

‘HIER IS EEN MAN AAN HET WOORD’

Genderbeelden bij Tachtig

‘THIS IS A MAN SPEAKING’

The use of gender metaphors in the Movement of the 1880’s

This article deals with the role of gender in the poetics and literary strategy within the so-called Movement of the 1880s (De Tachtigers). The analysis of the use of gendered metaphors in the writings of Willem Kloos, Lodewijk van Deyszel, Frans Netscher and Albert Verwey between 1882 and 1889 demonstrates that gender plays a specific and remarkable role in the way these young authors express their views and fight for their position.

De Beweging van Tachtig bracht een ommekeer teweeg in de Nederlandse letteren en veroorzaakte een schok die nog lang nadreunde.¹ De jonge schrijvers die vanaf het begin van de jaren tachtig van de negentiende eeuw aan de weg timmerden met nieuwe ideeën over literatuur, kunst en maatschappij, gingen ongekend strijdvaardig te werk. In de literatuurgeschiedenis wordt hun optreden dan ook stevast in termen van kracht en strijdbaarheid beschreven: als een ‘revolutie’, een ‘wilde hartstocht’, een ‘stormloop’.²

1 Zie over de Beweging van Tachtig onder andere: Elias d’Oliveira, *De mannen van ‘80 aan het woord. Een onderzoek naar enkele beginselen van de “Nieuwe-Gids”-school* (Amsterdam: De Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur, 1909); Frans Coenen, *Studiën van de Tachtiger Beweging* (Utrecht: Uitgeverij Reflex, 1979); J.C. Brandt Corstius, *Het poëtisch programma van Tachtig. Een vergelijkende studie* (Amsterdam: Athenaeum-Polak & van Gennep, 1968); Enno Endt, *Het festijn van Tachtig. De vervulling van heel groote dingen scheen nabij* (Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 1990); Peter Winkels e.a. *Ten tijde van de Tachtigers. Rondom De Nieuwe Gids 1880-1895* (’s-Gravenhage: Nijgh & Van Ditmar, 1985).

2 Erica van Boven, ‘In de schaduw van Tachtig. Doorwerking van Tachtig in de zestiende eeuwse literatuurgeschiedschrijving,’ in *Achter de verhalen. Over de Nederlandse literatuur van de twintigste eeuw*, red. Elke Brems e.a. (Leuven: Peeters, 2007), 25-43.

Toch werden diezelfde krachtdadige ‘Mannen van Tachtig’ door hun opvolgers, de generatie jonge schrijvers die zich rond 1918 begon te vormen, allerminst als krachtig of mannelijk afgeschilderd. Integendeel, de jongeren van 1918, van wie Herman van den Bergh en Hendrik Marsman de eerste woordvoerders waren, bestreden het ‘tachtiger systeem’ als iets dat zwak, zacht, gevoelig en ‘overwegend vrouwelijk’ was geweest, ruim baan had gegeven aan slechte dichters en nu juist om een krachtige, mannelijke reactie vroeg.³

182

Gender is een beproefd middel in literaire debatten en een vast, zij het niet altijd doorzichtig, onderdeel van poëtische opvattingen en literaire strategieën. Nieuwe schrijversgroepen die proberen zich een positie te verwerven, formuleren hun opvattingen opvallend graag in termen van gender. Dat gebeurt niet zelden met het doel om vrouwen uit de literatuur te weren, maar het gebruik is veel breder en complexer dan dat. Gender wordt ingezet om scheidslijnen aan te brengen, tegenstanders te diskwalificeren en de eigen opvattingen over kunst en kunstenaarschap pregnant te formuleren.⁴

Ook de Mannen van Tachtig maakten veelvuldig gebruik van de in hun tijd gangbare connotaties van mannelijkheid en vrouwelijkheid. Hun programmatische teksten staan er vol van. Het gaat dan veelal om metaforen; de teksten bevatten een ingewikkeld netwerk van genderbeelden waarvan de betekenissen vaak onhelder en ambivalent zijn en die elkaar zelfs lijken tegen te spreken. In deze bijdrage probeer ik dat beeldenweefsel te ontfaelen. Daartoe richt ik mij op de meest invloedrijke programmatische teksten uit de beginperiode van Tachtig, tot ongeveer 1889: toen waren de denkbeelden van de opkomende jongeren wel uitgesproken en had de beweging vorm gekregen en een positie verworven. In die beginjaren speelden vooral Kloos en Van Deyssel, maar ook Netscher en Verwey een belangrijke rol. Hun teksten, deels in de eerste jaargangen van *De Nieuwe Gids* en deels elders verschenen, staan hier centraal, en dan speciaal de metaforen daarin: wat betekenden die, wat werd er mee beoogd, hoe functioneerden ze en welke uitwerking hadden ze?

Die teksten waren er allereerst op gericht de meest invloedrijke tijdgenoten en voorgangers te bestrijden als vertegenwoordigers van een achterhaalde kunstopvatting (of, in het geval van Multatuli, juist als verwante kunstenaar naar de eigen richting toe te halen), de eigen opvattingen naar voren te schuiven als de ware en daarmee zichzelf uit te roepen tot de enige waarachtige kunstenaars. Daartoe werd krijgshaftig proza ingezet. De nieuwe ideeën konden niet anders dan ‘stormenderhand hun plaats in de officiële wereld veroveren’, zei Kloos in 1885. Volgens Van Deyssel was ‘het schrijven van krijgvoerende proza [...] een heerlijk werk

3 Herman van den Bergh, ‘Studiën (vierde reeks) v’ *Het Getij* 5 (1920): 928.

4 Zie Erica van Boven, ‘De viriele generatie van 1918,’ *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 117 (2001): 109-132.

voor den modernen kunstenaar’. Vooral hijzelf blonk uit in zulk proza met ‘volzinnen, die blinken als bajonetten in de zon’ en ‘woorden die voortrennen als trappe-lende kudden toomloze paarden’⁵, maar ook Netscher hield van strijdmetaforen: de kunst als ‘slagveld’ waarover ‘krijgsgezangen’ klinken, waar ‘wonden’ worden geslagen en ‘afgeslagen koppen zullen neervallen in het vertreden stof der strijdenden.’ Zulke metaforen dienen om duidelijk te maken ‘dat de tijd van gaan voor de ouden is aangebroken en het uur van komen der jongeren heeft geslagen’.⁶ Dat uur sloeg met veel tromgeroffel en trompetgeschal zodat de boodschap niet kon worden misverstaan dat er ‘een groote kunst in wording is’.⁷ Een beproefd middel was ook de voorgangers voor te stellen als grijsaards, oudjes, oude besjes, lijken, geraamten, mummies of fossielen. Daartegenover zette de beginnende beweging zich dan af als jonge ‘wilde horde’ die de ‘zangen der toekomst’ laat schallen ‘over de velden van Neêrlands kunst’.⁸ In de zeer beeldrijke taal van Tachtig cirkelen veel metaforen rond de betekenisvelden oud/jong en dood/levend.

Zulke beelden zijn bijna standaard in processen waarin jonge generaties oude aan de kant trachten te schuiven; we kunnen hier wel van *topoi* spreken. Ze zijn eenvoudig te duiden en ook het strategisch gebruik ervan in de propagering van de eigen kunst is evident. Ingewikkelder ligt het, als gezegd, met de beelden rond mannelijkheid en vrouwelijkheid. Ik bespreek hieronder eerst enkele beroemde en veel aangehaalde voorbeelden: Kloos’ omschrijving van de poëzie als ‘eene vrouw, fier en geweldig’ en Van Deyssels ‘proza, dat als een man op mij toekomt’. Daarna stap ik over op dames en heren, want ook die treden regelmatig op in de poëtische teksten van Tachtig. Vooral de burgerheer in de geklede jas is een prominent doelwit. Daarover handelt de tweede helft van deze bijdrage. De geklede jas vormt een complex beeld waarin vooral betekenissen van mannelijkheid aan de orde zijn. Steeds gaat het, in de verschillende lijnen die hieronder worden uitgewerkt, om de inzet van genderbeelden in de strijd om een nieuwe kunst.

EENE VROUW, FIER EN GEWELDIG

De ‘Inleiding’ bij de *Nagelaten gedichten* van Jacques Perk uit 1882 was niet de eerste publicatie van Willem Kloos, maar wel een eerste poging om een nieuwe visie op poëzie te presenteren en namens een jonge generatie te spreken. Willem Kloos was 23 jaar. Hij had nog geen bundel op zijn naam staan, er was nog geen tijdschrift en van een nieuwe beweging was nog geen sprake. Toch kiest Kloos in dit stuk een zelfverzekerde toon, hij verdedigt een nieuwe poëzie en spreekt van

5 Lodewijk van Deyssel, *Over literatuur (de heer F. Netscher)*. Z.p., z.j. [1886], 76.

6 Frans Netscher, ‘Het daghet uyt den oosten,’ *De Nieuwe Gids* 1 (1885-1886) 2, 337-339.

7 Lodewijk van Deyssel, ‘Nieuw Holland,’ in *Verzamelde opstellen* 1 (Amsterdam: Scheltema en Holkema, 1894), 2-37.

8 Netscher, ‘Het daghet uyt den oosten’, 338-339.

‘de jongeren’, hij verwerpt de bestaande traditie, verwijst ‘tegenstanders’ naar het graf en luidt een nieuwe periode in. Hij trekt nieuwe grenzen en daarin speelt gender een cruciale rol. Kloos kiest voor maximaal contrasterende formuleringen en zet de nieuwe poëzie, een poëzie van het gevoel, als ‘Vrouw’ tegenover het verstandelijke poëziebegrip van de negentiende eeuw.

