Nieuws uit Nergensoord

Natuursymboliek en de receptie van William Morris in Nederland en België*

LIESKE TIBBE

In 1890 verscheen de utopische roman *News from Nowhere, or an Epoch of Rest* van William Morris (1834-1896), dichter en schrijver, ontwerper van toegepaste kunst en theoreticus over 'Arts & Crafts', uitgever en leidend figuur binnen het Engelse socialisme. Dit boek beschrijft een toekomstmaatschappij waarin leven in harmonie met de natuur, persoonlijke zelfbeschikking, arbeidsvreugde en een gezonde en zinvolle afwisseling van arbeid en rust samengaan. In deze nieuwe wereld had alles zijn 'natuurlijke' loop: het gras was groen, het water stroomde helder, de bewoners waren werkzaam en gezond, hun behuizingen degelijk en aantrekkelijk gebouwd en op harmonische wijze ingebed in het landschap. Hand- en hoofdarbeid konden door ieder gelijkelijk verricht worden; het bewerken van het land werd afgewisseld met het vervaardigen van wat dagelijks nodig is, fraai maar zonder overdaad.

Een jaar later verschenen delen van dit boek in vertaling in Nederlandse en Belgische tijdschriften. In 1897 volgde een volledige Nederlandse editie, *Nieuws uit Nergensoord*, die veel weerklank vond. Deze vertaling verscheen net in een tijd dat William Morris, mede door allerlei herdenkingsartikelen na zijn dood in 1896, bekendheid had gekregen in artistieke kringen. Vóór die tijd was hij in Nederland alleen enigszins bekend als dichter, door vermeldingen in een schoolboek,[1] en in beperkte mate in socialistische kringen. *Nieuws uit Nergensoord* sloeg zowel in politiek als in esthetisch opzicht aan en de invloed ervan duurde lang voort. Wat maakte het boek destijds zo aantrekkelijk? In dit artikel wil ik een schets geven van een complex van ideeën waar het werk bij aansloot.

De natuur als metafoor voor de kunst

Omstreeks 1890, toen de kunsttheoretische geschriften van William Morris geïntroduceerd werden in de Lage Landen, werd daar een dicussie gevoerd over verval en herstel van de decoratieve kunsten – in België iets eerder dan in Nederland. In diverse, vooral Belgische, publicaties uit die tijd werd de toestand waarin de kunsten verkeerden beschreven in metaforische

termen: de kunst ontwikkelde zich net als bomen, planten en bloemen volgens een proces van groei, bloei en verval. De kunst van de eigen tijd werd doorgaans omschreven in termen van 'degeneratie' en 'onvruchtbaarheid'. Een artistieke avant-garde was niet lang daarvoor opgekomen, die zich verzette tegen wat zij zag als afgeleefde en kunstmatige bourgeoiscultuur; het alternatief dat zij propageerde was een onbedorven, 'natuurlijke' kunst, een kunst die zich ontwikkelde als, en in harmonie met, de natuur. De geschriften van William Morris sloten aan bij deze gedachtegang en gaven er tevens nieuwe inspiratie aan.

Vóórdat William Morris bekend werd in de Nederlandse kunstwereld, vervulde de Belgische kunstenaar Henry van de Velde (1863-1959) een schakelfunctie tussen het Engelse en het Nederlandse kunstleven. Van de Velde wordt beschouwd als een van de grondleggers van de Art Nouveau, zowel door zijn kunst als door zijn theoretische beschouwingen. In 1894 publiceerde hij een van zijn belangrijkste lezingen, 'Déblaiement d'art', in *La Société Nouvelle*, een politiek-cultureel maandblad met een enigszins anarchistische achtergrond. In deze lezing kondigde hij het einde van de Vrije Schilderkunst aan, als de in verval geraakte kunst van een gedemoraliseerde en tot ondergang gedoemde bourgeoisie. In de kapitalistische maatschappij van de bourgeoisie was alles lelijk geworden; de kunst kon er niet meer groeien en bloeien. Voor dit thema bediende hij zich al in het begin van zijn stuk van een beeldspraak: '[...] l'arbre est mort qui s'élevait en nos contrées [...]'. Sinds vier eeuwen, sinds het einde van de gotische kunst, was die boom niet levenskrachtig meer. In een later stuk in *La Société Nouvelle* beschreef hij de kunst als een neergestorte boom, met geknakte en verdorde wortels ernaast op de grond; steeds meer afval kwam in die wirwar terecht. Oorzaak van het omvallen van de boom der kunst was het gestaag knagen van wormen die uit de duistere diepten van de menselijke ziel omhoog waren gekomen. Om het verval in de kunst aan te geven gebruikte hij ook het motief van verwelkte bloemen. Het dreigend perspectief was dat de dorre grond geen nieuwe kunst meer kon voeden en dat alle inspanningen om de neerhangende bloemstengels weer op te richten tevergeefs zouden zijn.[2]

