

‘Expressie versus imitatie - natuur tegenover natuur. Een literair-theoretische discussie in 1780’

J.J. Kloek

bron

J.J. Kloek, ‘Expressie versus imitatie - natuur tegenover natuur. Een literair-theoretische discussie in 1780.’ In: W.J. van den Akker et al. (red.), *Traditie en vernieuwing. Opstellen aangeboden aan A.L. Sötemann*. Utrecht/Antwerpen 1985, p. 48-64.

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/kloe003expr01_01/colofon.htm

© 2004 dbnl / J.J. Kloek



J.J. Kloek

Expressie versus imitatie - natuur tegenover natuur

Een literair-theoretische discussie in 1780

De titel die Meyer Abrams aan zijn ‘klassieke’ studie over de Engelse romantiek heeft gegeven: *The mirror and the lamp*, verwijst, zoals bekend, naar twee min of meer tegengestelde opvattingen omtrent de dichterlijke activiteit. In de ene wordt de dichter voorgesteld als iemand die de hem omringende werkelijkheid in zijn werk weerspiegelt, volgens de andere straalt hij door middel van zijn gedichten de gloed van zijn innerlijk uit. De eerste opvatting noemt Abrams *imitatief*, de tweede *expressief*. Globaal gesproken, aldus Abrams, wordt in de decennia rond 1800 de traditionele imitatie-opvatting verdrongen door de romantische expressie-gedachte.

Slechts van een afstand gezien doet de literatuurgeschiedenis zich enkelvoudig voor. Van dichtbij beschouwd - Abrams boek is daar zelf de beste illustratie van - blijkt het om een zeer gecompliceerde, allerm minst rechtlijnige ontwikkeling te gaan. Iedere onderzoeker die zich waagt in de doolhof van de zeer vele, zeer disparate, intern lang niet altijd coherente poëtische beschouwingen die in deze periode geventileerd zijn, zal er wel eens vertwijfeld toe neigen terug te vluchten naar een waarnemingspunt op afstand, van waaruit zich weliswaar de details niet laten onderscheiden, maar de hoofdlijnen tenminste te volgen zijn - of lijken. Er is echter ook een tegenovergestelde mogelijkheid om niet ieder gevoel voor richting kwijt te raken, en die is dat men een klein, representatief stukje isoleert en dat grondig verkent. De exploratie van een deelgebiedje kan het geheel meer inzichtelijk maken. In deze bijdrage wil ik proberen de ontwikkeling van imitatie naar expressie te belichten vanuit zo'n detail. Dit detail is de discussie die Hiëronymus van Alphen en Willem Emmerij de Perponcher in 1778-1780 hebben gevoerd over de vraag in hoeverre kunst gebaseerd dient te zijn op navolging van de natuur.

Een detailanalyse veronderstelt overigens een globale terrein-schouw vooraf: wie niet eerst goed met het blote oog heeft gekeken, zal door een microscoop turend letterlijk niet weten wat hij ziet. Vandaar dat ik begin met in het algemeen iets te zeggen over de kunstopvattingen in de 18de eeuw.

Inderdaad is het zo dat in de 18de eeuw de imitatieleer overheerst, maar al te absoluut moet men zich die dominantie niet voorstellen, en evenmin dient men imitatie op te vatten als slaafs kopiëren. Wat het laatste betreft: er zijn in deze periode maar weinig theoretici te vinden die betogen dat kunst een zo getrouw mogelijke afbeelding van de werkelijkheid zou moeten zijn. Algemeen is men het erover eens dat zonder scheppingskracht van de maker het werk nooit een hoge vlucht zal nemen. Maar bovendien zien reeds allerlei beschouwingen het licht waarin weliswaar het imitatieve aspect van kunst niet wordt ontkend, maar waarin navolging van de werkelijkheid - of, in de terminologie van de tijd zelf: van de natuur - toch niet als artistiek uitgangspunt en doel wordt gezien. Zo verkondigt al in 1719 Du Bos, in zijn *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, dat het doel van kunst moet zijn de toeschouwer c.q. de lezer te *interesseren*, dat wil zeggen hem emotioneel in de ban van het werk te brengen en te houden. Imitatie van de natuur is daarbij voor Du Bos enkel een middel. Door anderen wordt bepleit dat de kunstenaar niet het bestaande moet weergeven, maar juist een oorspronkelijke, verrassende kijk op de dingen dient te leveren. Een enthousiaste en welsprekende vertegenwoordiger van deze opvatting is Young, in zijn *Conjectures on original composition* (1759). En als laatste nuancering: bij verschillende theoretici die uitgaan van het navolgingsprincipe worden de begrippen 'imitatie' en 'natuur' dusdanig ruim opgevat, dat ook kunstuitingen die wij als 'expressief' zouden karakteriseren er geenszins door uitgesloten worden.¹

Met andere woorden: het domineren van de imitatieve kunstopvatting in de 18de eeuw betekent allermindst dat men het wezen van de kunst poogde te vangen in starre regelsystemen, gericht op een puur kopiërende, onpersoonlijke artistieke produktie. Wel is het zo dat men steeds probeerde om algemeen geldende, niet persoonlijk gebonden normen voor kunst te formuleren, en die onveranderlijk meende te vinden in de 'natuur', als de instantie die in wezen voor alle mensen van alle tijden gelijk is. 'Natuur' is, zoals bekend, in de 18de eeuw een sleutel die op alle sloten past: voor de meest uiteenlopende problemen wordt de oplossing geformuleerd in termen van 'natuurlijk' en 'onnatuurlijk'. Het is niet te verwonderen dat de betekenis van het begrip 'natuur' daarbij steeds meer vervaagt, en dat het woord een vlag wordt die uiterst heterogene ladingen kan dekken.² Ik hoef daar niet verder op in te gaan. Van belang voor het hiernavolgende is slechts dat 'natuur' naast de neutrale betekenis van: de werkelijkheid zoals die voor de mens waarneembaar is, soms ook een morele lading krijgt. 'Natuur' is dan de werkelijkheid

zoals zij in wezen is, in haar ongecorrumpeerde gedaante. ‘Natuurlijk’ is in deze conceptie - waaraan uiteraard in de eerste plaats de naam van Rousseau moet worden verbonden - alles wat echt, authentiek en spontaan is, ‘onnatuurlijk’ wordt geassocieerd met gekunsteld, geveinsd, door conventies beregeld.