De termen waarin Kloos de nieuwe poëzie omschrijft zijn al vaker besproken.⁹ Ik volsta daarom met een paar kernpunten uit zijn opvattingen zoals hij die verwoordt in de ‘Inleiding’ uit 1882 en in de kronieken uit de eerste jaargangen van *De Nieuwe Gids* (vanaf 1885). Poëzie is volgens Kloos een stemming van de ziel die zich uit in beelden en klanken; poëzie is een volle, diepe ‘gemoedstoestand [...] die zijn uiting zoekt in lijnen, kleuren en tonen’, een gedicht is ‘een brok gevoelsleven der ziel’ en ‘Kunst is: de belichaming van ons gevoelsleven’.

De dichter is ontvankelijk voor indrukken en gewaarwordingen, beschikt over een sterke intuïtie en werkt vanuit het hart; het gedicht komt met ‘hartebloed’ tot stand en gedichten zijn ‘levende dingen om heel warm meêgevoeld te worden’.¹⁰

De sleutelwoorden in deze poëtica: gevoel, stemming, impressie, ontvankelijkheid, gewaarwording, intuïtie, hart, betreffen eigenschappen die in de dan vigerende geslachtskaraktertheorie aan vrouwen zijn toegeschreven. Deze theorie, die vanaf eind achttiende eeuw tot in de twintigste eeuw het denken over mannen en vrouwen bepaalde, verbond tegengestelde psychische kenmerken met de biologische geslachten. Centrale tegenstelling is die tussen rationaliteit (geest, rede, verstand, denken, weten, abstraheren, oordelen) als mannelijke, en emotionali-



Afb. 1 Willem Kloos. Foto Willem Witsen. (Collectie Literatuurmuseum)

-
- 9 Voor een uitgebreide bespreking van deze inleiding zie Brandt Corstius, *Het poëtisch programma van Tachtig*. Micky Cornelissen behandelt Kloos' literatuuropvattingen vanaf deze inleiding uit 1882 tot in de jaren negentig in: *Poëzie is niet een spel met woorden. De criticus Willem Kloos temidden van zijn tijdgenoten* (Nijmegen: Vantilt, 2001).
- 10 Uit de 'Inleiding' van Willem Kloos bij Jacques Perk, *Gedichten* (1882); 'Literaire kroniek' (Hofdijk), *De Nieuwe Gids* 1 (1885-1886), 480; 'Literaire kroniek' (Schaepman), *De Nieuwe Gids* 2 (1886-1887), 326; 'Literaire kroniek' (Swarth), *De Nieuwe Gids* 4 (1888-1889), 279.

teit (gevoel, gemoed, gewaarwording, ontvankelijkheid, religiositeit, begrip) als vrouwelijke eigenschap. Deze basistegenstelling werd met hele lijsten aangevuld tot een uitgewerkt schema van eigenschappen die ‘het wezen van het mannelijke’ en ‘het wezen van het vrouwelijke’ bepalen en die samen een volledig ideaal van ‘de mensheid’ vormen. In tal van filosofische, medische, pedagogische en later ook psychologische geschriften vindt men de uitwerking van deze contrasterende mannelijke en vrouwelijke karaktertrekken.¹¹ De verbeelding is eveneens een kernpunt in Kloos’ poëtica: het is het vermogen waarmee de dichter zijn gevoel in beelden en klanken giet. Ook deze eigenschap werd sterker met vrouwen geassocieerd. In de negentiende-eeuwse opvatting meende men dat groepen waar het verstand minder is ontwikkeld over een sterkere verbeeldingskracht beschikten.¹²

In feite is het precies de zojuist besproken fundamentele tegenstelling tussen vrouwelijkheid en mannelijkheid die het karakter van de nieuwe poëzie tegenover de oude definieert. Die indruk wordt nog versterkt wanneer we zien welke kenmerken en eigenschappen Kloos schraapt uit de nieuwe poëzie. Dat is allereerst het verstandelijke, het abstracte, de geest. Die golden juist als de kern van het mannelijk karakter. Poëzie moet geen appèl doen op de ‘hersens’ maar dient de lezer beet te pakken en te dwingen tot voelen en zien.¹³ Met zijn nieuwe poëzie neemt Kloos afstand van de bestaande traditie die hij de ‘rhetorische poëzie’ noemt en die hij kenschetst als bij uitstek verstandelijk. De retorische poëten werken met ‘abstracties’ en met een kunstmatig stelsel van regels en voorschriften. Daar maken niet gevoel en verbeelding, niet de ‘eigene ziel’ de dienst uit maar ‘de regelende functies van den geest’ en ‘het bestaande materiaal’.¹⁴ Met de tegenstelling tussen ‘echte’ en ‘rhetorische’ poëzie brengt Kloos andere begrippenparen in verband die traditioneel een genderlading hebben: de tegenstelling cultuur-natuur bijvoorbeeld. De retorische poëten zijn gekunsteld en hun gedichten heten ‘de geraamten der abstracties opgevuld met de watten eener in de luchtzwevende rhetorica’. De gevoelsdichters daarentegen heten ‘natuurlijk’ en worden geassocie-

-
- 11 Zie Karin Hausen, ‘Die Polarisierung der “Geschlechtscharaktere”. Ein Spiegelung der Dissoziation von Erwerb- und Familienleben,’ in *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, red. Werner Conze e.a. (Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1976) 363-393. Voor de doorwerking in Nederland zie onder meer Marja van Tilburg, *Hoe hoorde het? Seksualiteit en partnerkeuze in de Nederlandse adviesliteratuur 1780-1890* (Amsterdam: het Spinhuis, 1998); Toos Streng, *Geschapen om te scheppen? Opvattingen over vrouwen en schrijverschap in Nederland, 1815-1860* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1997); Erica van Boven, *Een hoofdstuk apart, ‘Vrouwenromans’ in de literaire kritiek 1898-1930* (Amsterdam: Sara/Van Gennep, 1992).
- 12 G.J. Johannes, *Geduchte verbeeldingskracht. Een onderzoek naar het literaire denken over de verbeelding - van Van Alphen tot Verwey* (Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 1992), 71-73.
- 13 Willem Kloos, ‘Literaire kroniek’ (Hofdijk), *De Nieuwe Gids* 1 (1885-1886), 480.
- 14 Idem, 486; ‘Literaire kroniek’ (Schaepman), 316-317, 323, ‘Literaire kroniek’ (Gorter), *De Nieuwe Gids* 6 (1890-1891), 145.

eerd met 'frissche levende lichamen' of 'ademende, bloedende menselijkheid' en hun poëzie met 'eigen hofvuchten [...] onder de opene lucht geplukt'.¹⁵

Kloos' poëtische programma wekt dus de indruk van een verschuiving van een meer verstandelijke, gecultiveerde, mannelijke opvatting van poëzie naar een meer gevoelsmatige, natuurlijke, vrouwelijke. Hij lijkt een meer vrouwelijke poëzie te propageren. Toch was hij daar niet op uit. Hij was niet bezig met een vrouwelijking van de poëzie of met gendergrenzen *an sich*, maar met verzet, bevrijding en verruiming, met nieuwe mogelijkheden voor de dichtkunst. Wat hij wilde was een breed terrein voor de poëzie claimen, een terrein dat ook de traditioneel-vrouwelijke eigenschappen gevoel, hartstocht en passie omvatte. In reactie op de retorische traditie stelt hij de nieuwe poëzie dan ook voor als een vrouw:

186

[...] eene Vrouw, fier en geweldig, wier zengende adem niet van ons laat, die ons bindt aan haar blik [...] die hart en hoofd in bedwelming stort, maar ook den drang en den kracht schenkt, zich weder op te richten tot reiner klaarheid dan te voren, die de hoogste vreugd in de diepste smart, doch tevens de diepste smart in den wellust van de pijn verkeert, en tot bloedens toe ons de doornen in het voorhoofd drukt, opdat er de eenige kroon der onsterfelijkheid uit ontbloeie. Geen genegenheid is zij, maar een hartstocht, geen bemoediging, maar een dronkenschap, niet een traan om 's levens ernst en een lach om zijn behaaglijkheid, maar een gloed en een verlangen, een gezicht en een verheffing, een wil en een daad, waarbuiten geen waarachtig heil voor den mensch te vinden is, en die alleen het leven levenswaard maakt.¹⁶

Binnen het vrouwelijke gevoelsterrein accentueert Kloos hier de krachtige, geweldige emoties en niet de zwakke, zachte en lieve. De poëzie is geen 'zachtogige maagd' maar een fiere, geweldige vrouw, geen 'genegenheid', maar een 'hartstocht'. Het gaat om intense gevoelens en daarbij past zijn voorkeur voor de 'dondergod' Multatuli en voor beelden als vuur en vlammen. Voor kalme, vriendelijke gevoelens is geen plaats, maar wel voor fijne, subtiele. De dichter 'stormt en juicht' niet alleen maar 'weent en mijmert' ook; de nieuwe poëzie is niet alleen 'hartstochtelijk' maar ook 'fijn-psychologisch'.

ANDROGYNE KUNSTENAAR

Kloos concentreert zijn gedachten over poëzie geheel op de dichter die zijn eigen innerlijk en ziel, zijn eigen gemoedsleven uitdrukt. Met de nieuwe poëzie creëert

15 Willem Kloos, 'Literaire kroniek' (Hofdijk), *De Nieuwe Gids* 1 (1885-1886), 486; 'Literaire kroniek' (Winkler Prins), *De Nieuwe Gids* 2 (1886-1887), 161; 'Literaire kroniek' (Swarth), *De Nieuwe Gids* 4 (1888-1889), 279; 'Literaire kroniek' (Schaepman), *De Nieuwe Gids* 2 (1886-1887), 323.

