

Het onzegbare, geschilderd: beeldende kunst als referentiekader in de receptie van Lodewijk van Deysssel

Gijsbert Pols

Inleiding

'O, gut, nee, dat kan 'n mensch welbeschouwd toch niet lezen. Wat 'n woorden naast elkaar in die rare taal. Kyk me dáar: één zin van twee pagina's lang. Dat heeft nou toch heel veel weg van 't werken erg in de hoogte op de slappe koord in 'n circus, dat de menschen roepen: hè! Maar daarmee heb je toch geen kunst. Kunst, wat is kunst? Enfin, al die kleine stukjes, dat waren wat je in de schilderkunst noemt krabbel en studies...' (Paap 1908:145).

Aan het woord is Esther Luzac, personage in de roman *Vincent Haman* van Willem Paap. Luzac schildert, maar voldoet bepaald niet Paaps beeld van de 'artiest': ze fietst, ze let op de centen en beschikt over een uitgebalanceerd gevoelsleven. Daarmee vormt ze een scherp contrast met het personage dat het boek zijn naam gaf. Dat Paap met Vincent Haman een karikatuur van Lodewijk van Deysssel neer wilde zetten, is nooit een geheim geweest. Maar wie er achter het personage Ester Luzac schuilging, of er iemand achter dit personage schuilging, is nooit bekend geworden.

Verbazingwekkend is dat niet. Want waar Haman in zijn artistieke excentriciteit onmiddellijk herkenbaar is als Van Deysssel, blijft het personage van Luzac in haar inwisselbare gewoonheid volledig anoniem. Ook haar oordeel over Haman is een gemeenplaats. In het bovenstaande citaat, waarin haar leeservaring van Hamans 'Zonsopgang' weergegeven wordt, zijn alle elementen te herkennen van de kritische beeldvorming rond het proza – en dan met name het sensitivistische proza – van Van Deysssel: namelijk, dat het geen grote literatuur, dat het gekunsteld en vooral: dat het niet te lezen is. Wie de receptie van het sensitivisme kent, zijn deze verwijten erg vertrouwd – de actueelste versie is te vinden in de literatuurgeschiedenis van Wim van den Berg en Piet Couttenier (2009:615).

Maar aan het einde van het citaat gebeurt er iets opvallends. Luzac stelt Hamans 'kleine stukjes' gelijk aan 'krabbel en studies' en beschouwt daarmee welbewust literatuur aan de hand van jargon dat aan de schilderkunst ontleend is. Deze *cross-over* heeft twee functies. De eerste functie is een normatieve. Door de teksten van Haman gelijk te stellen aan 'krabbel en studies' articuleert ze mede haar oordeel: Hamans proza is geen echte literatuur omdat voor een kunstenaar 'krabbel en studies' voorbereiding op het echte kunstwerk is. De tweede functie is een structurerende: als 'krabbel en studies' krijgt de tekst van Haman, waaraan Luzac naar eigen zeggen niet wijs uit kan worden, alsnog een vorm.

Dat Luzac de schilderkunst als referentiekader voor het werk van Haman gebruikt, ligt voor de hand. De protagonisten van Tachtig onderhielden nauwe banden met beeldende kunstenaars en dat er daarbij een esthetische wisselwerking heeft plaatsgevonden, is onomstreden. Van Deysssel zelf gebruikte in zijn kritische werk de beeldende kunst bij voortduring als referentiekader¹ en heeft de beeldende kunst een belangrijke inspiratiebron voor zijn literaire werk genoemd (D'Oliveira 1920:21). De

¹ Een gemakkelijk voorbeeld is te vinden in 'Nieuw Holland', waar Van Deysssel Vosmaer naar het hoofd slingert: 'Omdat gij in uw *Nanno* een wel aardig beschilderd porceleinen theekopje geleverd hebt, meent gij daarom meê te mogen spreken over de groote schilderwerken der Literatuur?' (Van Deysssel 1894:21).

literatuurgeschiedenis heeft daarom Van Deysse's poëtische opvattingen zeer terecht in een cultuurhistorische context van beeldende kunst geplaatst (zie bijv. Kemperink 1988:172-212).

Wat ik dit artikel wil doen heeft echter niet direct betrekking op de poëtische opvattingen van Van Deysse, maar op de manier waarop, in de receptie zijn sensitivistische werk gerelateerd wordt aan de beeldende kunst. Ik wil laten zien dat de beeldende kunst wordt gebruikt, niet alleen om tot een kritisch oordeel over het werk van Van Deysse te komen, maar ook – en vooral – dat er van dit gebruik een structurerende werking uitgaat die een aanzienlijke impact heeft op de manier waarop Van Deysse gelezen wordt. Aan het slot wil ik ingaan op de mogelijkheid vanuit de geanalyseerde receptie tot een nieuwe literair-historische lectuur van het sensitivisme te komen.