De meest bekende en consequente verdediger van de imitatie-opvatting is ongetwijfeld Charles Batteux geweest, van wie in 1746 *Les beaux arts réduits à un même principe* het licht zag. Dit ene principe waartoe volgens hem alle schone kunsten herleid kunnen worden, is het navolgen (*imiter*) van de schone natuur. Van de *schone* natuur: ook Batteux bepleit niet dat de kunstenaar enkel een kopie van de werkelijkheid zou moeten leveren. De natuur, aldus Batteux, kan in de kunst mooier en interessanter worden gemaakt door er de schoonste elementen uit te selecteren en die in het kunstwerk te verenigen. De kunstenaar stelt zichzelf een model voor ogen dat is samengesteld uit wat de realiteit op haar schoonste momenten heeft te bieden, en dat ideaalbeeld legt hij in zijn werk vast. Dit uitgangspunt werkt Batteux vervolgens systematisch uit voor alle kunsten, en daarbinnen weer voor de respectieve genres.

Batteux is zeker niet de diepzinnigste geweest van de 18de-eeuwse kunsttheoretici, maar zijn model heeft de charme van de eenvoud en rechtlijnigheid. Met name in Frankrijk en Duitsland is *Les beaux arts* dan ook zeer populair geworden. Niettemin werden er van meet af aan bezwaren ingebracht tegen de universele geldigheid die hij claimde. Karakteristiek is de Batteux-receptie van de Duitser J.A. Schlegel: enerzijds vond hij diens werk belangrijk genoeg om het te vertalen, anderzijds voorzag hij deze vertaling van uitvoerige kritische kanttekeningen. Met name leek het imitatieprincipe hem niet te gelden voor gewijde lyriek: hierin wordt, zo betoogt hij, niet de natuur nagevolgd, maar uitdrukking gegeven aan innerlijke gevoelens.

De levendige belangstelling voor kunst- en literatuurtheoretische problemen die zich in de 18de eeuw in de ons omringende landen manifesteert, lijkt lange tijd zo goed als geheel aan ons land voorbij te zijn gegaan. Het aantal theoretiserende beschouwingen blijft tot ruim voorbij de eeuwhelft gering, de verkondigde inzichten zijn doorgaans zeer traditioneel en weinig diepgravend, en van polemieken of discussie is vrijwel geen sprake. Wanneer Van Alphen in 1778 het eerste deel het licht laat zien van zijn met uitgebreide aantekeningen verrijkte vertaling van een recente Duitse kunsttheorie - de *Theorie der schoone kunsten en wetenschappen*, grootendeels overgeno-

men uit het Hoogduitsch van F.J. Riedel³ -, is hij zich er dan ook terdege van bewust dat hij zijn lezers confronteert met een soort van geschrift dat hun in de meeste gevallen onbekend zal zijn, en waarmee zij weinig affiniteit zullen hebben. Hij voegt daarom aan het werk een bijna honderd pagina's tellende inleiding toe,

niet zo zeer om mij te regtvaardigen wegens zulk eene onderneming, als wel, om mijnen lezer voortebereiden tot het lezen van een sport van geschrift, waar aan zij, over het geheel genomen, ongewoon, en waartegen zij uit dien hoofde mogelijk ingenomen zijn. Zo gemeenzaam tog in deze eeuw de schoone kunstenaars en kunstrigters in Engeland, Vrankrijk en Duitschland zijn met wijsgeerige behandelingen van hunne onderscheiden kunsten, zo zeldzaam is dit tot hier toe bij onze natie. (blz. 1)

Het belang van Van Alphen als theoreticus is niet zozeer gelegen in de originaliteit van zijn opvattingen - ook daar waar hij van Riedel afwijkt verkondigt hij in internationaal perspectief bezien niet erg markante ideeën - maar in het feit dat hij de Nederlanders bekend maakte met inzichten die in het buitenland actueel waren. De lezer die de *Theorie* bestudeerd had was redelijk 'bij', en kon zich desgewenst via de abundante literatuurverwijzingen verder verdiepen in de aan de orde gestelde kwesties.