16 W. Kloos, 'Inleiding,' in Jacques Perk, *Gedichten*. Ed. F.R.W. Stolk (Amsterdam: Bert Bakker, 1999), 29.



Afb. 2 Willem Kloos. Foto Willem Witsen. (Collectie Literatuurmuseum)

Een groot aandeel van de ‘geest’ bestempelt een dichter als ouderwets. Daarvan is Busken Huet het beste voorbeeld: ‘Huet is meer dan een der leiders van het voorgaande tijdvak – hij is dat tijdvak zelf’. Karakteristiek voor Huet is allereerst de superieure geest die hij als criticus aan de dag legde: ‘zijn gedachten over literatuur zijn die van een gezond en degelijk man, een gezeten burger, die de kunst bemint’. Huets vorm van kritiek beoefenen is achterhaald; volgens Kloos dient ook kritiek meer een kwestie van artistiek gevoel dan van verstand te zijn. Typerend voor Huet en de oude kunstenaarsopvatting zijn verder diens zelfbeheersing, ‘zichzelf in de macht hebben’; en vooral ook de trekken van de gentleman: wellevendheid, goede manieren.¹⁷

Dergelijke tegenstellingen vinden we niet alleen bij Kloos; ze vormen een kernpunt van de poëtica van Tachtig. Ook bij Verwey vinden we de afwijzing van de oude schrijvers met ‘langzaam-kloppende harten’, die ‘met kalme ogen’ keken en hun boeken schreven niet op basis van hartstocht maar van kalme, verstande-

hij een nieuwe kunstenaar. Die is in de eerste plaats een gevoelsmens. Dichters ‘gevoelen het sterkste’, zij behoren tot ‘de fijnste en diepste zielen der menscheit’. Hun gevoelsleven kent fijne nuances. De dichter is ‘fijner georganiseerd’, ‘fijner bewerktuigd’ dan de gemiddelde mens en hij is zich, in tegenstelling tot de gewone mensen, van al die schakeringen en gevoelsnuancen meer bewust.¹⁷ Hij is steeds bezig met zelfwaarneming, waarneming van zijn eigen stemmingen: ‘hij ziet altijd naar zichzelf’ en ziet in alles om hem heen ‘slechts zichzelf’; hij erkent alleen ‘zijn eigene Ikheid’.¹⁸

Zijn ontvankelijkheid en intuïtie kwamen hiervoor al ter sprake. Verstand, beheersing, zelfvertrouwen, waardigheid, nauwkeurigheid en kalmte, van oudsher mannelijke eigenschappen, karakteriseren de oude dichters en worden buiten het nieuwe kunstenaarsbeeld gehouden.

¹⁷ Willem Kloos, ‘Literaire kroniek’ (Hofdijk), *De Nieuwe Gids* 1 (1885-1886), 480-481.

¹⁸ Willem Kloos, ‘Literaire kroniek’ (Swarth), *De Nieuwe Gids* 4 (1888-1889), 277-278.

¹⁹ Willem Kloos, ‘Literaire kroniek,’ *De Nieuwe Gids* 1 (1885-1886), 316.

lijke waarneming.²⁰ Ook volgens Verwey was literatuur in die beginjaren vooral een kwestie van ‘gevoelsoptelling’ en ‘hartstocht’. Tekenend is ook wat Verwey in 1888, naar aanleiding van het verschijnen van *Een liefde*, schrijft over degene die hij de grootste persoonlijkheid onder de jonge schrijvers vindt: Van Deysse. Om het typerende van Van Deysse uit de verf te laten komen zet hij hem als ‘zinnelijke, niet-abstracte persoonlijkheid’, als een dwepend en hypergevoelig wezen, als iemand die iedere stemming en indruk als een lichamelijke toestand voelt, tegenover de ‘verstandige’ en ‘logische’ mensen. Van Deysse is het tegenovergestelde van verstandig; hij is zinnelijk en onlogisch en lichamenlijk en heeft daardoor een boek kunnen maken zo mooi als geen honderd-duizenden verstandigen voor elkaar zouden kunnen krijgen. Verwey realiseert zich daarbij wel dat dit nieuwe type letterkundige sterk in de richting van het vrouwelijke is opgeschoven:

Maar hij, de dwepende Van Deysse, voelt zijn lichaam, zonder ophouden, lijden en slijten van veel indrukken. Hij let als een angstig meisje op iedere trilling van iedere zenuw, op al wat zijn oogen en zijn ooren, zijn armen en zijn beenen, zijn heele lichaam wordt aangedaan door dat vreemde, huiveringwekkend heerlijke Bestaan om hem heen.²¹

Naast de buitengewone gevoeligheid is er in de dichter ook een goddelijk element. Poëzie krijgt de trekken van religie, het is datgene ‘waarbuiten geen waarachtig heil voor den mensch te vinden is’. In die verheven opvatting heeft de gevoelige dichter een goddelijke, Messiaanse status. De dichter is in staat ‘het onzichtbare te zien’ en is daarom machtig en begenadigd, verheven en heilig, een profeet en een priester, ‘koning der zielen’, maar ook iemand die zijn ‘hartebloed’ geeft, zich offert en moet lijden in naam van het allerhoogste, de poëzie. Messiasbeelden van offer, lijden en verlossing keren steeds terug in verband met de nieuwe dichter en het centrale begrip is de ‘passie’ die wordt uitgewerkt in de beide betekenissen van hartstocht en lijden. De lijdende dichter wordt beloond met de onsterfelijkheid. Zoals we zagen in het hiervoor weergegeven citaat, drukt aan het slot van Kloos’ inleiding de fiere en geweldige vrouw die de poëzie verbeeldt, de dichter ‘de doornen in het voorhoofd [...] opdat er de eenige kroon der onsterfelijkheid uit ontbloeie’.

Van het androgyne en Messiaanse kunstenaarsbeeld dat Kloos propageerde was hij zelf de personificatie en de icoon. Ook in zijn *posture*, de manier waarop hij zich publiekelijk manifesteerde,²² straalde hij het idee van de uitverkoren, begenadigde dichter uit. Op afbeeldingen en in geschreven portretten van later da-

²⁰ Albert Verwey, ‘Toen de Gids werd opgericht,’ *De Nieuwe Gids* 1 (1885-1886), 172-173.

²¹ Albert Verwey, ‘Mijn meening over L. van Deysse’s roman “Een liefde”’ (jan. 1888), in *De Oude Strijd* (Amsterdam: W. Versluys, 1905), 245-274. Citaat op pagina 254.

²² Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur. Essai* (Genève: Slatkine, 2007).

tum is hij het toonbeeld van de gevoelige en lijdende dichter met zijn melancholische blik, zijn mysterieus starende ogen, zijn woeste lokken. Van Deyssel spreekt van een ‘hooger wezen’ dat ook in zijn uiterlijke verschijning het prototype van het dichterlijke is. Zijn (veel later geschreven) portret van Kloos is sterk poëticaal gekleurd. Hij beschrijft ‘de éerste mensch’, ‘de tusschen ons levende, mènsch Willem Kloos’ als verpersoonlijking van de poëzie, in de volgende termen:

Van mensen, vooral van vrouwen dan, kan gezegd worden dat zij iets engelachtigs hebben. Een engel is echter iets andere als [sic] een engel-achtige. Denkt u nu in: die hoedanigheid, die liefde, die engel-achtig genoemd wordt, die liefde in zich zelve, op zich zelf, geabstraheerd uit de verbondenheid met andere menscheijkheden, en die dan gestalte zoude worden, die dan een figuur zou aannemen en voor ons waarneembaar zijn. Dat ware dan een Engel. Zoo nu, als men zich aldus een engel kan denken, zoo was de mensch-op-aarde, de stads-burger, de den familienaam Willem Kloos dragende, zoo was die door de natuur tot dichter uitgebeeldde [sic], het toonbeeld van het dichterlijke [...]²³

GESCHREVEN HARTSTOCHT

Van Deyssel zelf is in latere portretten in heel andere termen beschreven: als een ‘razende woesteling’ bijvoorbeeld en een ‘krater van hartstocht’, als een ‘Titan die met rotstoppen kegelde en alle houten Klazen deed omtuimelen’.²⁴ Hij raakte in 1882 betrokken bij de nieuwe beweging en ontwikkelde zich volgens de eerste geschiedschrijver van Tachtig, Frans Coenen, al snel tot ‘het onbetwiste hoofd’.²⁵ Hij richtte zich daarbinnen vooral op vernieuwing van het proza; hij wilde het Franse naturalisme verbreiden en overtreffen met een Hollandse variant waarin impressie en sensatie centraal stonden.²⁶ Hoewel hij andere inspiratiebronnen koos (Kloos’voorbeelden waren Engelse dichters als Keats, Shelley, Wordsworth en die van Van Deyssel Franse naturalisten) is zijn streven sterk verwant met dat van Kloos en anderen in zoverre het niet op de samenleving of ethiek maar louter op de kunst zelf gericht was, op de schoonheid; de bekende ‘kunst om de kunst’ en ook wat betreft de nadruk op ziel, gevoel en intuïtie, gewaarwording, indruk en sensatie.

In de grote programmatistische stukken uit de jaren tachtig, ‘Over literatuur’ en ‘Nieuw Holland’, propageert Van Deyssel net als Kloos een nieuwe kunst van gevoel en stemming, een kunst van grote gevoelens. Lyriek is in de eerste plaats ge-

²³ ‘Nawoord van Lodewijk van Deyssel,’ in Jeanne Kloos-Reyneke van Stuwe, *Het menselijke beeld van Willem Kloos* (Lochem: De Tijdstroom, 1947), 198-199.