Twee functies

In zekere zin functioneert de beeldende kunst al als referentiekader waar het sensitivisme gerelateerd wordt aan het begrip 'impressionisme', zoals bijvoorbeeld in Kloos' bespreking van *Over literatuur*. Het begrip 'impressionisme' wordt over het algemeen herleid tot de titel van een schilderij van Monet, 'Impression, soleil levant' (1874). Vanuit de receptie van Monet raakte het in zwang als aanduiding van een specifieke beweging in de Franse schilderkunst, maar al snel daarna gold ook literatuur als 'impressionistisch' (Van Gorp 1998:216). Specifiek voor de receptie van Van Deysse is de toepassing van het begrip daarom niet.

Opvallend is echter dat Kloos 'impressionisme' op een vergelijkbare manier inzet als Paap zijn 'krabbel en studies'. Paaps vergelijking geeft een structuur aan een tekst waarin de afzonderlijke elementen – de 'woorden naast elkaar' in een 'rare taal' – zich niet als samenhangend geheel manifesteren. Voor Kloos wordt het sensitivistische proza gekenmerkt door een opeenvolging van onderling onafhankelijke zinnelijke ervaringen, die hij met Van Deysse als 'sensaties' beschrijft. Als hij die sensaties toch in een samenhangend geheel wil vatten, spreekt hij van een 'impressionistische natuurbeschrijving'. Pas in die samenhang wordt er 'een stukje werkelijkheid voor het voorstellingsvermogen des lezers' opgeroepen, waardoor de lezer in staat is de tekst aan de werkelijkheid te relateren (Kloos 1886:300).²

Wat in vergelijking met Paap ontbreekt is het waardeoordeel dat door een beroep op de beeldende kunst als referentiekader gearticuleerd wordt. Een dergelijk oordeel is nadrukkelijk wel te vinden in het in 1927 gepubliceerde *Hollandse schilders en schrijvers in de vorige eeuw* van de Nijmeegse hoogleraar Gerard Brom. Zijn studie heeft betrekking op meerdere Tachtigers, maar voor Brom is Van Deysse de Tachtiger *par excellence*. Brom contrasteert de Tachtigers in deze studie met Haagse School,³ om aan het slot van zijn boek de verwachting uit te spreken dat '[...]wij een tijd tegemoet gingen, waarin de schrijvers van '80 vooral gehuldigd werden, omdat zij de schilders onder hun

² Intrigerend aan het betoog van Kloos is dat hij het proza van Netscher in poëtisch opzicht probeert samen te brengen met de theoretisering rond de 'sensatie' en het 'sensitivisme' die Van Deysse in *Over literatuur* ondernam. Het hier geciteerde is dan ook afkomstig uit een beschrijving van het proza van Netscher. Ik denk dat het betoog van Kloos gezien moet worden in de context van zijn pogingen om samen met Verwey de aan *De nieuwe gids* gelieerde auteurs – waartoe ook Netscher gerekend moet worden – zo veel mogelijk onder één poëtische noemer te brengen. Pas in een later stadium, toen de auteurs rond *De nieuwe gids* zich hadden kunnen etableren, werden individuele verschillen sterker benadrukt (Van Halsema 1987; Dorleijn/Van den Akker 2008:461).

³ Onder deze noemer vat Brom G.H. Breitner, A.J. der Kinderen, Isaac en Jozef Israëls, Jacob en Willem Maris, Jacobus van Looy, Willem Witsen, Jan Toorop en Vincent van Gogh.

tijdgenoten zo geestdriftig wisten te begeleiden. Die schilders met hun boeken nagevolgd te hebben, het zal hun minder gunstig aangerekend worden, want zelf veroordeelden zij in de grond hun kunst door het beginsel, dat oorspronkelijkheid de eerste voorwaarde tot echte schoonheid was.' (Brom 1927:152)

Door de beeldende kunst als referentiekader voor de literatuur van Tachtig te gebruiken, creëert Brom een kritische hiërarchie: Tachtig wordt een bijna parasitair fenomeen: de authenticiteit die de beweging pretendeerde na te streven manifesteerde zich alleen in de beeldende kunst. Deze hiërarchie houdt nauw verband met de manier waarop Brom in zijn studie het sensitivisme interpreteert:

„Van Deysel verdedigde het schilderend adjectief in beginsel en hij had gelijk, wanneer hij het persoonlijke boven het zakelijke wilde stellen. Maar een pointilleren met de taal was het strooien van losse woorden zonder zinsverband, waarbij de syntaxis, het redelijk deel van het spraakgebruik, evenals de bouw van een tekening vrijwel verviel. De krabbel, waarin de schilders elkaars liefste werk zagen, beantwoordde aan de schets van zoveel schrijvers, die geen geheel meer aankonden, omdat hun indrukken alles verbrokkelden. Zo werden denkbeelden door gezichtsbeelden verdrongen en stellingen door stemmingen.' (Brom 1927:137-138)

Het sensitivistische proza wordt voorgesteld als gefragmenteerd zowel op formeel als op semantisch niveau: de syntaxis wordt ondermijnd door 'het strooien van losse woorden' en de samenhangende verbeelding van 'denkbeelden' heeft plaats gemaakt voor de subjectiviteit van 'indrukken'. Deze 'verbrokkeling' begrijpt Brom als 'pointilleren met taal' en als 'schets': de verwijzing naar de techniek van 'pointilleren' lijkt als metafoor voor de geconstateerde fragmentatie te functioneren, de typering 'schets' wijst er naar mijn idee op dat het sensitivistische proza in Broms visie niet vanuit een vooropgezette idee geschreven is.

Net als bij Kloos en Paap doet Brom een beroep op de beeldende kunst om in het sensitivistische proza een structuur te onderkennen die zich kenmerkt door afzonderlijke delen die onderling ogenschijnlijk geen samenhang vertonen. Van die structuur gaat, althans voor Paap en Brom, een provocatie uit. Die provocatie wordt eveneens opgevangen door het aan de beeldende kunst ontleende referentiekader: als 'schets', 'krabbel' of 'studie' wordt het sensitivistische proza als onaf, subjectief en willekeurig gekarakteriseerd.

De schilderende dégenéré

Die karakterisering staat geenszins op zichzelf. Het idee dat het sensitivisme zich zowel op formeel als op semantisch niveau kenmerkt door afzonderlijke delen waarin geen totaliteit meer te onderkennen valt, correspondeert met de interpretatie van Van Deysel en enkele andere auteurs die met sensitivisme worden geassocieerd – vooral de Gorter van *Verzen* (1890) – onder het aspect van de literaire *décadence*. Afkomstig uit de kritische beschouwingen van Bourget over Baudelaire, waarin de *décadence* zich manifesteert in de ontkoppeling van het individuele uit het grotere geheel, maakt de waarneming onder het aspect van literaire decadentie dat in de beschouwing het volgende als kernelementen van het sensitivisme worden opgevat: '[...]het losse woord in plaats van de volzin, heerschappij van de verenkelde sensaties van zintuigen en zenuwen, anarchie en ontbinding op het formele en op het sociale vlak, de kunstenaar

die *lijdt* in en aan deze ontbonden werkelijkheid, tot subjectivisme en egotisme verscherpt individualisme.' (Van Halsema 1994:15)

De decadente Van Deyssel domineert de literatuurgeschiedenis. Dit is te verklaren doordat het aspect van literaire decadentie voor de critici die de beeldvorming rond Van Deyssel al in een vroeg stadium bepalen, een belangrijke rol speelt. Uit het bovenstaande zal duidelijk geworden zijn dat Paaps Van Deyssel moeiteloos binnen de decadente parameters valt. Zeker na het kritische *endorsement* van *Vincent Haman* door Ter Braak (Ter Braak 1950) heeft de literatuurgeschiedenis deze Van Deyssel steeds weer gereproduceerd – zelfs Van den Berg en Couttenier beroepen zich nog expliciet op hem en *merry old* Menno (2009:615). Daar kwam dan nog de niet geringe invloed van Van Eeden⁴ en vooral van Verwey bij. De laatste was niet alleen ervaringsdeskundige in zaken Tachtig, maar later ook hoogleraar in Leiden en relateerde Van Deyssel al vanaf zijn eerste teksten over het sensitivisme aan de literaire *décadence*.⁵

Ik denk dat het beroep dat Paap en ook Brom op de beeldende kunst als referentiekader voor het sensitivisme doen, gezien moet worden in de context van deze decadente beeldvorming. Zoals gezegd gebruiken zij dit referentiekader om de geconstateerde fragmentatie in het sensitivistische proza te expliciteren en om hun negatieve oordeel te onderbouwen. Zogezien versterkt het beroep op de beeldende kunst de decadente interpretatie – dat Van Deyssel bij Brom als een parasiet van de schilderkunst wordt neergezet, past ook in dit beeld. Welke provocatie er van deze decadente Van Deyssel nog lange tijd uitgaat, blijkt uit twee publicaties uit de naoorlogse receptie van Van Deyssel waarin de beeldende kunst opnieuw als referentiekader wordt gebruikt.