Een van die kwesties was het imitatieprincipe. Zowel Riedel als Van Alphen verwerpen de opvatting dat iedere kunstuiting zou berusten op navolging van de natuur. Twee passages verdienen in dit verband bijzondere aandacht. In de eerste stelt Riedel dat iedere kunstenaar naar een ideaal werkt, en dat er drie soorten ideaal zijn te onderscheiden: het kan onveranderd overgenomen zijn uit de natuur, het kan in de geest van de kunstenaar gevormd zijn uit 'de verbeelde denkbeeldige natuur', en het kan tenslotte geheel los van de natuur gecreëerd zijn. In het eerste geval is de kunstenaar een 'navolger der natuur', in het tweede een 'navolger der schoone natuur', in het derde een 'Schepper' (blz. 43).⁴ Deze laatste vorm van kunst, zo is de implicatie, staat het hoogst. Ofschoon de naam van Batteux hier niet valt, kan deze passage moeilijk anders gelezen worden dan als een desavouering van zijn principe: juist de beste kunstenaars ontstijgen er volgens Riedel aan. Wat moeten we ons voorstellen bij deze scheppende kunst? Riedel volstaat met enkel een naam te noemen, te weten die van Milton; klaarblijkelijk heeft hij het oog op de hemelfantasieën in *Paradise lost*. Van Alphen geeft op Riedels indeling geen commentaar, maar noemt in een noot enkele

Nederlandse voorbeelden bij de onderscheidene categorieën. Navolgers der natuur noemt hij onze stroom- en buitenplaatsdichters, een navolger der schone natuur is Poot, en een schepper is Vondel als dichter van de *Lucifer*, ofschoon hij nog overtroffen wordt door de Duitser Klopstock. (Deze laatste had in 1773 zijn *Messias* voltooid.) Met andere woorden: in de ogen van Riedel en Van Alphen was het imitatieprincipe te beperkt om de hoogste greep te verantwoorden die een dichter kon doen: het creëren van een metafysische wereld. Per definitie was deze immers geen afspiegeling van enige aardse werkelijkheid.⁵

De tweede keer dat in de *Theorie* het imitatieprincipe ter sprake komt, is op blz. 250, waar Riedel enkel terloops opmerkt dat ‘de kunstige draaien’ die Batteux heeft moeten maken om de navolging als universele grondregel te laten gelden, weinig vertrouwen wekken. Van Alphen voegt hier echter een uitvoerige passage aan toe, waarin hij meedeelt dat Duitsers als Klopstock en Schlegel Batteux hebben weerlegd, en waarin hij vervolgens een stuk aanhaalt uit een andere Duitse theorie, namelijk de *Allgemeine Theorie der schönen Künste* van J.G. Sulzer. Sulzer onderscheidt in de geciteerde passage twee soorten kunst, en wel enerzijds nabootsende kunst, en anderzijds kunst waarin ‘eigene gewaarwordingen, en geen nagebootsten uitgedrukt [worden]’. Voor zover in het laatste geval de dichter tevens de natuur heeft nagevolgd, is dat uitsluitend geschied om aan de gemoedsuitdrukking vorm te geven. Imitatie is derhalve geen doel of uitgangspunt. Van Alphen vervolgt dan met een passage die niet aan Sulzer ontleend blijkt, maar die de kritiek echoot die Schlegel op Batteux had uitgeoefend:

[Zo 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 [dat wil zeggen een voorstelling oproepende, niet abstracte] taal, harmonisch voor, en volgt de natuur alleen na in zijne wijze van werken. (blz. 254)

Het zijn derhalve nu niet metafysische taferelen die het imitatieprincipe te buiten gaan, maar die vormen van kunst die een *expressie* van het eigen innerlijk geven. Van Alphen denkt hier dan ook niet aan de grote werken van Milton, Vondel en Klopstock, maar aan de ode, waarmee de verheven lyriek in het algemeen wordt aangeduid. Een voorbeeld van zo'n ode zal hij pas later geven, als hij zich door een weerwoord ziet uitgenodigd tot een verdediging van zijn zienswijze.

Onder de lezers van de *Theorie* was er namelijk één die de dementering van Batteux' principe moeilijk over zijn kant kon laten gaan, en wel omdat hij in 1770 zelf een *Grondbeginselen van de algemeene wetenschap der schoonheid, samenstelling en bevalligheid* het licht had laten zien, grotendeels bestaande uit een extract uit het werk van Batteux. Deze voorloper van Van Alphen - al was zijn werk veel minder baanbrekend geweest - was diens Utrechtse stadgenoot De Perponcher. De discussie die beiden nu aangaan is er een tussen twee heren - waardig, bezadigd⁶ en vol egards jegens de opponent, maar verraadt niettemin bij beiden een vurige liefde voor literatuur en een grote betrokkenheid bij de aangesneden kwesties. Ter vermijding van misverstanden: dat zijn er meer dan alleen het imitatieprincipe; andere geschilpunten waren de stelling van Riedel / Van Alphen dat schoonheid niet een aan het object immanente, doch een door de beschouwer toegekende kwaliteit is, en vooral het feit dat Van Alphen Nederlandse voorbeelden hoofdzakelijk aanhaalt om er de gebreken in aan te wijzen. Beide laatste punten blijven hier buiten beschouwing.

De Perponcher dan werpt in zijn zeer uitvoerige *Brief aan den Heer Mr. Hieronymus van Alphen, by gelegenheid zyner Theorie, der schoone kunsten en wetenschappen* Van Alphen met betrekking tot diens wraken van Batteux twee dingen voor de voeten. In de eerste plaats, zo betoogt hij, wordt de Fransman onrecht aangedaan met de suggestie dat diens imitatie-opvatting enkel inhoudt het bijeenzetten en getrouw kopiëren van zaken die in de natuur als zodanig voorkomen, zij het dan niet in een dergelijk arrangement. Batteux, aldus nog steeds De Perponcher, rekent tot de imitatie ook het schilderen van niet-bestaande werelden, dus wat Riedel en Van Alphen *schepping* noemen. Is dat dan nog navolging van de natuur? Ja zeker, want geen mens kan zich voorstellingen vormen anders dan op basis van wat hij heeft waargenomen in de realiteit.