²⁴ Aeg. W. Timmermans, *Tim’s herinneringen* (Amsterdam: H.J. Paris, 1938), 277.

²⁵ Coenen, *Studiën van de Tachtiger Beweging*.

²⁶ D’Oliveira, *De mannen van ’80 aan het woord*. Zie ook Mary Kemperink, *Van observatie tot extase. Sensitivistisch proza rond 1900* (Utrecht/Antwerpen: Veen, 1988), 28.

voelsuiting, maar ook epische literatuur behoort niet bepaald te worden door edele gedachten, verfijnde beschaving of geleerde onderwerpen, maar door fantasie, gevoel en sentiment. Literatuur is 'geschreven hartstocht' staat er in 'Nieuw Holland'. Ze geeft uiting aan 'lachende smart' en 'schreyende vreugd'.²⁷ 'Over literatuur' is vooral gericht tegen Frans Netscher die het verwijt krijgt dat hij teveel redeneert en zijn verstand in plaats van zijn gevoel aan het woord laat. 'Er is geen teederheid in zijn kunst; er zijn geen tranen', zegt Van Deyssel; je hoort de kunstenaar niet 'klagen en wenen'; het *sentiment* ontbreekt. Als Netscher voor zijn schrijftafel zit 'dan rijzen niet, in de wiegelende deining of in de stormende vaart hunner spontaneïteit, de sentimenten en fantazieën voor zijn geest [...] want zijn oog is zonder vlam en zijn hand onontroerd' [...] hij mist de oppermacht der intuïtie'. Van Deyssel haalt regels aan om te bewijzen 'dat het gevoel in de artisticeit des Heeren Netscher nul is, en hij alles met zijn verstand schrijft'. Netscher is niet artistiek en dat betekent vooral dat gevoel, passie en intuïtie ontbreken.²⁸

Net als bij Kloos zijn het hier vrouwelijke elementen die de poëtica beheersen: gevoel, stemming, passie en intuïtie, terwijl de mannelijke aspecten verstand, ratio en gedachte gewerd worden uit het artistieke domein. Vosmaer en zijn roman *Amazone* worden afgewezen vanwege de 'edele gedachten', de 'geleerde onder-



Afb. 3 Lodewijk van Deyssel. (Collectie www.creativecommons.org)

²⁷ Lodewijk van Deyssel, 'Nieuw Holland,' 32.

²⁸ Lodewijk van Deyssel, *Over literatuur (De heer F. Netscher)* [1886], 41, 73, 43. Van Deyssel viel Netscher flink aan, terwijl zij toch generatiegenoten waren die een gemeenschappelijke strijd voerden en beiden het naturalisme in Nederland propageerden. Netscher was daar al vroeg mee gekomen en dat lijkt ook één van de redenen te zijn voor Van Deyssels aanval: Van Deyssel maakt hiermee duidelijk bij wie leiderschap en woordvoerschap van de jonge generatie liggen. Daarnaast spelen de verschillen tussen Van Deyssel en Netscher/het naturalisme een rol, verschillen waarvan Van Deyssel zich juist bewust wordt. Zie Mary G. Kemperink, 'Wat wil het naturalisme? Een invulling van het Nederlandse naturalistische concept op basis van poëtische teksten,' in *Dit is de vreugd die langer duurt. Een bundel opstellen voor W. Blok*, red. F.A.H. Bernds en J.J.A. Mo Bij (Groningen: Wolters-Noordhoff, 1984), 41-59.

werpen’, de ernst van de schrijver en het gebrek aan fantasie en sentiment.²⁹ Kri-
 tiek op de nieuwe kunst, dat daarin de gedachte zou ontbreken en het alleen maar
 stemming en gevoel is, wordt door Van Deyszel van harte beaamd:

En ik zag groote schoonheid, witte gezangen en roode liederen en gouden klach-
 ten, maar de gedachte was niet in haar, zij was gevoeld, niet gedacht [...] Wij, geen
 van allen, kunnen de gedachte machtig worden. Het is een gebrek, een lakune in
 de hersens. Daar hoeft dus verder niet over te worden gesproken. De lieden van
 stemming en de lieden van dierlijkheid kunnen zich de gedachte niet denken in
 de kunst. Een natuurverschijnsel als een ander.³⁰

Van Deyszel formuleert zijn poëtica van gevoel en stemming veel heftiger dan
 Kloos. Zijn toon en taal zijn iconisch; ze belichamen de passie die hij in de kunst
 propageert. Vooral in ‘Nieuw Holland’ is de heftige toon en de bezetenheid, het
 buiten zinnen raken, een poëtische stellingname.³¹ De kunst moet ‘ontzachtlijk’
 wezen en de taal sluit daarbij aan. Het wemelt van de beelden als ‘storm van pas-
 sie’, ‘grauwen gloed van haat’ ‘woeste, groote schoonheid en mateloos onttembaar
 leven en purperen, vlammeende liefde’ ‘spelen met het heetste vuur’ maar er is ook
 sprake van subtielere en zachte gevoelens en stemmingen met ‘geuren’, ‘snikjes’
 en ‘ongeziene glimlachjes’ die ‘als feeën glijden over de vloeren’. Evenals Kloos
 verwerpt hij de lievige kanten van het gevoel, de bekoorlijkheid, de ‘tintelende lin-
 ten’, de ‘opschik en tooi voor de verbeelding van hen, die aangenaam en zachtjes
 begeeren te worden aangedaan’, maar er is wel plaats voor fijne, tere, subtiële ge-
 voelens en stemmingen. Het gaat in zijn poëtica om de heftige, grote, vlammen-
 de, machtige en krachtige gevoelens naast de fijnste gevoelsschakeringen, om het
 zeer krachtige en het zeer fijne, een formulering die ook door Kloos veel wordt
 gebruikt: ‘In ons leven de hartstochten en gedachten hun tegelijk zeer krachtig
 en zeer fijn geworden leven uit’. Van Deyszel legt sterker accent op het krachtige
 maar ook bij hem is er sprake van een verschuiving van een verstandelijke kunst
 naar een gevoelskunst.

Dat geldt ook voor zijn visie op de kunstenaar. Evenals bij Kloos zien we hier
 een combinatie van gevoelseigenschappen met het verhevene en goddelijke. Uit
 de tirade tegen Netscher bleek al dat in het schrijverstemperament passie, gevoel
 en intuïtie dienen te domineren. Grote gevoelens en heftige aandoeningen be-
 heersen de kunstenaar: ‘Wij zijn mensen, begrijpt gij dat, suffe broekjes van de
 vorige generatie, wij zijn mensen met groote, diepe heftige aandoeningen; wij

²⁹ Lodewijk van Deyszel, ‘Nieuw Holland’, 19.

³⁰ Lodewijk van Deyszel, ‘De gedachte,’ in *Verzamelde werken IV*, 160.

³¹ Voor de verbinding van kunstenaarschap, genialiteit en zenuwziekte, zie Mary Kempe-
 rink, *Van profeet tot patiënt. Visies op kunstenaarschap in de negentiende eeuw* (Gronin-
 gen: Rijksuniversiteit Groningen, 2009).

schrijven onze zielen op vellen papier.³² Maar kunstenaars, met hun fijne hersenen en artisticeitontwikkeling, kennen ook heel verfijnde gewaarwordingen; het zijn 'zeer sterk-groote of zeer teeder-fijne menschennaturen'. Zij vormen een selecte categorie van begaafden waarin de hoogste menselijke eigenschappen het sterkst vertegenwoordigd zijn en daarom geldt: 'Wij zijn het opperste leven. Wij zijn de Koningen van het leven.'³³ Vanwege deze aanleg en omdat de nieuwe kunst in wording de allerhoogste waarde vertegenwoordigt, komt de schrijver 'tot iets als een intellectueel koningschap', ver verheven boven andere maatschappelijke categorieën. De schrijver is ook in metafysische zin een hoge instantie. Zijn 'lichtende' ziel geeft aan het waargenomene de 'gloed van inniger leven' mee. Hij ervaart het oneindige, goddelijke in zichzelf, zoals in het lyrische slot van 'Nieuw Holland' wordt verwoord. Daarom overtreft hij de heilige die een god buiten zichzelf aanbidt.

EEN MAN MET SCHITTERENDE OOGEN

Van Deyssel verdedigt dezelfde poëtische omwenteling als Kloos, een omwenteling die valt te beschrijven in termen van een meer verstandelijke, gecultiveerde, mannelijke opvatting naar een meer natuurlijke, gevoelsmatige, vrouwelijke. Maar evenals Kloos ziet Van Deyssel zelf zijn revolutie allerminst in termen van vervrouwelijking. Dat blijkt als we bezien welke genderbetekenissen hij aanbrengt. Van Deyssels poëtische stukken wemelen van de genderbeelden en zo nu en dan geeft hij daar zijn eigen connotaties bij. Erg helder is een en ander niet en het is lang niet eenvoudig er een lijn in aan te brengen. Maar wat gaandeweg gaat opvallen is dat hij een heel eigen invulling geeft aan de begrippen 'mannelijk' en 'vrouwelijk', een invulling die meer aansluit bij zijn poëtische en strategische doelstellingen dan bij de gangbare genderbetekenissen. In zijn pogingen de nieuwe gevoels- en stemmingskunst te introduceren komt het hem beter uit de artistieke waarden die hij verdedigt nadrukkelijk met mannen en mannelijkheid te verbinden, ongeacht de gebruikelijke opvattingen.