Min of meer parallel aan Broms constatering dat Van Deyssel het persoonlijke boven het algemene stelde, constateert d'Oliveira in zijn biografische beschouwing over Van Deyssel dat diens 'schilderkunstige schouwen' gezien moet worden als een poging de literatuur los te maken uit elk 'sociaal-ethisch verband'. Dit leidt volgens d'Oliveira tot een proza waarin het woord '[...] zoveel mogelijk ontdaan worden van zijn gemeenschapsbetekenis (zijn 'vaste waarde') in de taal, daarom moest de klankwaarde en de persoonlijke symboolwaarde van het woord worden geforceerd, die dan langs de weg van een aller individueelste sun-aesthesie op zijn beurt zou worden omgezet in beeld en vooral in kleur.' (D'Oliveira 1965:17)

Ook in deze beschrijving zijn veel elementen van de waarneming onder het aspect van literaire *décadence* te herkennen: de nadruk op gesensibiliseerde en zinnelijke en waarneming wordt als bepalend gezien, er is sprake van een taal die aan zijn conventionele hoedanigheid is ontsnapt en de subjectiviteit domineert dusdanig dat het sensitivistische proza niet geïnterpreteerd kan worden in termen van objectieve betekenis. Van Deyssel is bij D'Oliveira nadrukkelijk een pathologische figuur, wiens 'armelijke gestamel' verklaard wordt vanuit zijn sceelheid en slechte vertering (25). Het beroep op de beeldende kunst versterkt de interpretatie van Van Deyssels werk als product van een *dégénéré*: door Van Deyssels waarneming 'schilderkunstig schouwen' te

⁴ Voor Van Eedens houding ten opzichte van het sensitivisme zie Van Halsema 1994:21.

⁵ Met die eerste teksten doel ik op 'Toen de Gids werd opgericht ...' (1886). Custers heeft laten zien dat met name het tweede deel van dit stuk als een poging beschouwd kan worden theoretisch aansluiting te vinden bij de sensitivistische poëtica zoals hij die tot dan toe kende uit *Over literatuur* en het dertiende hoofdstuk van *Een liefde*, waaruit Van Deyssel hem voor de publicatie voorlas. In 'Toen de Gids werd opgericht ...' beschrijft Verwey de literaire ontwikkeling die in zijn visie tot het sensitivisme heeft gevoerd in termen van literaire *décadence*, maar voorspelt hij dat de literator van de toekomst – waarmee hij nadrukkelijk op Van Deyssel doelde – aan de pathologische ontbinding zal ontsnappen (Custers 1995:155; Van Halsema 1987:13).

noemen wordt zijn kunst gepresenteerd als voortkomend uit een primair esthetische, subjectieve blik. De veronderstelling dat die blik vervolgens wordt omgezet in 'beeld en vooral in kleur' lijkt mij te interpreteren als metafoor voor een poging tot loskoppeling van de taal van alles wat buiten haar materialiteit valt, als radicale loskoppeling van betekenaar en betekenis. Het beroep op de beeldende kunst moet hier duidelijk maken dat het sensitivistische proza de referentiële functie van de taal bewust negeert.

Dezelfde functie heeft het beroep op de beeldende kunst in Smulders essay 'Schilderen met woorden'. Van Deyssel, die samen met Arij Prins als impressionist wordt neergezet, zou in zijn poging met woorden te schilderen het talige karakter van de literatuur ontkennen (Smulders 1985:119). Dat zou hebben geresulteerd in een proza dat volgens Smulders onzinnig is, want: 'Prozaschrijvers vertellen [...] altijd een *verhaal*. Of het nu een ideeënroman, een reportage of een fantasie betreft, een bewustzijnsstroom of een werk waarin de act van het vertellen zelfs gethematiseerd wordt – of zelfs een werk waarin het verwijzen naar andere werken centraal staat, in alle gevallen dient er een verhaal verteld te worden. Ook auteurs die bezweren dat het verhaal als zodanig in hun werken van volstrekt ondergeschikt belang is, ontkomen er niet aan het toch te moeten vertellen.' (116) Van Deyssel zou in het vertellen van een verhaal schromelijk tekortschieten, tenminste in *Menschen en bergen*.