Ofschoon deze kwestie Van Alphen in zijn re-, en vervolgens De Perponcher weer in zijn dupliek nog uitvoerig zal bezighouden, lijkt het mij niet het interessantste aspect van hun discussie, en ik zal hun respectieve argumentaties dan ook niet verder vervolgen. De Perponcher heeft in zoverre gelijk dat Batteux in zijn conceptie inderdaad ook het evoceren van metafysische werelden verantwoordt.⁷ Aan de andere kant kan men zich over het geheel genomen moeilijk aan de indruk onttrekken, dat Batteux bij imitatie van de *belle nature* toch in de eerste plaats heeft gedacht aan het eklektisch weergeven van reeds bestaande elementen uit de werkelijkheid. Het verschil van inzicht tussen beide discussianten is echter in zoverre niet essen-

tieel, dat het om een definitie- en interpretatiekwestie gaat, en niet om uiteenlopende visies ten aanzien van de kunst zelf, of van het creatieproces.

Belangwekkender is wat De Perponcher te berde brengt naar aanleiding van de passage waarin Van Alphen de odendichter in het geding had gebracht:

Een weinig verder brengt gy teegen 't grondbeginsel der nabootsing in, dat de Odendigter geen nabootzer der Natuur is, maer zig zelfs afschetst. [...] Niemand heeft ooit willen beweeren, dat men de nabootsing der Natuur tot een grondbeginsel der kunsten stellende, daer door alle eigen vinding, alle eige aendoeningen buiten sloot. [...] Maer heeft er ook by de uitdrukking van deeze eige aendoeningen &c. niet altoos min of meer nabootsing plaets? De kunstenaer spreekt of in eigen persoon, of onder den naem van een ander. Spreekt hy voor zig zelven, dan moet hy niet alle zyne aendoeningen zonder onderscheid uitdrukken, maer eerst zien of die aendoeningen in de daed geschikt zyn, om in zyn kunststuk met goeden uitslag te worden uitgedrukt. En om hier over te oordeelen, moet hy ze vergelyken met het geen hy by soortgelyke geleegenheeden in anderen heeft waergenomen, ten einde te onderzoeken of zy met het geen hem daer in 't fraeiste scheen, overeen stemmen of niet. Maer vooral moet hy naspeuren, of zy den loop volgen die de natuur ons in soortgelyke gevallen, aenwyst; of zy de kragt, en, indien men zo spreken kan, de houding hebben, die de natuur vordert; of een yder in de uitdrukking derzelven de zuivere tael der natuur herkennen zal, &c. Dus blyft hy in dit geval altoos een nabootser, een navolger der Natuur; de Natuur blyft altoos zyn rigtsnoer en toetssteen. (blz. 49-51)

Het verschil dat Van Alphen postuleert tussen imitatieve en expressieve kunst, is in De Perponchers ogen derhalve helemaal niet zo essentieel als het misschien lijkt. In lyriek presenteert de dichter zich of 'in eigen persoon, of onder den naem van een ander'. In het laatste geval, zo betoogt hij in de onmiddellijk op het citaat volgende passage, is er al heel evident sprake van imitatie: op grond van zijn kennis van de natuur en van het menselijk zieleven (en, indien het een historische figuur betreft, tevens op grond van zijn kennis van de overlevering) stelt de auteur zich een personage voor. Maar indien de dichter 'in eigen persoon', als lyrisch ik spreekt, is de situatie volgens De Perponcher in wezen niet anders. In dat geval bevat het gedicht evenmin een spontane uitstorting van het gemoed als wan-

neer de auteur zich in een personage inleeft. Spontaniteit garandeert immers nog niet poëtische kwaliteit, en ook de zich ontboezemende dichter dient derhalve te toetsen in hoeverre hij zich heeft uitgedrukt in overeenstemming met de (schone) natuur. Daartoe zal hij, evenals de imiterende dichter, zich rekenschap moeten geven van wat de natuur voorschrijft, en van wat hij bij anderen in overeenkomstige situaties heeft waargenomen.

De Perponchers betoog is onmiskenbaar geïnspireerd door Batteux' verdediging van het navolgingsprincipe voor wat betreft de lyriek.⁸ Bij beiden lijkt 'imitatie' hier een iets bredere betekenis te hebben dan elders: het gaat nu niet alleen om een in de geest arrangeren van elementen uit de realiteit, maar ook om het vermogen zich in te leven in het ideaal dat men voor ogen heeft. Beide aspecten vloeien echter voort uit het aanhouden van de 'belle nature' als norm: evenals een getrouwe weergave van de realiteit als *kunst* veelal niet bijzonder interessant is, is ook een gemoedsopwelling op zichzelf doorgaans weinig belangwekkend. In beide gevallen moet de 'natuur' artistiek gesproken veredeld worden tot de 'schone natuur'. Het expressieve moment wordt daarmee niet ontkend, maar de nadruk ligt op de ambachtelijke verwerking.⁹

Voor Van Alphen evenwel werd daarmee aan een essentiële hoedanigheid van de lyriek te kort gedaan. Zijn repliek is als 'Antwoord op den brief van den Hoogwelgeb. Heer De Perponcher' bij wijze van voorwoord opgenomen in het tweede deel van zijn *Theorie*, dat in 1780 verscheen. Allereerst betoogt hij - zich beroepend op met name Schlegel - dat Batteux het imitatiebeginsel meer gepostuleerd dan aannemelijk gemaakt heeft. Vervolgens komt hij over de lyriek te spreken, en daarbij handhaaft hij met grote nadruk zijn stelling dat er een fundamenteel verschil is tussen het zich inleven in de gevoelens van een personage, en het spontaan uitdrukking geven aan wat er in het eigen innerlijk leeft. Van Alphen verdedigt zich echter, zo blijkt, niet alleen als theoreticus, maar ook als dichter van de inmiddels algemeen bekend geworden klaagzang *Mijne aandoeningen bij het graf van mijne beminde egtgenootte, vrouwe Johanna Maria van Goens*. Uit dien hoofde spreekt hij uit ervaring, wanneer hij het navolgingsprincipe ongeldig verklaart voor een genre als de lyriek:

Een digter, die zijne eigen gewaarwordingen voorstelt, kan met geen mogelijkheid, als men niet hairkloven wil, gezegd worden *een model te copieeren*: Ik bid u, Mijn Heer, toen ik, volaandoening, mijnen klaagzang over den dood mijner egtgenootte gemaakt heb; welk model heb ik toen nagebootst, of op een vrijen trant nagevolgd? [...]