'Over literatuur' bevat de beroemde passage 'Ik houd van het proza, dat als een man op mij toekomt, met schitterende oogen, met een luide stem, ademend, en met groote gebaren van handen. Ik wil den schrijver er in zien lachen en schreien, hooren fluisteren en roepen, voelen zuchten en hijgen'.³⁴ Van Deyssel sluit hier aan bij de traditionele voorstelling van het proza als man tegenover de poëzie als vrouw. Eigenlijk draagt hij met zijn 'proza, dat als een man op mij toekomt' dezelfde waarden uit als Kloos met diens poëzie als een 'fiere Vrouw'. Maar hij doet meer: hij verbindt de traditioneel vrouwelijk-geachte terreinen, passie, ge-

³² Van Deyssel, 'Nieuw Holland', 15.

³³ Idem, 12.

³⁴ Van Deyssel, *Over Literatuur*, 81.

voel, stemming, sentiment, nadrukkelijk en expliciet met mannen. De beelden in dit stuk buitelen over elkaar heen en laten zich qua gender niet tot een eenduidig geheel samenvoegen. Eerst komt het proza als een man op de ik-persoon toe, maar verderop is de literatuur, de taal, het Woord een geliefde vrouw die door de ik-figuur wordt ontvangen in het paleis van zijn ziel, waar hij ‘met gloeyende armen’ en hijgende borst wacht om zich met haar ‘in een storm van verrukkingen’ te verenigen.³⁵ Het beeld van de schrijver als minnaar van de als vrouw voorgestelde kunst of literatuur is overigens een bekende topos; ook bijvoorbeeld Netscher heeft het over de ‘minnaar der kunst, de wellusteling van het schoone’ die de kunst liefheeft ‘zooals men een arme minnares bemint, uit liefde voor haar schoone lichaam [...]’³⁶

Erg duidelijk is de zaak dus niet, maar waar Van Deyssel iets expliciets zegt toont hij de neiging traditioneel-vrouwelijk geachte kenmerken in te lijven in het domein van het mannelijke. Op verschillende punten in zijn werk is dat zichtbaar. Hij prijst bijvoorbeeld Zola’s *La Rêve* als ‘het boek van de Maagdelijkheid en van het Verlangen’, maar haast zich vervolgens om het begrip ‘maagdelijkheid’ van zijn gebruikelijke vrouwelijke connotaties te ontdoen en er iets mannelijks van te maken: ‘Maar het is geen boek van klein-fijne maagdelijkheid, het is een boek van ontzachlijke maagdelijkheid. Tot in zijn teederheden is deze man van grootsche zwaarte. Het is maagdelijk als een woud van donker-ruig opgebonkte rotsig saâmgetrokken geboomte [...]’.³⁷ Of hij omschrijft de Venus van Milo als een combinatie van mannelijke en vrouwelijke schoonheid, waarbij hij de ranke aspecten mannelijk noemt en de forse vrouwelijk: ‘vereenigend ranke mannelijkheid en breede vrouwelijkheid, een harmonie van mannelijk en vrouwelijk schoon’.³⁸

De gevoelswaarden die de kern van het artistieke uitmaken heten bij Van Deyssel mannelijk. De negatieve tegenhanger van de mannelijke gevoelskunst is het koude en doodse en dat wordt nu aan ‘dames’ toegeschreven. Zo wijdt Van Deyssel in ‘Nieuw Holland’ een passage aan ‘eenige vrouwen, of liever dames, want het zijn geen vrouwen: Wallis, Melati van Java en de rest.’ Vooral Wallis, gewaardeerd schrijfster van historische romans, moet het ontgelden. Van Deyssel vindt haar ‘naar, bijzonder naar, allernaarst, huiverig-naar’:

Zij vertegenwoordigt voor mij bij uitstek het koude, het doodsche, het als een lijkengezicht ernstige en onherroepelijk versteven element in de letterkunde. Na lezing van haar *Vorstengunst* of zoo voel ik mij benauwd alsof ik een steen had ingeslikt. Haar werk is kil en hard, onvermurwbaar gestolten en bevroren in de onomschreven formule van den zwaren superieuren-historischen-roman. Haar kunst

35 Idem, 83.

36 Netscher, ‘Het daghet uyt den oosten’, 342.

37 Lodewijk van Deyssel, ‘Zolaas nieuwste boek,’ in *Verzamelde werken* IV, 199.

38 A.J. [Lodewijk van Deyssel], ‘Rouwviolen,’ in *De Amsterdammer* 665, 23 maart 1890.

voel ik als den akeligsten vijand van de mijne, want geen driftige vijand met felroode wangen en schitterende oogen, geen woedende vijand met het schuim om de blinkende tanden, maar een vijand als een krankzinnige, als een sektaris, die met wezenloze oogen en bleeke lippen op u toekomt.³⁹

194

De kunst van Wallis is 'ernstig', zij is 'zeker van haar volgens velen groote begaafdheid en hoog standpunt'. Maar deze kunst is het andere uiterste van 'al mijn ideeën en hartstochten van kunst' en Wallis staat tegenover Van Deysssel 'als een troep mummies tegenover een troep zeer-levende menschen', 'zij staat er en ik haat haar'. De dame in de letterkunde, koud, dood, stijf, ernstig, hard en zwaar als steen, wezenloos en bleek, is de tegenpool, de ergste vijand van 'het proza dat als een man op mij toekomt', met schitterende ogen, vol gevoel, warmte, leven en hartstocht.

Deze associatie van kou, leegte, ernst, gebrek aan gevoel met schrijfsters, die daarmee tot antipode van de gepropageerde gevoelskunst worden, zien we ook in de bespreking van de schrijfster Vera. Van Deysssel portretteert haar als een toonbeeld van zachte wijsheid, moederlijkheid, eerbiedwaardigheid, waarna de volgende passage komt:

Nu gaat zij spreken [...] En wij merken dat zij niets van binnen heeft ... niets ... Haar oogen blijven steeds die donkere karbonkels, zij wisselen nooit van licht of kleur, haar vel blijft al tijd zoo mooi effen en strak, en al tijd met de zelfde deftige matigheid klinkt haar stem.. maar zij zegt eigenlijk niets ... zij heeft nooit iets van het leven gezien, nooit iets gevoeld, zij heeft nooit een onrust of een liefde gekend, en daarom is haar vleesch en vel, als vleeschrozen, zoo glad en effen gegroeid, zich spannend om de ledige stellazje van haar ziel.⁴⁰

Ook elders wordt de ernst, kou, doodsheid, 'dorre lammigheid' van schrijfsters geplaatst tegenover de warme, levende hartstocht die aan mannen is voorbehouden: 'Wie uwer was een man, die luid sprak in het land?' De beelden licht, warmte, vuur en leven, in allerlei variaties steeds herhaald, centrale elementen van deze poëtica en eigenlijk allemaal omschrijvingen van algemeen vrouwelijk geachte zaken als stemming, gevoel en passie, zijn in Van Deysse's presentatie onderdeel van mannelijkheid. En nu zijn het juist schrijfsters als Wallis en Vera die deze eigenschappen missen.

Van Deysssel claimt dus voor zijn kunst, evenals Kloos, een breed nieuw terrein, ook datgene wat traditioneel vrouwelijk heet. Maar het zal duidelijk zijn dat hij beslist geen vrouwelijke kunst op het oog heeft, laat staan meer vrouwen in de kunst. De vrouwelijke gebieden worden eenvoudig ingenomen en de gendergrenzen worden zodanig opgeschoven dat het vrouwelijke en ook concrete vrou-

³⁹ Van Deysssel, 'Nieuw Holland', 27.

⁴⁰ Lodewijk van Deysssel, 'Vera,' in *De Nieuwe Gids* 6 (1891), 126-127.

wen uitgesloten blijven uit de literatuur: omdat ze gevoelloos en kil zijn, zoals de damesromanschrijfsters, of omdat ze lievig, aandoenlijk, sentimenteel, leeghoofdig, kortzichtig, kinderlijk of kinderachtig zijn, zoals in de tweede jaargang van *De Nieuwe Gids* het typisch vrouwelijke wordt beschreven.⁴¹

DE HEER IN DE GEKLEDE JAS

In Van Deysse's poëtica is gender een belangrijk middel om het gebied van de nieuwe kunst beeldend te omschrijven en te verdedigen. Hij plakt de genderketten waar ze zijn doel het beste dienen; nu de ware kunst een kunst van het gevoel is, wordt ‘gevoel’ ingelijfd in het mannelijke artistieke domein en wordt de dame in de letterkunde daar als kille vijand tegenover geplaatst. Maar meer nog dan de dame is de heer, de burgerheer, de tegenpartij in de nieuwe kunst. Die nieuwe kunst moet immers een plaats veroveren in een literaire wereld waarin niet vrouwen, maar mannen de belangrijkste posities bezetten. Het gaat dan vooral om de strijd voor een autonome literatuur, de ‘kunst om de kunst’; die wordt verbeeld als een strijd van jonge mannen tegen burgerheren.

De nieuwe kunstenaars worden als volgt gepresenteerd: ‘Wij zijn de zwarte mannen, met bleeke gezichten en roode vlaggen in de sidderende handen [...] Wij zijn de Revolutie in de Literatuur.’ De tegenstanders heten onveranderlijk ‘Heer’. Daarmee zijn ze als kunstenaar gediskwalificeerd. ‘Heer’ is net als dame een aanduiding van eigenschappen die nu on-artistiek worden gevonden, zo zagen we hiervoor: verstandelijkheid, ernst, bedaardheid, kalmte en beheersing. ‘Heer’ duidt bovendien een maatschappelijke positie aan; een heer is iemand in een maatschappelijke rol. De revolutie houdt nu juist in dat de kunst uit maatschappelijke kaders wordt losgemaakt.