Opvallend is de agressieve toon waarop Smulders op de door hem veronderstelde negatie reageert: de coherente samenhang van het verhaal, van waaruit literatuur als representerend begrepen kan worden, legt hij als absolute noodzaak aan proza op. Aan het slot voert Smulders met enthousiasme Hermans op als de man die in 1946 '[...] begint de vaderlandse straat van het proza grondig schoon te vege[n] [...] en daarmee definitief van impressionistische tendensen verlost (125).⁶ Intrigerend is verder dat Smulders de sensitivistische poëzie van Gorter, waarover hij positief oordeelt, niet aan de beeldende kunst maar aan de muziek relateert (124). Waar een positief oordeel gearticuleerd moet worden, schakelt Smulders dus een referentiekader in waarbinnen de destabilisering van de representatie veel minder problematisch is. In tegenstelling tot beeld wordt klank immers meestal niet vanuit een mimetisch perspectief gerecipieerd.

Schilderend naar een nieuwe schoonheid

De waarneming van Van Deyssel onder het aspect van literaire *décadence* maakt dat zijn werk niet plaatsbaar is binnen een gangbaar literair paradigma zoals het realisme of – in het geval van Brom – het idealisme. Verweys waarneming van Van Deyssel onder het aspect van literaire *décadence* was reeds ambivalent. Met name voor de vroege Verwey geldt dat hij verwachtte dat een literatuur die zich volledig op zinnelijke waarneming oriënteerde en met elke vorm van traditie brak tot een nieuwe en radicaal andere vorm van bewustzijn kon leiden. Zo stelt hij in zijn recensie van *Een liefde* dat Van Deyssel op iedereen die rationeel denkt de indruk van een dronken gek moet maken, maar dat hij 'het leven' wel '[...] inniger aangezien en beter begrepen heeft dan één van uw verstandige naturen.' (Verwey 1888:[46]).

Dergelijke progressieve kwaliteiten kunnen ook aan het sensitivisme worden toegekend waar het vanuit de beeldende kunst wordt begrepen. Zo neemt Asselbergs in zijn literatuurgeschiedenis Broms interpretatie van Tachtig als poging esthetische ontwikkelingen in de schilderkunst naar de literatuur te transponeren over, maar

⁶ Binnen dit verband is het nog van belang op te merken dat Smulders behalve bij Van Deyssel alleen impressionistische tendenzen situeert bij *minor poets* (naast Prins noemt hij Bonset, Revis, Stroman, Van Wessel) en dat zijn positieve voorbeelden (naast Hermans zijn dat Van Schendel, Bordewijk en Ter Braak) zonder uitzondering gecanoniseerde auteurs zijn.

benadrukt hij daarbij de poëtische autonomie die uit die poging resulteerde (Asselbergs 1951:56). En hoewel hij Van Deysel aanrekent de 'mededelings-inhoud' van de taal te negeren, kan Asselbergs in het sensitivisme toch een nieuwe schoonheid ontdekken die in zijn visie rechtstreeks is voortgekomen uit het 'ontslag' van het 'menselijke woord' uit zijn 'dienstbaarheid' (Asselbergs 1951:128).

Het idee dat er zich in het sensitivisme, juist doordat het in zijn esthetische radicaliteit een realistische of idealistische lezing frustreert, iets kan manifesteren dat in andere literatuur onbenoemd blijft, is het sterkst uitgewerkt door Jansonius. En ook hij gebruikt in zijn benadering de beeldende kunst als referentiekader. Zo rust hij Van Deysel met een 'gloedrijk, bont palet' uit, kent hem een pointillistische techniek toe en draait *en passant* het argument van Brom om: Van Deysel zou in het dertiende hoofdstuk van *Een liefde* juist op de Haagse School en Van Gogh vooruitlopen (Jansonius 1954:47). Ook zijn verzuchting over substantiefgroepen als 'de helder somberende glandiepte – uit *Menschen en bergen* – ontleent zijn vorm aan de beeldende kunst: 'Alle respect voor het plastisch talent, waarvan deze en dergelijke omschrijvingen getuigen, maar met taalklanken, die geen woorden meer zijn, omdat ze geheel of grotendeels losgemaakt zijn van hun betekenissen, kan niet als met verf worden geschilderd.' (122)