Neen, mijn Heer! wanneer men overeenkomstig den aart der zake zal oordeelen, en niet daar op uit is, om zijn eens aangenomen grondbeginsel, het koste wat het wil, staande te houden; moet men zeggen: - Digtstukken, waar in de digter louter zijne eigene gewaarwordingen en aandoeningen voorstelt, zijn geen *nabootsingen of navolgingen op een vrijen trant, van de natuur*, maar zij zijn, *voorstellingen van de natuur zelf*. (blz. XXXIX)

De laatste zin - indien de dichter zijn gemoed ontlast, krijgt de natuur *zelf* gestalte - is saillant. De Perponcher had immers de 'natuurlijkheid' van de expressie willen waarborgen door haar te vergelijken met de reacties van anderen in overeenkomstige situaties. Dat is het paard achter de wagen spannen, zo meent Van Alphen, want als er ergens natuur is, dan is het wel wanneer de dichter spontaan, 'vol aandoening', aan zijn emoties vorm geeft. In het begin van deze bijdrage heb ik erop gewezen dat wanneer een 18de-eeuwer 'de natuur' als norm hanteert, men er steeds op verdacht moet zijn dat daarin onderscheidene concepties vervat kunnen zijn. Hier doet zich zo'n geval voor. De Perponcher verstaat onder natuur, evenals Batteux, de waarneembare werkelijkheid; voor Van Alphen echter blijkt natuur hier tevens een morele lading te bezitten: lyriek is de natuur zelf, dat wil zeggen zij is echt, authentiek, zonder enige vervorming of nabootsing.¹⁰

Daarmee had het rangschikken van de lyriek onder het imitatiebeginsel voor Van Alphen veel verder strekkende implicaties dan alleen maar een vervagende betekenisverruiming van het woord 'imitatie'. Het hield namelijk in, zoals De Perponcher zelf had uiteengezet, dat ook expressieve kunst niet spontaan en authentiek is, maar mede resultaat van stilering en conventie. Van Alphen die, zoals bekend, in de klaagzang op zijn echtgenote zeer bewust afstand had genomen van de geijkte dichterlijke procédés, kon begrijpelijkerwijs niet accepteren dat zijn opponent het artificiële element in de creatie van een dergelijk werk beklemtoonde. Waar hij juist gebroken had met de traditie om aan gevoelens van rouw uitdrukking te geven in beproefde literaire vormen, en in plaats daarvan zijn hart ongemaskeerd en ongekunsteld had laten spreken, moet hij het gebruik van de term imitatie, met haar connotaties van navolging en ambachtelijkheid, ervaren hebben als een aantasting van zijn integriteit als mens en als dichter.

Het is dan ook geen wonder dat Van Alphen met kracht De Perponchers opvatting van de hand wijst, dat de dichter zijn gevoelens zou moeten toetsen aan die van anderen: de oorspronkelijkheid -

de 'natuurlijkheid' - van zijn weergave kan daardoor alleen maar gevaar lopen:

Zo dra wij ons eenen waren digter voorstellen, stellen wij iemand, die oorspronkelijk denkt en schrijft; die nieuwe gedagten voorstelt; in wien derhalven deze en geene voorwerpen denkbeelden verwekken, die men bij anderen niet bespeurt: er worden aandoeningen bij zulkeen 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; hij krijgt denkbeelden, die oorspronkelijk, die nieuw, die treffend zijn; hij deelt dezelve mede, hij vervaardigt een digtstuk. Tot hier toe heeft hij, ik beroep mij op de ondervinding, naar geen wezenlijk of ideaal model gewerkt - maar nu - hij vergelijkt zijne gewaarwordingen met die van anderen - met dit gevolg - dat hij niet merken kan, dat die voorwerpen, welken zulk een sterke uitwerking op zijn gevoelig hart gehad hebben, op anderen even veel kragt gedaan hebben - zal hij nu aanstonds besluiten, mijn voordbrengsel deugt niet - zal hij dus 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 - niemand heeft tot hier toe deze of die gebeurtenis uit de geschiedenis, dit of dat verschijnsel in de zedelijke waereld, enz. enz. op zulk een wijze onder zijn oog gehad als ik - dit en dat oogpunt heb ik ontdekt; voorheen, 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? [...]