Behalve het beeld van de afgestorven boom en de verlepte bloem gebruikte hij ook dat van de 'akkers van de kunst' om de toestand van de toegepaste kunsten te symboliseren: die akkerlanden waren verdeeld (de scheiding der verschillende kunstdisciplines), ze waren uitgeput door roofbouw, lagen braak, zoals in het volgende voorbeeld:

> De Kunst heeft het uitzicht van het open veld; het is een wijde opeenvolging van bouwlanden, zich uitbreidend tot in het oneindige. Maar op dit oogenblik worden de bouwlanden van het voorplan alleen omgespit en bezaaid: Schilder-, Beeldhouw- en Bouwkunst. Ze worden beploegd door een menigte mannen, weinig met de eigenlijke uitgestrektheid dier landen in evenredigheid, wijl,

> verderop, de volkomenste eenzaamheid heerscht en de grond is overgeleverd aan de woekerplanten, die, niet uitgewied, de aarde verarmen. Daar nestelt de vergetelheid met haar droef kerkhofgewas; de lijken, die er rusten, heeten: Pot- en Plateelbakkerij, Glasbewerkerij, Goud- en IJzersmederij, Meubel-, Kant-, Borduur- en Tapijtwerk [...].[3]

Meermalen ook gebruikte Van de Velde het beeld van de kunst als een rivier: een stroom die gevangen werd gehouden binnen haar dijken, zoals het schilderij omkneld en beperkt werd door vergulde ornamentlijsten die verhinderden dat het op 'natuurlijke' wijze deel uitmaakte van de omgeving. Ook die lijsten op zichzelf waren symptomen van maatschappelijk kwaad: 'Ces monstruosités pompeuses, en faux or' degradeerden de kunst tot de sfeer van 'grands cafés', concertzalen en amusementsgelegenheden.[4] Nee, de kunst moest zich losmaken van 'de uitgeputte & crophuleuze vormen van het tafereel & het standbeeld [...]. De schilderkunst moet overstromen als een Nijlwater, losbreken haar dijken: de gouden omlijstingen & alles bevruchten wat zij zal hebben aangeraakt'.[5] Hij gebruikte ook een motief dat daar enigszins aan tegengesteld was: dat van de kunstenaar die de stroom weer in goede banen leidde en zo de moerasgrond weer vruchtbaar maakte. De kunstenaar moest een voorbeeld nemen aan het nederige werk van de grondwerker, aan het geduldig aarde aandragen om de doorgebroken dijk te dichten; als het water, nu bedervend in pestverwekkende moerassen, weer in de oude bedding zou stromen, zou de rivier haar vroegere loop kunnen hervatten, 'profond, magnifique [...]'.[6]

In deze stukken van Van de Velde staan tal van verwijzingen naar het werk van William Morris en andere Engelse Arts & Crafts-kunstenaars; hun activiteiten worden als hoopvol perspectief, als voortekenen van verandering afgeschilderd. Meermalen worden uitspraken van Morris aangehaald, vooral waar het betreft de toestand van de kunsten in relatie tot die van de maatschappij. Lang niet altijd wordt de aan de natuur ontleende beeldspraak dan ook in pessimistische zin gebruikt: men hoefde die hand maar uit te strekken om tedere rozen, geurende jasmijnen of pittige en kruidig geurende bloemen te kunnen plukken, heette het in het progressieve culturele weekblad *L'Art Moderne* over de opbloei in de Belgische literatuur.[7] En in 1896 zag Henry van de Velde in *l'Avenir Social*, het wetenschappelijk en cultureel orgaan van de Parti Ouvrier belge, de herleving van de decoratieve kunsten al als een voldongen feit:

> On peut suivre son développement comme celui d'un jeune arbre mis en bon sol, sur bon fumier et arrosé à temps pour l'eau du ciel. Le bon sol c'est la rénovation de la Société qui suscitera d'autres renouveaux encore que celui de l'art; le bon fumier c'est toutes les abominations du régime précédent et l'eau du ciel c'est notre enthousiasme à tous.[8]

2

1

3

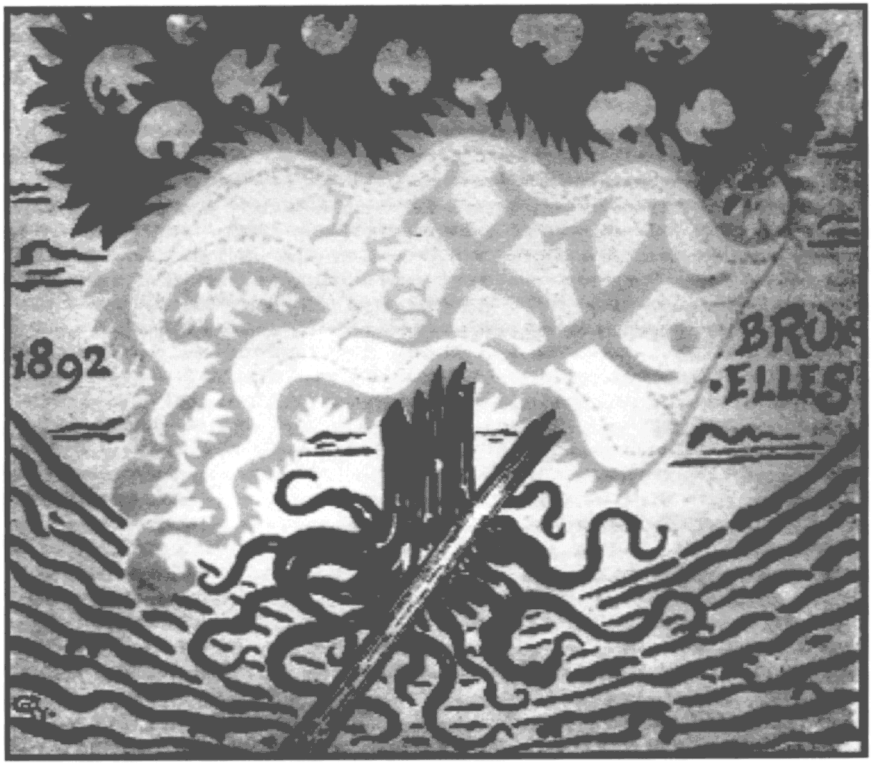
1. Georges Lemmen, vignet voor het tijdschrift *l'Art moderne*, 1892 (Rijksprentenkabinet Amsterdam). **2.** Georges Lemmen, omslag van de catalogus bij de tentoonstelling van 'Les XX', Brussel 1891 (Rijksprentenkabinet Amsterdam). **3.** Henry van de Velde, vignet voor het tijdschrift *Van Nu en Straks*, 1893 (Universiteitsbibliotheek Nijmegen).

Van de Velde besloot zijn eerdergenoemde 'Déblaiement d'art' met een hoopvolle droom met kosmische dimensies; een droom die de kunstenaars mee zou voeren van de oude wereld naar nieuwe continenten, waar de bodem nog bloesem zou kunnen voortbrengen. De weg zou voeren langs de gouden baan die de zon trok over het water van de zee tot daar waar zij onderging in een louterende gloed. Die gloed vormde een scherm van vuur, waar de Kunst doorheen moest om zich te reinigen en te ontdoen van al het vuil dat haar aankleefde. Het stuk eindigt met het apocalytische visioen dat aan de einder zou verschijnen 'le royal enfant en sa fascinante nudité de vierge'; alle bedrog zou geopenbaard worden, de volkeren zouden hun dwalingen erkennen en zich vervolgens verheugen. 'Et les artistes se mettront à l'oeuvre.'[9]