Ook voor Van Deysse is Busken Huet de heer bij uitstek, het gezicht van het voorbije tijdvak, ook in positieve zin. Huet wordt gewaardeerd als een man die boven zijn tijdgenoten uitstak in verstand, eruditie, begaafdheid en beschaving. Maar een kunstenaar is hij niet. ‘Huet was niet Huet, maar hij was de Heer Huet. Huet was hartstochtloos’.⁴² ‘Heer’ en ‘kunstenaar’ sluiten elkaar uit. Huet had weliswaar de passie als vereiste voor de kunst gesteld en daarom vindt Van Deysse zijn roman *Lidewyde* ‘uitmuntend voor het jaar 1867’, maar Huet belichaamde die passie niet zelf. Huet schreef over passie maar bleef zelf bedaard en koelbloedig. In zijn werk spreekt volgens Van Deysse wel een persoonlijkheid, ‘een man, een mensch’, maar die heeft ‘nog een jas aan’ en zijn armen gaan ‘elegant en netjes’; hij bleef de Heer Huet.⁴³

41 Diederik van Amstel, *De Nieuwe Gids* 2 (1886), 9.

42 Lodewijk van Deysse, ‘Lidewyde,’ in *De Nieuwe Gids 1888/Verzamelde werken* IV, 122-155, 130.

43 Idem, 153.

Die jas komen we bij Van Deyssel en ook bij zijn generatiegenoten zo vaak tegen dat we hier wel van een kernmetafoor mogen spreken, een beeld dat, net als 'heer', een essentieel aspect van de poëtica uitdrukt. In 'Nieuw Holland' staat over de letterkundigen Van Hall en Vosmaer 'neen 't zijn geen menschen; 't zijn jassen'. In 'Over literatuur' wordt Netscher gemaand zich van zijn borstrok te ontdoen en van 'de stijve overjas van zijn bekrompen ernst'.⁴⁴ Het personage Willem Norèl uit de gelijknamige roman van de schrijver C. Terburch is 'helemaal geworden tot een snor, een jas en een paar donkere handschoenen'. Het gaat steeds om stijve jassen, boorden, hoeden en handschoenen, de paraferalia van de degelijke, gewichtige burger. Ook Verwey brengt de jas in die zin ter sprake. In zijn bespreking van *Een liefde* noemt hij Van Deyssel het voorbeeld van een schrijver die met zijn werk zijn persoonlijkheid uitdrukt, 'niet van zijn lichaam, of zijn jas, of de boorden die hij gewoon is te dragen, maar van zijn innerlijk, persoonlijk Wezen'.⁴⁵ Van Eeden noemt een tegenstander een 'gehandschoende meneer' met 'mevrouwen-conversatie'.⁴⁶ En Netscher, zojuist door Van Deyssel opgeroepen zijn herenjas uit te trekken, hanteert zelf deze beeldspraak als hij de populaire schrijver 'de heer van Maurik' kapittelt met de woorden:

Justus van Maurik is een fatsoenlijk mensch, die zelfs in de kunst een man met een gekleede jas en een hoogen hoed tracht te blijven; zijn geest is kalm, braaf, burgerlijk en strompelt op een sukkeldrafje over de paden der deugd en rechtshapenheid.⁴⁷

Met die 'geklede jas' wordt dus de burger in de letterkunde bestreden. Het beeld fungeert als poëticaal wapen in de belangrijkste strijd van Tachtig, in Van Deysels woorden: de kunst losmaken van 'de kleine vingers der maatschappij' om haar te geven aan 'de groote handen der menschheid' ofwel de kunst bevrijden uit de onderschikking door de maatschappij, vertegenwoordigd door de 'tweede stand'. De burgerij heeft de kunst tot 'edel tijdverdrijf' gemaakt, tot 'nobel vermaak, liefelijke liefhebberij, prijzenswaardige bezigheid, hartverheffende okkupatie'⁴⁸ van goedopgevoede jongemannen of nette heren, een gespreksonderwerp voor aan 'de vergadertafels hunner vereenigenen',⁴⁹ een voertuig voor deugden en waarden. Die vrijwording van kunst en kunstenaar uit de burgerlijk-maatschappelijke kaders wordt ook door Kloos, Netscher en Verwey in deze beginjaren sterk bepleit.

44 Lodewijk van Deyssel, *Over literatuur*, 68-69.

45 Albert Verwey, 'Mijn meening over L. van Deyssels roman "Een liefde"', 248.

46 F.v.E. [Frederik van Eeden], 'Varia,' in *De Nieuwe Gids* 1 (1885-1886) 2, 502.

47 Frans Netscher, 'Justus van Maurik,' in *De Nieuwe Gids* 1 (1885-1886), 330.

48 Lodewijk van Deyssel, 'La terre,' in *De Nieuwe Gids* 3 (1888), *Verzamelde werken* IV, 93-117, 96-97.

49 Lodewijk van Deyssel, 'Lidewijde,' in *De Nieuwe Gids* 3 (1888), *Verzamelde werken* IV, 122-155, 144.

Daarbij wordt met kracht afstand genomen van het grote, vooral het burgerlijke publiek. Het beeld van de Messiaanse kunstenaar, onbegrepen en miskend door de tijdgenoten, impliceert die afstand al; dit kunstenaarsbeeld verwijst naar de nieuwe verhoudingen die de autonome kunst met zich meebrengt. Het grote publiek wordt nu uitgesloten; het kan de nieuwe kunst, een ‘gave van weinigen voor weinigen’ immers, niet begrijpen laat staan beoordelen. En speciaal het burgerlijke publiek, dat ‘Nutslezingen’ bezoekt (van de Maatschappij tot Nut van ‘t Algemeen, aan het einde van de achttiende eeuw opgericht om de burgerlijke idealen te verbreiden) wordt door de nieuwe kunstenaars nadrukkelijk afgewezen. Die lezingenbezoekers en alle andere vertegenwoordigers van de burgerlijke genootschappen, maatschappijen en verenigingen, hebben volgens Van Deyssel ‘in hun binnenste’ eigenlijk ‘een innige hekel aan de grote literatuur’ en zijn er de ergste vijanden van.⁵⁰ Het gaat dan, om tot de jassen terug te keren, om het publiek van ‘welgekleede dames en heeren’, zoals in de eerste jaargang van *De Nieuwe Gids* staat.

Het beeld van de geklede jas heeft een grote reikwijdte. Het omvat eigenlijk alle facetten van de burgerlijke negentiende-eeuwse literatuuropvatting, het verwijst naar het maatschappelijke en het literaire terrein en het treft zowel de kunstenaar als de kunst zelf. Allereerst slaat de jas, zoals we zagen, op een type kunstenaar dat nu tot de voorbije tijd wordt gerekend en de benaming kunstenaar niet meer verdient: de kunstenaar die in een maatschappelijke betrekking functioneert en daarnaast aan letterkunde doet, al dan niet in gezelschaps- en verenigingsverband. Dat zijn de bovengenoemde ‘aardige predikanten, meesters in de rechten’ of een ‘rederijkertje, schoolmeestertje’ die op aangename wijze de fraaie letteren beoefenen als ‘knappe schrijvers’ of ‘flinke dichters’. Dat zijn de ‘jassen’, vertegenwoordigers van de ‘aangeklede burgerlijke beschaving’. De nieuwe kunstenaar is naakt. Hij staat tegenover de ‘jassen’ als ‘naakte, levende mens’ en dat betekent: los van die burgerlijke cultuur, ontdaan van maatschappelijke bindingen. Hij opereert niet in een gemeenschappelijk verband maar hij is een individu en een koning, hoog uittorend boven de gevestigde orde. De ‘vrijwording van den artiest’ noemt Netscher dat, een voorwaarde voor de ‘voortbrenging van zuiver artistiek werk’.⁵¹ De nieuwe kunstenaar is geen net lid der beschaving maar juist een volstrekt onmaatschappelijke verschijning van wie bij voorkeur wordt benadrukt dat hij heftig is en bezeten en de indruk maakt dat hij ‘gek is en in een krankzinnigengesticht moest zitten’, zoals Van Deyssel in ‘Nieuw Holland’ zegt.⁵²

⁵⁰ Lodewijk van Deyssel, ‘Nieuw Holland’, 27-28.

⁵¹ Netscher, ‘Het daghet uyt den oosten’, 341-342.

⁵² Mary Kemperink, *Van profeet tot patiënt*.

DE NAAKTE KUNSTENAAR

198

'Naakt' is de positieve tegenhanger van de geklede jas of het burgerpak. Dit beeld vervult een al even centrale rol in de poëtica van de beginnende Tachtigers en bestrijkt alle aspecten van de autonomisering van de kunst die nu wordt bevochten. Het gaat hier trouwens om een beeld dat internationaal bij mannelijke dichters voorkomt als een 'symbol of authenticity'; Terence Diggory wees op de traditie van 'heroic nakedness in male poetry' van bijvoorbeeld Walt Whitman, Robert Frost, Wallace Stevens en Robert Lowell.⁵³ Bij Tachtig heeft het onder meer betrekking op de burgerlijke conventies, de zedelijkheid en moraal: van die keurige jas wordt de kunst nu ontdaan. Die conventies van burgerlijk fatsoen vormen de 'kleederdracht der nauwelijks verstreken periode', zegt Verwey. De nieuwe kunstenaars uiten hun gedachten 'in hun witte naaktheid': 'wij hebben geen tijd ze te kleeden en wij schamen ons hunner niet.'⁵⁴ De nieuwe kunst, vrij van dogma's en fatsoen, staat 'naakt' tegenover 'de aangeklede gemeenplaats', de kunst van voorheen, die dienstbaar was aan burgerlijke waarden.