De natuurlijkheid van onze voorstellingen of gewaarwordingen behoeft niet getoetst te worden, door de vergelijking van dezelve met die van anderen; [...] Dit te onderzoeken is het werk van ons oordeel; en dit onderzoek is de beste, de zekerste toetssteen. (blz. XLIV-XLVI)

Van Alphen stelt hier wel erg veel vertrouwen in de eigen gevoelens en het autonome oordeel van de kunstenaar als waarborgen voor een kunstwerk. Men kan zich dan ook voorstellen dat De Perponcher na het verschijnen van dit antwoord allerminst het idee had voor een verloren stelling te vechten. In zijn dupliek *Tweede brief aan den Heer Mr. Hieronymus van Alphen* (1780) wijst hij verschillende punten aan in diens betoog die hem niet overtuigen. Dat de dichter nieuwe visies en verbeeldingen moet geven, heeft zijn volle instemming,

maar, zo vervolgt hij, een gedicht kan geheel nieuw zijn en toch als kunstwerk onaanvaardbaar, bijvoorbeeld omdat het volstrekt bizar is. Er is derhalve een grens gesteld aan oorspronkelijkheid. Die grens, aldus nog steeds De Perponcher, wordt ons door de natuur gewezen, en we leren haar onder meer kennen door onze eigen gevoelens met die van anderen te vergelijken. Vertrouwen op het eigen oordeel is juist hier riskant: zodra wij beheerst worden door hevige aandoeningen, verzwakt immers het oordeel. De expressieve dichter loopt daarom maar al te gemakkelijk het gevaar in het onnatuurlijke te vervallen.

Het andere punt in Van Alphens beschouwing waar De Perponcher zich niet mee kan verenigen, is het min of meer op één lijn stellen van het ondergaan van emoties en het daaraan vorm geven:

Wyders moet men hier ook opmerken, dat, vooral in die soorten van dichtstukken, die gy van 't grondbeginsel der navolging uitsluit, de eige aandoeningen, gewaarwordingen, &c. van den dichter, wel de stof tot het dichtstuk geeven, doch eigentlyk het dichtkunstige in 't zelve niet uitmaaken; maar dat dit dichtkunstige geheel en al, in de wyze van deeze aandoeningen en gewaarwordingen, uit te drukken, voor te stellen, af te schilderen, &c. moet worden gezogt. En 't is in deeze wyze van voorstellen, in de keuse en uitvoering der tafereelen, beeltenissen, verbloemingen, leenspreuken, &c. &c. die daar toe behooren, dat de natuur ten voorbeeld van navolging dienen moet. (blz. 62)

Met andere woorden: de authenticiteit van de gewaarwording garandeert nog geenszins de kunstwaarde van het werk; die is afhankelijk van de uitvoering. In dit verband roert De Perponcher ook het ietwat delicate onderwerp van Van Alphens eigen oprechtheid in zijn klaagzang aan:

Toen gy b.v. den schoonen klaagzang, op 't verlies van uwe egtgenootte vervaardigde, toen hebt gy de aandoeningen van uw regt tedergevoelig hart, in de zinnelyke taal der dichtkunst, afgemaalt. Wanneer ik derhalven dien klaagzang lees, dan heb ik, eigentlyk gesproken, niet onmiddelyk die aandoeningen zelve onder 't oog, daartoe zoude ik daadlyk in uw hart moeten zien en leezen; maar ik heb de uitmuntende schildery onder 't oog, die gy 'er ons, in de zinnelyke taal der dichtkunst, van gegeeven hebt. (blz. 74)

Van Alphen heeft niet meer op deze tweede brief gereageerd. De

discussie was gesloten zonder dat de partijen een stap nader tot elkaar waren gekomen. Wel bood deze botsing der meningen hun de mogelijkheid om hun respectieve visies te verduidelijken, mogelijk óók voor zichzelf.

Het aardige van de gedachtenwisseling tussen Van Alphen en De Perponcher is, dat er exemplarisch een stukje literaire ontwikkeling in zichtbaar wordt. De Perponcher breekt nog een lans voor de oudere imitatie-opvatting, Van Alphen stelt daar, althans voor wat de lyriek betreft, de nieuwere expressiegedachten tegenover. Dat juist de lyriek het *pièce de résistance* vormt in de discussie is geen toeval. In de imitatieconceptie werden van oudsher het epos en het drama het hoogst aangeslagen, omdat ze van de dichter een zeer groot nabootsend vermogen vergden: hij moest zich kunnen inleven in de meest uiteenlopende personages, tijden en omgevingen. De bewondering voor de metafysische schilderingen van Milton en Klopstock, waarvan Riedel en Van Alphen getuigen, lijkt me - hoe paradoxaal dat ook moge klinken - in wezen nog een relict van deze opvatting: Milton en Klopstock hadden kans gezien werelden te evoceren die per definitie buiten het menselijke waarnemingsvermogen lagen, en in de weergave van God, Satan en Christus waren zij zover buiten hun 'ik' getreden als voor een mens maar mogelijk is. Elders evenwel blijkt dat Van Alphen een andere kwaliteit van de dichter tenminste even hoogschat, namelijk die om zich juist zo authentiek mogelijk te uiten. Onmiskenbaar tekent zich in zijn beschouwingen de opgang der lyriek af, die, zoals bekend, ten tijde van de romantiek uit zal lopen op het primaat van dat genre, als het meest adequate om er de hogere taal van de ziel in te verwoorden.

Wanneer ik Van Alphen aan de kant van de vernieuwers plaats, dan leg ik daarmee evenwel een eenzijdig accent. In zijn belangstelling voor het expressieve element in de kunst komt weliswaar een tendentie tot uiting die zich in de navolgende decennia steeds sterker zal ontwikkelen, maar daar staat tegenover dat zij bij hem nog geheel is ingebed in een typisch 18de-eeuwse denkwereld. In de eerste plaats sluit zijn uitspraak dat in de lyrische expressie van de dichter 'de natuur zelf' wordt voorgesteld, geheel aan bij de heersende opvatting dat hoe dan ook de natuur de normen voor de kunst levert. En ten tweede ligt aan zijn visie de vooronderstelling ten grondslag, dat het zuivere menselijke gemoed als zodanig deel uitmaakt van de universele natuur. De ten tijde van de romantiek geliefde gedachte dat de kunstenaar zou getuigen van esoterische diepere of hogere werkelijkheden, is Van Alphen nog

volkomen vreemd. Zijn bezwaren tegen Batteux' stelregel 'Kunst is navolging van de schone natuur' betreffen dan ook allereerst het principe van de navolging; de eis dat alle kunst uiteindelijk in overeenstemming met de natuur dient te zijn, dat wil zeggen dat zij de bestaande realiteit geen geweld mag aandoen, vecht hij volstrekt niet aan.