De hierboven beschreven symboliek werd ook letterlijk als 'beeld-spraak' toegepast. Het tijdschrift *L'Art Moderne* bijvoorbeeld kreeg in 1891 een titelvignet, ontworpen door Georges Lemmen (1865-1916), dat een combinatie van bovengenoemde motieven toont: een naakte verschijning, zij het geen kind (volgens de toelichting 'une figure rustique'), die een met stenen en doorntakken bedekt land omploegt; gedeeltelijk rijst het nieuwe gewas al op, omgeven door zon en water (afb. 1). De zon oprijzend achter een vloedgolf is te zien op de catalogus van de tentoonstelling van de Brusselse avant-gardegroep 'Les XX' in 1891 (afb. 2); de ontwerper was eveneens Lemmen. En de stroom die haar dijken – hier letterlijk lijsten – doorbreekt is afgebeeld op het door Henry van de Velde ontworpen omslag van *Van Nu en Straks* (afb. 3), het tijdschrift waarin hij ook in woorden de vergelijking van de kunst met een rivier had gemaakt. Een wat pessimistischer, Nederlandse variant is te zien op een catalogus van een aan Van Gogh gewijde tentoonstelling uit 1892, ontworpen door R.N. Roland Holst. Een neerhangende bloem en dorre wortels symboliseren hier dat de kunst van Van Gogh niet in goede grond kon gedijen; de zon komt op of gaat onder over een kale vlakte.

Dergelijke 'kosmische' symboliek hield tevens een breuk in met eerder in kunstenaarskringen gehanteerde militaristische beeldspraak over de avant-garde, waarin gesproken werd over de stoottroep of het keurkorps, veldtochten en veldslagen, legervleugels en hulptroepen, over te veroveren bastions, tegenstand en overwinningen. De overgang in symboolgebruik vond omstreeks 1890 plaats. De catalogi van 'Les XX' van Lemmen en Jan Toorop (afb. 4 en 5), beide uit 1892, zijn een soort overgangstypes van de ene beeldtaal naar de andere.

Met de natuurmotieven en de beeldspraak van groei, bloei en verval grepen de kunstenaars van het fin-de-siècle gedeeltelijk terug op een oude traditie. Het gebruik van een 'natuurlijke' beeldtaal gaat terug op de in de Romantiek sterk levende reactie tegen de classicistische opvattingen over vaststaande canons van ideeën en beelden als basis van het kunstwerk. In de



4. Georges Lemmen, omslag van de catalogus bij de tentoonstelling van 'Les XX', Brussel 1892 (Universiteitsbibliotheek Nijmegen).

5. Jan Toorop, omslag van de catalogus bij de tentoonstelling van 'Les XX' bij de Haagsche Kunstkring, Den Haag 1892 (Rijksprentenkabinet Amsterdam).

optiek van de Romantici leidden deze canons juist tot afgesleten, niet doorleefde retoriek in de literatuur en dor academisme in de schilderkunst. Er dienden nieuwe, zuivere uitdrukkingsvormen te worden gevonden die geen bedachte constructies mochten zijn maár uit de ziel van de kunstenaar moesten ontspringen, zoals ook de plant spontaan ontstaat. Maar al ontkiemde het kunstwerk spontaan in zijn ziel, toch moest de kunstenaar zijn best doen om het als het ware op ambachtelijke wijze, als een vakman, zo helder en zuiver mogelijk tot uitdrukking te laten komen. De grond moest bewerkt worden en de waterstromen in de goede bedding geleid, om het kunstwerk tot volle wasdom te laten komen.