Hier functioneert de beeldende kunst dus ook om een kritisch oordeel te kunnen articuleren, dat echter gedifferentieerd uitvalt. En opnieuw wordt Van Deysels esthetische radicaliteit in termen van 'schilderen met woorden' gevat. Jansonius heeft ook moeite met die radicaliteit, maar ontkent dat Van Deysel literatuur zou hebben geproduceerd die alleen maar de esthetische vorm cultiveert en zich niet langer zou interesseren voor wat hij het 'geestelijke' noemt. Die ontkenning onderbouwt hij met een uitgebreid citaat uit Rilke's studie over Rodin te citeren:

'Aber lassen Sie uns einen Augenblick überlegen, ob nicht alles Oberfläche ist, was wir vor uns haben und wahrnehmen und auslegen und deuten? Und was wir Geist und Seele und Liebe nennen: ist das nicht alles nur eine leise Veränderung auf der kleinen Oberfläche eines nahen Gesichts? Und wer uns das geformt geben will, musz er sich nicht an das Greifbare halten, das seinen Mitteln entspricht, an die Form, die er fassen und nachfühlen kann? Und wer alle Formen zu sehen und zu geben vermöchte, würde der uns nicht (fast ohne es zu wissen) alles Geistige geben? Alles, was je Sehnsucht oder Schmerz oder Seligkeit genannt war oder gar keinen Namen haben kann in seiner unsagbaren Geistigkeit?' (Jansonius 1954:121).

Wat Jansonius hier met Rilke betoogt, is dat het 'geestelijke' bij Van Deysel niet langer door middel van de literatuur gearticuleerd wordt, maar in de esthetische vorm zelf besloten ligt. In de frustratie van de realistische of idealistische lezing liggen nieuwe epistemologische mogelijkheden besloten die maken dat vanuit het sensitivisme tot inzichten gekomen kan worden die in het conventionele literaire paradigma ongezien blijven.

Besluit

Wat de hier behandelde interpreten van Van Deysel gemeen hebben, is de constatering dat het sensitivisme niet of tenminste niet volledig binnen een conventioneel literair paradigma te plaatsen valt. Behalve als mogelijkheid tot articulatie van een kritisch oordeel, biedt de beeldende kunst een referentiekader om die onconventionaliteit van een structuur te voorzien. Daarbij wordt, in samenhang met de waarneming van Van

Deyssel onder het aspect van literaire *décadence*, steeds opnieuw geconstateerd dat zich in het sensitivisme zowel op het formele als op het semantische niveau afzonderlijke elementen zich verzelfstandigen ten opzichte van het geheel. In de tweede plaats wordt vanuit het referentiekader van de beeldende kunst een verregaande esthetisering vastgesteld, die een realistische of idealistische lezing van de tekst frustreert.

Binnen de receptie vallen twee tradities te onderscheiden. In de eerste traditie wordt het conventionele literaire paradigma dat Van Deyssel verondersteld wordt te ondermijnen verabsoluteerd als enig mogelijke en wordt de beeldende kunst als referentiekader gebruikt om aan te tonen dat Van Deyssels poëtische intentie een absurde is. In de tweede traditie wordt de beeldende kunst aangegrepen om aan de talige en semantische fragmentatie en de esthetisering van het talige materiaal nieuwe epistemologische mogelijkheden toe te kennen. Die mogelijkheden laten zich echter maar moeizaam benoemen, omdat ze resulteren uit de negatie van het conventionele literaire paradigma.

Dat de beeldende kunst voor beide tradities als referentiekader kan functioneren, lijkt me een bevestiging van het belang ervan voor de receptie van Van Deyssel. Een verdere bevestiging kan gevonden worden in het gegeven dat waar de beeldende kunst niet als referentiekader wordt aangehaald, het sensitivistische proza van Van Deyssel vrijwel wordt genegeerd. Een voorbeeld hiervan is de interpretatie van Knuvelder: voor hem is Van Deyssel bepaald geen met woorden schilderende *dégénéré*, maar een neokatholieke 'levenskunstenaar' (Knuvelder 1954:50). Knuvelder concentreert zich dan ook vooral op de Van Deyssel die zich aan het begin van de jaren negentig op de katholieke mystiek begint te oriënteren. Dat Van Deyssel een tekst als *Menschen en bergen* schreef, erkent Knuvelder, maar hij stelt dat die niet als verwezenlijking van Van Deyssels eigenlijke intentie gezien kan worden – in een latere druk voegt hij daar nog aan toe dat Van Deyssel er tijdens het schrijven van *Menschen en bergen* niet zo best aan toe was (Knuvelder 1964:57).