Resumerend kan men zeggen dat Van Alphen en De Perponcher twee verschillende aspecten van de dichterlijke creatie beklemtonen met een beroep op dezelfde norm. De Perponcher legt de nadruk op de stilering, het weloverwogen vorm geven. De dichter die zich steeds bewust de natuur voor ogen stelt als gids, vermijdt het gevaar dat zijn kunst ontaardt in puur idiosyncratische fantasieën of gevoelsexplosies. Navolging houdt voor hem dus een waarborg in voor het natuurlijke in de kunst. Voor Van Alphen daarentegen wordt het natuurlijke juist gegarandeerd door de expressie. Bij navolging dreigt de kunst in zijn ogen te verworden tot gekunsteldheid en cliché, en dus tot onnatuur. In het eerste deel van de titel van dit opstel - 'Imitatie of creatie' - is het verschil tussen beider opvattingen tot uitdrukking gebracht; het tweede deel - 'Natuur versus natuur' - wil het gemeenschappelijke referentiekader aangeven.

Tot slot nog dit: in de (niet zo heel veel) beschouwingen die aan het desbetreffende debat zijn gewijd, is de teneur doorgaans dat Van Alphen een dieper inzicht had in het wezen van de kunst dan zijn opponent. Ikzelf zou dat niet zo willen stellen. Het toekennen van dit gelijk komt onmiskenbaar voort uit de vooronderstelling dat de geschiedenis een beslissend oordeel velt, en vanuit het latere perspectief van de romantiek doet Van Alphen stellig moderner aan dan De Perponcher. Karakteristiek voor de geschiedenis is echter dat zij voortdurend appel aantekent tegen haar eigen vroegere uitspraken. Vanuit een nog weer later gezichtspunt, bijvoorbeeld dat van de symbolisten, is de nadruk die De Perponcher legt op het artificiële karakter óók van zogenaamde ontboezemingskunst, zeker niet zonder meer als oppervlakkig af te doen...¹¹

Men kan het principiëler stellen. Sinds de oudheid tekenen zich in het denken over kunst ruwweg twee tradities af. In de ene ligt het accent op het ambachtelijke aspect. Kunst ontstaat volgens deze opvatting niet in een luchtledig, maar in relatie tot de werkelijkheid, en zij krijgt vorm dank zij het vermogen van de kunstenaar om de werkelijkheid uit te beelden. Het is de traditie van de imitatie, van de 'mirror'; men zou haar ook de aristotelische kunnen noemen.

Daarnaast bestaat er de traditie waarin kunst min of meer gezien

wordt als emanatie; in een proces dat hijzelf niet helemaal onder controle heeft, geeft de kunstenaar uitdrukking aan de verrukking, de 'furor' die in zijn innerlijk leeft.

Dit is de traditie van de expressie, van de 'lamp', die te herleiden is tot Plotinus.¹²

In de geschiedenis domineert nu weer de ene traditie, dan weer de andere, maar van een absolute hegemonie van een van beide is zelden sprake, en in de meeste beschouwingen zijn elementen uit allebei aan te wijzen. Iedere positiebepaling in dit permanente debat is derhalve relatief, en het lijkt me dan ook zinloos om een absoluut gelijk te zoeken. Om nog eenmaal op Van Alphen en De Perponcher terug te komen: De Perponcher heeft meer oog voor het vakmanschap dat voor het creëren van een literair werk wordt vereist, Van Alphen stelt de evenzeer noodzakelijke oorspronkelijkheid voorop. De eerste had kunnen wijzen op de vele conventionele elementen die in *Mijne aandoeningen bij het graf van mijne beminde egtgenoot* ondanks alles aan te wijzen zijn. De tweede meende van zijn kant niet ten onrechte dat hij een nieuw soort lijkzang had vervaardigd, die zeer persoonlijk aandeed vergeleken bij de vroegere en contemporaine voortbrengselen in dat genre, met hun gestileerde emoties en geijkte beelden.

Het belang van een discussie als de hier besprokene lijkt me dan ook gelegen in de 'choc des opinions', niet in de vermeende 'vérité'. In iedere periode is het probleem wat nu precies het wezen van kunst en van de artistieke creatie uitmaakt, opnieuw ervaren, en steeds werden en worden nieuwe gedachten gelanceerd en besproken, soms tijdelijk aanvaard, maar uiteindelijk altijd weer verworpen. Ook dat is traditie, zou men kunnen zeggen.

