van Alphens invloed ontstaan zijn. Zeker is althans dat hij voor het eerste ook een bijdrage gezonden heeft. En wat den inhoud van den Spectator vooral aangaat, deze is geheel in Van Alphen's geest. Aan zijn aandringen op beter critiek wordt hier metterdaad gevolg gegeven, zijn pleidooi voor oorspronkelijkheid en natuurlijkheid wordt hier voortgezet, zijn vereering voor Sulzer wordt door dezen kring volkomen gedeeld. Hoeksma beweert stellig niet te veel, wanneer hij zegt: „Men kan gerust zeggen, dat de studie van Van Alphen's Theorie Bellamy geleid heeft tot de uitgaaf van zijn tijdschrift. De Spectator is een uitvloeisel van de Theorie" [1]).

Ook Kleyn heeft er veel toe bijgedragen de denkbeelden van Van Alphen te verbreiden. Zijn plan, om de theorie in haar geheel uitvoerig te behandelen is niet verwezenlijkt. Maar in „Mnemosyne" zijn verschillende stukken van zijn hand opgenomen over onderdeelen der Theorie. In deze verhandelingen wordt telkens naar Riedel en Van Alphen verwezen; 't geheel is als een vrucht van hun werk te beschouwen.

Wanneer we in aanmerking nemen dat Kleyn zijn werk in verschillende genootschappen heeft voorgedragen en dat „Mnemosyne" een veel gelezen tijdschrift was, dan moeten we tot de gevolgtrekking komen dat de nieuwe denkbeelden toch verder zijn doorgedrongen dan Kossmann zich voorstelt, waar hij aldus de rekening opmaakt: „Van Goens ging in der Politik

---

1) A. w. 127.

unter, Lelyveld blieb unproduktiv, Van Alphen wandte sich vom Grossen ab und wurde gross im Kleinen, Rhijnvis Feith veraltete in seiner Sphäre, Bellamy starb. Der Vorstoss fand keinen Wortführer, der das Neue den bestehenden Allgemeinsphären assimiliert hätte; so zerrann diese Strömung ohne Neuzeugung, spurlos" [1]).

Van Alphen's werk toch is, min of meer in onmiddellijke aansluiting aan hem zelf, voortgezet door Feith en Kantelaar, door Kinker, door Bilderdijk evenzeer. Met en na hem is er een andere geest in de theoretische beschouwingen gekomen. Terecht beschouwt Jonckbloet hem dan ook als den voorbode van een nieuwen en beteren tijd. [2])

Sinds lang wekt de naam van Van Alphen een voorstelling van bekrompenheid en pruikerigheid. Het „zwaar-op-de-handsche" dat De Genestet aan den klank van „Hiëronymus" verbond, wordt nog steeds zoo nagevoeld. Van Alphen blijft voor velen een typisch vertegenwoordiger van de achttiende eeuw.

Een nadere beschouwing echter, een vergelijking vooral met zijn tijdgenooten, overtuigt dat de eenigszins smadelijk getinte betiteling „achtiendeeuwer" niet op Van Alphen past. Ondanks verschillende achttiendeeuwsche trekken in zijn werk, kan hij met alle recht een „nieuwlichter" genoemd worden. Door zijn literair-aesthetisch werk vooral is hij geweest een bestrijder van den achttiendeeuwschen geest, een wegwijzer voor het jongere geslacht.

---

1) Holland und Deutschland 30.
2) Gesch. der Ned. Lett. 3e Uitg. V 310, 311.

# STELLINGEN

I

Van Alphen's invloed op de literaire en æsthetische opvattingen ten onzent is niet zoo gering geweest als Kossmann (Holland und Deutschland 30 meent).

II

Ten onrechte geeft Jonckbloet den indruk alsof Van Engelen's Verhandeling over de vraag: „Welke zijn de algemeene oogmerken, die een Dichter moet bedoelen?" onder den invloed van Van Alphen's „Theorie" is ontstaan.

III

Ten onrechte wordt door Schasler (Kritische Geschichte der Aesthetik I 441 vlgg.) Mendelssohn's invloed op het ontstaan van Lessing's Laokoon verzwegen.

IV

Blümner (Lessing's Laokoon, Einleitung 63) beweert te veel, als hij van Mendelssohn's „Betrachtungen über die Quellen der schönen Wissenschaften und Künste" zegt dat daarin „die Lehre von der Nachahmung der Natur ist überwunden".

V

Ch. A. Rossé (Les Théories littéraires de Victor Hugo) overschat de waarde van de „Préface" van „Cromwell".

VI

Koopmans (Letterk. Studiën 1 vlgg.) is in zijn verklaring van Hooft's „Baeto" eenzijdig, door alleen op het motief van den Vrede te wijzen.

VII

Terecht komt Dyserinck (De Gids 1884 III, 40, 41) op tegen de voorstelling, als zou in de werken van Wolff en Deken de laatste een ondergeschikte rol hebben vervuld.

VIII

Bilderdijk wordt niet naar waarde gekarakteriseerd, tenzij men in hem ook den Romanticus ziet.

IX

De verklaring door Eymael in zijn uitgave van Huygens' „Hofwijck" gegeven van den eersten regel („De groote webb is af, en 't Hof genoeg beschreven", zie Aanteekeningen 22) is juist en wordt ten onrechte door Polak (De Gids 1889 I, 498) bestreden.

X

In Potgieter's „Gedroomd Paardrijden" (strophe 18, regel 1 en 2) is de bijzin: „maar deez' gewijzigd streelde", aldus op te vatten, dat „deez" 4e nv. mv. is en terugziet op „sterkte en schoonheid", terwijl „gewijzigd" 1e nv. enk. is, behoorende bij „weelde".

XI

A. w., str. 366, r. 6: De Vooys vermoedt ten onrechte (Taal en Letteren, 1906, 143) dat het uitroepteeken hier een vergissing is en op één lijn staat met het vraagteeken in r. 3.

XII

Ten onrechte verklaart het Ndl. Wdb. in voce „oer" (X 52) dat „oer-"verkeerdelijk als voorvoegsel gebruikt wordt.

XIII

Er is zeer veel dat pleit voor het vermoeden van Uhlenbeck (Kurzgefasstes Etym. Wtb. der got. Sprache 156) dat *nahts* en *ūhtwō* etymologisch verwant zijn.

XIV

Ten onrechte beweert Schrijnen (Inl. tot de Studie der Indog. Taalwetenschap. 132) dat de î van ohd. *fîant* ontstaan is uit ii̯.

XV

Karl Kautsky (Die Vorläufer des Neueren Sozialismus, 251) karakteriseert Luther onjuist, waar hij spreekt van een „seltene Mischung von revolutionärer Leidenschaft und Rücksichtslosigkeit mit charakterlosem Opportunismus."

XVI

Ten onrechte wekt Blok (Gesch. van het Ned. Volk V, 253) de voorstelling, als of Karel II hoofdzakelijk door invloed van buiten is overgehaald tot het geheim tractaat van Dover.

XVII.

Wenschelijk is het dat op het toekomstige Lyceum in den onderbouw het Latijn niet onder de leervakken wordt opgenomen.

f 913