Naakte kunst betekent ook: rechtstreekse uiting van gevoel en ziel, niet verstandelijk, niet gefilterd door de geest. Kloos zei over de verzen van Gorter dat hierin de diepere zielelagen 'naakt' aan de dag gebracht worden en hij bedoelde dat geest en 'mensenwijsheid' er geen greep op hadden gekregen. Die betekenis van 'naakt' tegenover 'jas' vinden we ook bij Verwey die 'naakt' associeert met directe uiting van gevoel en hartstocht tegenover wat hij noemt het meer verstandelijke 'modepak' van voorheen. 'Naakt' is de nieuwe, zuivere, vrije gevoelskunst, als een oerkracht die nergens door wordt ingeperkt, niet door maatschappelijke kaders en conventies en niet door verstandelijke overwegingen en redeneringen. En naakt is de grote, machtige kunstenaar, vrij van maatschappelijke banden en beperkingen.

Ook hier draait het om natuur tegenover (burger)cultuur. Die fundamentele tegenstelling, verbeeld in de kunst en de kunstenaars die zich ontdoen van hun stijve pak, is in deze poëtica steeds aan de orde. Van Deyssel plaatst de naakte kunst als 'opperste natuurkracht' tegenover de aangeklede burgerlijke beschaving die als knellend en onderdrukkend wordt ervaren. Naakt, oer, levend en krachtig staan de nieuwe kunst en kunstenaar tegenover de deftige en fatsoenlijke, kalme en beheerste maar lege, doodse, aangeklede beschaving. Diezelfde tegenstelling

53 Terence Diggory, 'Armored Women, Naked Men: Dickinson, Whitman and their Successors,' in *Shakespeare's Sisters. Feminist Essays on Women Poets*, red. Sandra M. Gilbert en Susan Gubar (Bloomington/London: Indiana University Press), 135-150. E. Showalter spreekt van 'physical nakedness, so potent a symbol of authenticity for Whitman and other male poets,' in 'Feminist Criticism in the Wilderness,' in *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory* (London: Virago, 1986), 251.

54 Albert Verwey, 'Toen de Gids werd opgericht,' in *De Nieuwe Gids* 1 (1885-1886), 189-190.

komt terug in andere metaforen waarvan Van Deyssel en anderen graag gebruik maken om de burgerlijke kunst in diskrediet te brengen: het mechanische en de stad. De afgewezen letterkunde wordt door Van Deyssel een ‘stad’ genoemd en de burgers heten ‘afgeleverd door fabrieken’, ze zijn machines, doodse mechanieken: ‘O, dat gij zoo uit mekaar te nemen zijt: spier voor spier, zenuw voor zenuw, beweging voor beweging, blik voor blik, woord voor woord!’⁵⁵ Verweys metaforen verwijzen naar hetzelfde terrein wanneer hij in *De onbevoegdheid der Hollandsche literaire kritiek* het dichtwerk *Julia* (door hemzelf en Kloos in ouderwetse trant geschreven om de kritiek te misleiden) omschrijft als een ‘toneeljapon, die we gevuld hebben met een ziel van watten; de pruik en de glazen oogen en het jurkje met een hart van mechaniek’.⁵⁶ Hier komen de beelden van kleding en het mechanische samen om de leegte, kilte en gekunsteldheid van de afgewezen kunst uit te drukken.

En tegenover dat lege, doodse mechaniek staat dan weer de ‘zeer-levende’ kunstenaar die ook ‘een dier met een ziel’ wordt genoemd. Vooral Van Deyssel beklemtoont graag de dierlijke kanten, ‘het artistieke en dierlijk-menschelijke’ van de kunstenaar tegenover het gecultiveerde, fatsoenlijk-maatschappelijke. De kunstenaar is ‘een enorm stuk hoogste natuur’ en heet ‘mensch-dier’, ‘een dier met een ziel’, ‘lieden van stemming en dierlijkheid’. Dierlijkheid, instinct en lichamelijke, naast goddelijkheid, karakteriseren de nieuwe, vrije kunst tegenover de machines, de burgers, de heren en dames, de lege jassen van de burgerlijke cultuur. Hier wordt inderdaad een grootse strijd gevoerd. Het artistieke is nu het allerhoogste en het primitieve; alles wat buiten het burgerlijk-maatschappelijke terrein valt.

De nieuwe artistieke waarden behoren als gezegd alle tot het terrein dat in de negentiende eeuw sterk met vrouwen en vrouwelijkheid werd verbonden. In het negentiende-eeuwse proces van rationalisering en industrialisering werden de krachten die niet rationeel controleerbaar leken: het natuurlijke, het primitieve, instinctieve, lichamelijke en seksuele buiten het sociale geplaatst en sterker met vrouwen geassocieerd, terwijl het meer rationele, beheersbare maatschappelijke terrein als bij uitstek mannelijk werd beschouwd. Toch vormt, zoals we hiervoor telkens zagen, de bevrijding van de kunst voor Tachtig geen vervrouwelijking. Er worden vrouwelijke waarden verdedigd, maar die worden met nadruk in mannelijke termen en beelden gegoten. De nieuwe kunstenaar is een jonge, krachtige, naakte man: ‘Hier is een man aan het woord, hier is het de ontkleede ziel van een krachtigen mensch’ en die staat tegenover de ‘fatsoenlijke Heeren en Dames’ in hun burgerpakken. Het gaat om jeugdige, vrije, hartstochtelijke mannelijkheid

55 Lodewijk van Deyssel, ‘Willem Norèl,’ in *Verzamelde werken* IV, 229-234, 233.

56 Willem Kloos en Albert Verwey, *De onbevoegdheid der Hollandsche literaire kritiek* (Amsterdam: W. Versluys, 1886), 12.

tegenover volwassen, bedaarde, verstandelijke burgerheren en kille, doodse burgerdames. De nieuwe kunst wordt bovendien met de meest krachtige en geweldige beelden van woeste stormen en donderende kanonnen verdedigd, om iedere verdenking van vrouwelijkheid bij voorbaat de kop in te drukken. Zie hoe Netscher de nieuwe kunstenaars laat komen aanrazen:

Mannekelen heffen zangen aan in de doodsche stilte, die als een grauwe aschregen over ons land hing. Deze zangen zingen samen tot koren, en hare muziek klinkt luider, en wiegt op de aandoeningen der stemmingen, en davert door het gebergte van den kunstenaarstrots, en jubelt over de wegen van eenzaam genot, en schalt in koperen galmen over de vlakten der jeugd. In de verte naderen zij in galop, met den doffen roffel van hoefgeklop, en haar kadens zwiept in golvende stijgingen, als een onweder, dat langs den grond dondert, neêrgesmaakt, krinkelend, met vlammen doorlekt; en zij naderen in een woesten warrel, bonsend, holderend, donderend; en er vliegen stofwolken omhoog, die het zonnelicht in kleurengammaas doet ontbranden. Uit de wilde horde wikkelt zich de galop van eenzame zangen los, die als de paarden der steppen over de onmetelijke vlakten der poëzie hollen, met wapperende manen en vlokken schuim op de zijden. En links vliegt er een voort, en rechts vliegt er een voort, daar nog een, en nog een, en zij bedekken de lijn van den horizon, en de wilde horde heeft zich tot eene lange linie uitgebreid, die van het eene gezichtseinder tot het andere reikt. De donderende hel van verwarde zangen lost zich, bij hare nadering, in een heeal van harmonieën op. Zoo naderen de zangen der toekomst over de velden van Neêrland's kunst.⁵⁷

GENDER ALS WAPEN IN DE LITERAIRE STRIJD

In de literatuurgeschiedenis is het beeld blijven bestaan van Tachtig als groepje strijdbare, hartstochtelijke jonge mannen dat de bezem haalde door de duffe, burgerlijke ingeslapen letterkunde. Niet zelden worden de letterkundige burgerheren tegen wie Tachtig zich vooral richtte, terugblikkend vervangen door 'dames' om het contrast maximaal uit de verf te laten komen. Zo schreef Johan de Meester: 'De literatuur deed heusch aan de suffe netheid of de nette sufheid van een paar oude dames denken [...] Toen zijn die brutale jongens gekomen - en maar zoo, in hun werkkielen. Ze deden niets netjes en ze waren niets suf - en de bedaaide dames voornoemd maakten een rumoer als opgeschrikte kippen.'⁵⁸

57 Netscher, 'Het daghet uyt den oosten', 338-339.

58 J. de Meester, *Iets over de literatuur dezer dagen. Een nutslezing* (Bussum: C.A.J. van Dishoeck, 1907), 28-29.

Toch beklemtoonde een volgende groep jonge schrijvers, de hierboven genoemde generatie van 1918, de al te gevoelige, vrouwelijke inslag van Tachtig, om zich als een krachtige, mannelijke, viriele reactie te kunnen profileren. Zo maken opeenvolgende, elkaar bestrijdende generaties steeds opnieuw een strategisch gebruik van gender. Kennelijk biedt gender bij uitstek de taal om poëtische tegenstellingen uit te drukken en de eigen positie te bevechten. Eerder onderzoek in binnen- en buitenland heeft daarvan vele voorbeelden laten zien.⁵⁹ Gendertegenstellingen worden immers gevoeld als de meest fundamentele, ze zijn diep verankerd en worden altijd geformuleerd in polaire termen, in uitersten, in een positieve en een negatieve pool, die wel hetzelfde blijven heten (mannelijk en vrouwelijk) maar inhoudelijk uiterst rekbaar zijn. Ze kunnen daarom gebruikt worden om steeds weer nieuwe grenzen en contrasten aan te zetten, waarbij het een constante is dat de positieve pool van de poëtica, het eigen terrein van de ware kunst en de ware kunstenaar, in termen van ideale mannelijkheid worden beschreven terwijl de afgewezen literatuur steevast als vrouwelijk of als een ongewenste vorm van mannelijkheid wordt afgedaan, ook al sluiten die termen eigenlijk niet aan bij de gangbare genderbetekenissen. Dat zagen we bij Tachtig gebeuren.