Bibliografie

- Abrams, M.H., *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*. Oxford enz. 1971.
- Alphen, H. van, 'Mijne aandoeningen bij het graf van mijne beminde egtgenootte, Johanna Maria van Goens'. In: *Dichtwerken*, ed. J.I.D. Nepveu, dl. 1, Utrecht 1857², blz. 311-318.
- Alphen, H. van, *Theorie der schoone kunsten en wetenschappen*, grootendeels overgenomen uit het Hoogduitsch van F.J. Riedel, en met bijvoegselen, aantekeningen, en eene inleiding vermeerderd. Utrecht 1778-1780. 2 dln. [Batteux, Ch.], *Les beaux arts réduits à un même principe*. Paris 1746.
- Batteux, Ch., *Principes de la littérature*. Paris 1774⁵. 5 dln. (Reprint Genève 1967.)
- Batteux, Ch., *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*. Aus dem Französischen übersetzt und mit einem Anhang einiger eignen Abhandlungen versehen [von J.A. Schlegel]. Leipzig 1751. Een tweede vermeerderde druk verscheen in 1759, een derde nogmaals vermeerderde in 1770.
- Bender, W., 'Nachwort' bij: J.J. Breitinger, *Critische Dichtkunst*, Faksimiledruk nach der Ausgabe von 1740. Stuttgart 1966. 2 dln.
- Gustafsson, L., *Le poète masqué et démasqué. Étude sur la mise en valeur du poète sincère dans la poétique du clasicisme et du préromantisme*. Uppsala 1968.
- Lovejoy, A.O., "'Nature" as aesthetic norm'. In: *Essays in the history of ideas*, New York z.j., blz. 69-77.
- Mortier, R., 'Tradition et originalité au XVIIIe siècle'. Lezing gehou-

den voor de Vereniging voor Algemene Literatuurwetenschap op 20 febr. 1975.*
[Perponcher, W.E. de], *Brief aan den Heer Mr. Hieronymus van Alphen, by gelegenheid zyner Theorie, der schoone kunsten en weetenschappen*. Utrecht [1779].

[Perponcher, W.E. de], *Tweede brief aan den Heer Mr. Hieronymus van Alphen, by gelegenheid zyner Theorie, der schoone kunsten en weetenschappen. Eenige bedenkingen op zyn, aan 't hoofd des tweeden deels geplaatste, antwoord, op den eersten brief, behelzende*. Utrecht 1780.

Sötemann, A.L., 'Vier poetica's'. In: *De nieuwe taalgids* 77 (1984), p. 437-448.

Sulzer, J.G., 'Nachahmung'. In: *Allgemeine Theorie der schönen Künste* 2e druk dl. 3, Leipzig 1793, p. 486-492.

Wellek, R., *A history of modern criticism 1750-1950* dl. 1, The later eighteenth century. Cambridge enz. 1981.

Wittkower, R., 'Imitation, eclecticism, and genius'. In: *Aspects of the eighteenth century*, ed. E.R. Wasserman. Baltimore 1965.

Eindnoten:

- 1 Zie voor de uiteenlopende interpretaties van de imitatieconceptie Wittkower, 'Imitation, eclecticism, and genius'; voorts Wellek, *History* hfdst. 1.
- 2 Bekend is het artikel van Lovejoy, "'Nature" as aesthetic norm', waarin een achttiental betekenissen van 'natuur' worden onderscheiden.
- 3 Tot de schone *kunsten* rekent Riedel de kunsten die de uitwendige zintuigen (oog en oor) behagen, tot de schone *wetenschappen* de kunsten die aan de verbeelding appelleren.
- 4 Verderop in zijn werk, op blz. 255 e.v., geeft Riedel in plaats van deze drie- een vierdeling: de navolging der schone natuur is daar gesplitst in 'copie der schone wezenlijke natuur' en 'copie der denkbeeldige natuur'. In het eerste geval selecteert de kunstenaar rechtstreeks uit de natuur, in het tweede vormt hij zich, op basis van zijn kennis van de natuur, een ideaal in de geest, en geeft dat vervolgens weer.
- 5 Het feit dat Riedel in dit verband Milton noemt, herinnert aan een bekende vroegere, pre-batteuxiaanse, discussie over het imitatiebeginsel, namelijk die tussen enerzijds Gottsched en anderzijds Bodmer en Breitinger (ca. 1740). Tegenover Gottscheds uitgangspunt dat nabootsing (door hem in een zeer beperkte zin genomen) het wezen van de kunst uitmaakt, stelden de laatsten dat de kunstenaar juist aan het *nieuwe* gestalte moet geven. Milton fungeerde in dit debat als toetssteen: Gottsched achtte hem een bizarre fantast, Bodmer en Breitinger zagen in hem het ideaal van de ware dichter belichaamd. Cf. bijv. Bender, 'Nachwort' blz. 3.
- 6 Ofschoon zeker niet zonder humor. Onverwacht frivool betoont De Perponcher zich zelfs als hij op de dubbelzinnigheid wijst van Vondels regel over de vetter wordende kudde: 'Die schynt gelukkig die zyn vrucht'bre kud, ziet zwillen'... (blz. 60).
- 7 In *Principes de la littérature* verwijst Batteux bij zijn bespreking van het 'merveilleux' in het epos zelfs bewonderend naar Miltons *Paradise* (dl. 2 blz. 259).
- 8 *Les beaux arts* blz. 235-240.
- 9 Batteux: 'Qu'ils (de dichters) aient eu un sentiment réel de joie: c'est de quoi chanter, mais un couplet, ou deux seulement. Si on veut plus d'étendue; c'est à l'art à coudre à la pièce de nouveaux

* Ik weet niet waar dit stuk gepubliceerd is. Prof. Mortier was indertijd zo vriendelijk mij een fotokopie van het typescript te geven.

sentimens qui ressemblent aux premiers. Que la nature allume le feu; il faut au moins que l'art le nourrisse & entretienne.' *Les beaux arts* blz. 238.

- 10 Over de tendentie in de tweede helft van de 18de eeuw om van de dichter in de eerste plaats authenticiteit te eisen: Gustafsson, *Le poète masqué et démasqué*, en Mortier, 'Tradition et originalité'.
- 11 Cf. bijv. Sötemann, 'Vier poetica's' blz. 440.
- 12 Een historische tracing van de imitatie- en de expressie-opvattingen onder meer in Abrams, *Mirror* hfdst. 2, Wittkower, 'Imitation', en Mortier, 'Tradition'.