Het moet gezegd worden dat een dergelijk nonchalante omgang met het sensitivisme ook kan resulteren uit de eerstgenoemde traditie. Het lezen van *Menschen en bergen* is bepaald geen sinecure, maar waar het beeld van Van Deyssel als met woorden schilderende estheet ertoe leidt zijn werk als curieuze absurditeit te presenteren stelt de literatuurgeschiedschrijving zich nogal eens met een haastig oordeel tevreden. Smulders agressieve conservatisme gaat gepaard met een weigering *Menschen en bergen* te lezen: hij citeert aan het begin van zijn essay de eerste alinea en stelt dat deze representatief is voor de hele tekst. Ook de typering van het sensitivistische proza als 'vermoeiende mode' (Van den Berg/Couttenier 2009:615) lijkt mij literair-historisch niet de meest vruchtbare.

Ik zou daarom willen pleiten voor een herwaardering van de traditie die van Jansonius en tot op zekere hoogte van Verwey en Asselbergs uitgaat. Voor een dergelijke herwaardering is bovendien een actuele aanleiding: in de contemporaine literatuurtheorie is namelijk sprake van een hernieuwde belangstelling voor esthetiek. Lange tijd is wetenschappelijke aandacht voor esthetiek verdacht geweest: met name vanuit de poststructuralistische theorievorming werd het discours over esthetiek in toenemende mate gezien als ideologische ondersteuning van een specifiek Westers, rationeel en burgerlijk paradigma. Zeker waar aan de esthetische ervaring een transcendente en universele waarde werd toegekend, is deze kritiek onontkoombaar.

De vraag is echter of esthetiek *tout court* gebonden is aan het paradigma van de Verlichting dat uiteenlopende poststructuralistische critici hebben geprobeerd te ondermijnen. In *A return to aesthetics* (2005) stelt Loesberg dat esthetiek voor de protagonisten van de Verlichting niet noodzakelijkerwijs aan hun noties van objectiviteit

en rationaliteit gekoppeld was, maar dat ze aan esthetische structuren een model ontleenden van waaruit dergelijke noties konden worden ontwikkeld en hun waarde kregen. Vanuit die loskoppeling krijgt esthetiek ook relevantie voor het poststructuralistische denken zelf. Loesberg wijst erop dat veel van de kritiek die het poststructuralistische denken ten deel is gevallen, weerlegd kan worden door het in esthetisch perspectief te plaatsen. Met die kritiek doelt hij enerzijds op het verwijt van relativisme, voorkomend uit de veronderstelling dat in het poststructuralisme geen enkele vorm van kennis of ethiek als algemeen geldend erkend wordt, en anderzijds op het verwijt van tegenstrijdigheid, gebaseerd op het idee dat poststructuralisten in hun ondermijning van voorstellingen over kennis en ethiek wel degelijk een beroep doen op rationale en ethische premissen die hun oorsprong in de Verlichting vinden. Volgens Loesberg laat zich deze kritiek weerleggen door het poststructuralisme vanuit esthetisch perspectief te benaderen: 'Aesthetic apprehension, construed as a mode of seeing objects in terms of the pattern one sees in their surface appearances and the significances with which one can endow those patterns, gives us a way of understanding the status of postmodern argument not as knowledge claim but as a presentation of a way of apprehending.' (Loesberg 2005:9).

Zo gezien is het is bepaald geen toeval dat Foucaults analyse van de verhouding tussen de woorden en de dingen begint met het kijken naar een schilderij van Velazques. De esthetische blik ontwaart geen waarheid onder de oppervlakte, maar laat structuren aan die oppervlakte oplichten van waaruit waarheid geproduceerd kan gaan worden. In die zin lijkt mij Jansonius' veronderstelling dat Van Deyssel in zijn esthetische radicaliteit wel degelijk het 'geestelijke' beoogde nog steeds actueel. Maar om dit 'geestelijke' te kunnen onderkennen zouden we moeten accepteren dat een tekst als *Menschen en bergen* zich nadrukkelijk aan een realistische of idealistische lezing onttrekt en er in de tekst geen waarheid achter de woorden verborgen ligt.