Van Deyszel en zijn generatiegenoten propageerden met hun beelden van de naakte, machtige, hartstochtelijke gevoelskunstenaar een nieuwe kunst, maar gaven ook uiting aan een nieuw ideaal van mannelijkheid tegenover de stijve, ingekapselde burger. Zo las Toos Streng in ‘Over literatuur’ de uitdrukking van een nieuw mannelijkheidsideaal waarin elementen zijn opgenomen die voorheen als vrouwelijk en jeugdig golden, als reactie op de negentiende-eeuwse opvatting van het volwassen-mannelijk kunstenaarschap.⁶⁰ We kunnen daaraan toevoegen dat de generatie van 1918 vervolgens als reactie op Tachtig weer een nieuw ideaal propageerde waaruit de vrouwelijke gevoelselementen waren verwijderd en de viriele, harde kanten sterk aangezet. Tegenover de ‘engel-achtige’, lijdende Kloos als icoon van Tachtig staat de vitale, sportieve Marsman als beeld van de jongeren van 1918. De literatuurgeschiedenis kan gelezen worden als een reeks van elkaar bestrijdende visies op de ware mannelijke kunstenaar.

Mij ging het niet om de constructie van deze idealen op zichzelf, maar om de manier waarop ideologisch geladen beelden worden ingezet in literaire debatten. Ik heb gender dus beschouwd als een middel, als een van de strategieën die deelnemers

59 Zie bijvoorbeeld Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, ‘Tradition and the female talent,’ in *The Poetics of Gender*, red. Nancy Miller (New York: Columbia University Press 1986): 183-207, Andreas Huyssen, ‘Mass Culture as Woman: Modernism’s Other,’ in *After the Great Divide* (Bloomington: Indiana University Press 1986): 44-65, Erica van Boven ‘De viriele generatie van 1918,’ *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 117 (2001): 109-132.

60 Toos Streng, “Die in hun jeugd gedroomd hebben ...” Mannelijkheid en dichterschap in de negentiende eeuw,’ *Tijdschrift voor Nederlandse Taal en Letterkunde* 117 (2001): 27-40.

aan de poëtische strijd gebruiken om nieuwe opvattingen over literatuur en schrijverschap in te voeren, de oude met kracht te verwerpen, nieuwe scheidslijnen aan te brengen en de eigen positie te bevechten. Gender blijkt een populair en effectief wapen in de strijd om een dominante literaire plaats en dat geldt zeker voor Tachtig.

De strategie was niet in de eerste plaats gericht op de uitsluiting van vrouwen uit de letterkunde. De Tachtigers hadden een bredere strijd te voeren en vrouwen vormden nog niet de getalsmatige bedreiging die ze na 1900 werden. Sowieso is de relatie tussen gendermetaforen en de werkelijkheid van concrete mannen en vrouwen gecompliceerd. Toch bestaat die relatie natuurlijk wel, anders zouden de beelden geen betekenis of uitwerking hebben. De beeldtaal van Tachtig, met zijn op het eerste gezicht vrouwelijke inslag, biedt in theorie ruimte aan schrijfsters en dichters. Dat werd de Tachtigers dan ook door hun opvolgers verweten, zo zagen we hiervoor. Bij nader toezien blijkt de genderbeeldspraak van Tachtig juist een uitermate ongunstig klimaat voor vrouwen te hebben geschapen. Bovendien ging die beeldspraak wel degelijk gepaard met concrete afwijzing en uitsluiting van de romanschrijfsters en dichters van die tijd.⁶¹ We zagen er hierboven al enkele voorbeelden van en die zijn met vele aan te vullen; in 'Nieuw Holland' rekende Van Deyssel ook af met de romanschrijfsters van zijn tijd, die volgens hem 'geheel buiten de kunst en in de nijverheid' waren.⁶²

202

BIBLIOGRAFIE

- Bergh, Herman van den. 'Studiën (vierde reeks) v,' *Het Getij* 5 (1920): 928.
- Boven, Erica van. *Een hoofdstuk apart. 'Vrouwenromans' in de literaire kritiek 1898-1930*. Amsterdam: Sara/Van Gennep, 1992.
- Boven, Erica van. 'De viriele generatie van 1918,' *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 117 (2001): 109-132.
- Boven, Erica van. 'In de schaduw van Tachtig. Doorwerking van Tachtig in de 20ste-eeuwse literatuurgeschiedschrijving,' in *Achter de verhalen. Over de Nederlandse literatuur van de twintigste eeuw*, red. Elke Brems e.a. Leuven: Peeters, 2007, 25-43.
- Boven, Erica van. 'Autonomy and Gender Ideology. The Writers of the 1880's on their Female Colleague, Hélène Swarth,' in *The Autonomy of Literature at the Fins de Siècles (1900 and 2000). A Critical Assessment*, red. Gillis J. Dorleijn, Ralf Grüttemeier en Liesbeth Korthals Altes. Leuven: Peeters, 2007, 145-157.
- Brandt Corstius, J.C. *Het poëtisch programma van Tachtig. Een vergelijkende studie*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & van Gennep, 1968.
- Coenen, Frans. *Studiën van de tachtiger Beweging*. Utrecht: Uitgeverij Reflex, 1979.
- Cornelissen, Micky. *Poëzie is niet een spel met woorden. De criticus Willem Kloos temidden van zijn tijdgenoten*. Nijmegen: Vantilt, 2001.

61 Zie ook Erica van Boven, 'Autonomy and Gender Ideology. The Writers of the 1880's on their Female Colleague, Hélène Swarth,' in *The Autonomy of Literature at the Fins de Siècles (1900 and 2000). A Critical Assessment*, red. Gillis J. Dorleijn, Ralf Grüttemeier, Liesbeth Korthals Altes (Leuven: Peeters, 2007), 145-157.

62 Van Deyssel, 'Nieuw Holland', 32.

- Diggory, Terence. 'Armored Women, Naked Men: Dickinson, Whitman and their Successors,' in *Shakespeare's Sisters. Feminist Essays on Women Poets*, red. Sandra M. Gilbert en Susan Gubar. Bloomington/London: Indiana University Press, 135-150.
- Endt, Enno. *Het festijn van Tachtig. De vervulling van heel groote dingen scheen nabij*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 1990.
- Hausen, Karin. 'Die Polarisierung der "Geschlechtscharaktere". Ein Spiegelung der Dissoziation von Erwerb- und Familienleben,' in *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, red. Werner Conze e.a. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1976, 363-393.
- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Johannes, Gert Jan. *Geduchte verbeeldingskracht. Een onderzoek naar het literaire denken over de verbeelding – van Van Alphen tot Verwey*. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam Amsterdam, 1992.
- Kemperink, Mary G. 'Wat wil het naturalisme? Een invulling van het Nederlandse naturalistische concept op basis van poëtische teksten,' in *Dit is de vreugd die langer duurt. Een bundel opstellen voor W. Blok*, red. F.A.H. Bernds en J.J.A. Mooij, Groningen: Wolters-Noordhoff, 1984, 41-59.
- Kemperink, Mary. *Van observatie tot extase. Sensitivistisch proza rond 1900*. Utrecht/Antwerpen: Veen, 1988.
- Kemperink, Mary. *Van profeet tot patiënt. Visies op kunstenaarschap in de negentiende eeuw*. Groningen: Rijksuniversiteit Groningen, 2009.
- Kloos-Reyneke van Stuwe, Jeanne. *Het menselijke Beeld van Willem Kloos*. Lochem: De Tijdstroom, 1947.
- Meizoz, Jérôme. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur. Essai*. Genève: Slatkine, 2007.
- Miller, Nancy (red.). *The Poetics of Gender*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Oliveira, Elias d'. *De mannen van '80 aan het woord. Een onderzoek naar enkele beginselen van de "Nieuwe-Gids"-school*. Amsterdam: De Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur, 1909.
- Showalter, Elaine. *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*. London: Virago, 1986.
- Streng, Toos. "Die in hun jeugd gedroomd hebben ..." Mannelijkheid en dichterschap in de negentiende eeuw, *Tijdschrift voor Nederlandse Taal en Letterkunde* 117 (2001): 27-40.
- Streng, Toos. *Geschapen om te scheppen? Opvattingen over vrouwen en schrijverschap in Nederland, 1815-1860*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1997.
- Tilburg, Marja van. *Hoe hoorde het? Seksualiteit en partnerkeuze in de Nederlandse adviesliteratuur 1780-1890*. Amsterdam: Het Spinhuis, 1998.
- Winkels e.a., Peter. *Ten tijde van de Tachtigers. Rondom De Nieuwe Gids 1880-1895*. 's Gravenhage: Nijgh & Van Ditmar, 1985.

Erica van Boven is verbonden aan de Rijksuniversiteit Groningen en de Open Universiteit. Zij publiceerde onder meer over gender en literatuurgeschiedschrijving en over publieksliteratuur in het interbellum. Van 2013 tot 2017 leidde zij het NWO-project Dutch Middlebrow Culture 1930-1940. Haar laatst verschenen boek is Bestsellers in Nederland 1900-2015 (Garant 2015).