Een begin van een dergelijke acceptatie is voorhanden in Van Halsema's poging Van Deyssels sensatie te plaatsen in de internationale literair-historische context van de moderne epifanie. In tegenstelling tot de religieuze epifanie wordt het subject in de moderne epifanie gewaar dat de werkelijkheid zoals die zich aan hem voordoet niet langer gestructureerd wordt door één transcendent verband (Van Halsema 2006:35). De ervaring van die afwezigheid dwingt reflectie af op de manier waarop transcendentie tot stand kan komen. Ik denk dat verder onderzoek het sensitivisme nog nadrukkelijker vanuit een esthetisch perspectief zou moeten benaderen. Daarbij moet Van Deyssels esthetische radicaliteit niet primair als streven naar een nieuwe transcendentie gezien worden die in de cultivering van de schoonheid absolute zekerheden vindt, maar als een poging om via de literatuur tot een fundamenteel andere ervaring van de werkelijkheid te komen.⁷ In zekere zin zijn de hierboven genoemde interpreten in hun poging het sensitivistische proza te lezen als een schilderij niet ver genoeg gegaan. Gelukkig maar: er liggen voor ons nog veel sensaties in het verschiet.

⁷ Een poging daartoe onderneem ik in mijn proefschrift, waarin de sensitivistische werk van Van Deyssel geconstrasteerd wordt met het werk van de Duitse schrijver Arno Holz.

Bibliografie

- Custers 1995: Lucien Custers, *Dáár was de bron, de beweging van Tachtig in de ogen van Albert Verwey*, Amsterdam 1995.
- D'Oliveira 1965: E. d'Oliveira, 'De betekenis van de organische minderwaardigheid voor Van Deysse's stijl'. In: *Merlyn* 3 (1965), S. 2-28.
- D'Oliveira 1920: E. D'Oliveira, 'K.J.L. Alberdingk Thijm (Lodewijk van Deysse)'. In: E. D'Oliveira, *De mannen van '80 aan het woord': Gesprekken met Nederlandsche letterkundigen*, Amsterdam 1920.
- Dorleijn/Van den Akker 2008: Dorleijn, Gillis J., Wiljan van den Akker, 'De zelfprofilering van Albert Verwey als modern auteur'. In: *Spiegel der letteren* 50 (2008), p. 433-461.
- Goedegebuure 1987: Jaap Goedegebuure, *Decadentie en literatuur*, Amsterdam 1987.
- Jansonius 1954: F. Jansonius, *Lodewijk van Deysse*, Lochem [1954].
- Kemperink 1988: Maria Gesina Kemperink, *Van observatie tot extase: sensitivistisch proza rond 1900*, Utrecht 1988.
- Knuvelde 1953: Gerard Knuvelde, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde, van de aanvang tot heden IV*, 's Hertogenbosch 1953.
- Knuvelde 1964: Gerard Knuvelde, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde, van de aanvang tot heden IV*, 's Hertogenbosch 1964.
- Loesberg 2005: Jonathan Loesberg, *A return to aesthetics: autonomy, indifference and postmodernism*, California 2005.
- Paap 1908: W.A. Paap, *Vincent Haman*, Amsterdam 1908.
- Smulders 1985: W. Smulders, "'Schilderen met woorden'", over het impressionisme bij Van Deysse en Prins'. In: W.J. van den Akker (Hrsg.), *Traditie en vernieuwing, opstellen aangeboden aan A.L. Sötemann*, Utrecht 1985.
- Ter Braak 1950: Menno ter Braak, 'Paapse sympathieën'. In: Menno ter Braak, *Verzameld werk III*, Amsterdam 1950, p. 429-441.
- Van den Berg/Couttenier 2009: W. van den Berg/Piet Couttenier, *Alles is taal geworden: geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800-1900*, Amsterdam 2009.
- Van Deysse 1894: L. van Deysse, *Verzamelde opstellen*, Amsterdam 1894.
- Van Gorp 1998: Hendrik van Gorp, Dirk Delabastita, Rita Ghesquiere, *Lexicon van literaire termen*, Groningen 1998.
- Van Halsema 2006: J.D.F. van Halsema, *Epifanie, ogenblikken van verlichting en verschrikking in de Nederlandse letterkunde rond 1900*, Groningen 2006.
- Van Halsema 1994: J.D.F. van Halsema, *Te zoeken in deze angstige eeuw, sporen van décadence-voorstellingen in de Nederlandse letterkunde aan het einde van de negentiende eeuw*, Groningen 1994.
- Van Halsema 1987: J.D.F. van Halsema, 'En dat doen ook wij': de wisselwerking tussen stemmingsdichters en naturalisten in de eerste jaren van de Nieuwe Gids. In: *Voortgang* 8 (1987), p. 3-37.
- Verwey 1888: Verwey, Albert, *Mijn meening over L. van Deysse's roman 'Een Liefde'*, Amsterdam 1888 (geciteerd naar: Harry G.M. Prick, *De briefwisseling tussen Lodewijk van Deysse en Albert Verwey I*, 's Gravenhage 1981, p. 41-52).