Deze voorstelling van zaken is de bron van het voorstellen van de kunst als een plant of een boom die uitgroeit door de heilzame werking van goede grond, zon en regen maar zich toch in wezen ontvouwt vanuit de eigen innerlijke energie. Zij vormt tevens de achtergrond van het in die tijd veelvuldig teruggrijpen naar archaïserende, gestileerde vormgeving en het gebruik van oude thema's uit volksballaden en sagen. Sprookjes, volksverhalen, oude liederen, middeleeuwse kunst en architectuur zouden veel dichter staan bij 'natuurlijke' ervaringen en gevoelens, en beantwoordden daarom beter aan de vraag naar een natuurlijke en ware voorstellingswereld dan hol geworden klassieke symboliek.[10] Het gebruik van 'oorspronkelijke' thema's, stijlen en ornamenten verwees tevens naar hun maatschappelijke grond van ontstaan: een 'natuurlijke' manier van samenleven tegenover de mechanische en kunstmatige maatschappij van de eigen tijd. Door naar het verleden te wijzen kon men het heden achter zich laten. Voorstellingen als 'de levensfasen van de mens' of 'tijdperken in de geschiedenis van de mensheid', die veelvuldig voorkomen in de beeldende kunst rond 1900, verwijzen vaak naar deze cyclische opvatting.

Natuurlijke groeikrachten in de maatschappij

In uitspraken van Nederlandse en Belgische kunstenaars aan het eind van de negentiende eeuw is de organische opvatting over de wording van het kunstwerk duidelijk terug te vinden. Bij het al genoemde titelvignet van *L'Art Moderne* uit 1891 luidt de toelichting: 'L'art évolue de lui-même comme toutes les grandes forces naturelles' – leraren en critici waren daarvoor niet nodig.[11] En in *Van Nu en Straks* schreef August Vermeylen (1872-1945): 'Een waarlijk groote en hechte kunst [...] wordt alleen voortgebracht door de onbewuste noodzakelijke kracht van de natuur.' De kunstenaar moest zich geheel overgeven aan de inwendige wet alleen: 'De dichter moet diepgeworteld in het volk staan, en steeds nieuwe krachten uit zijn aarde voelen opstijgen; en er zullen kunstwerken opgroeien schoon als bomen.'[12] Of, zoals de anarchistische kunsthistoricus Jacques Mesnil (1872-1940) het – eveneens in *Van Nu en Straks* – uitdrukte: '... dat de kunst zich ook ontwikkelt en dat haar bestendige bestanddelen ons door de studie der menschelijke ziel geopenbaard worden, en niet door de besluiten der akademiën'.

Hij gebruikte dit om te beargumenteren dat staatsinstellingen als academies en prijsvragen eerder een belemmering dan een stimulans zijn voor intellectueel en artistiek leven; daarmee kon hij de staat zelf ter discussie stellen.[13]

Een andere anarchist, Jean Grave (1854-1939), gebruikte het beeld van een stromende rivier om maatschappelijke ontwikkelingen te schetsen. Had Henry van de Velde, die vage anarchistische sympathieën koesterde en het werk van Grave kende, zijn rivier-metafoor aan hem ontleend? Ook bij Grave trad de rivier buiten haar oevers:

> Gelijk de rivier, van welke het effen watervlak zich uitspreidt te midden der vlakte, zonder merkbaren stroom, ongemerkt haar weg vervolgt [...] zoo vervormt de ontwikkeling de denkbeelden, en verandert zij onzichtbaar de zeden, van het eene geslacht op het andere, zonder dat de individuen in den korten duur van hun leven er iets van bespeuren. Maar al veranderen hun zeden, neigingen en wenschen, de instellingen die den grondslag vormen blijven onbewegelijk, en de strijd ontbrandt.
>
> [...] Dit schijnbaar kalm en onbeweeglijk meer versnelt zijn loop, zijn golven rollen tegen de hinderpalen die zijn bedding vullen, breken tegen de rotsen die haar tegenhouden, knagen aan de oevers die haar gevangenhouden [...].
>
> Dit konden de regeerders niet begrijpen, en daarom hebben zij steeds [...] beproefd den stroom van de idée der verjonging te bedijken, om hem te dwingen bevaarbaar te worden, tusschen de dijken [...]. En wanneer de getergde stroom machtiger is geworden dan zijn hinderpalen, veegt hij ze weg, en verbreekt de wallen, die hun zoo hecht voorkwamen [...].[14]

Zo was voor Grave 'Revolutie' het product van 'Evolutie'; maatschappelijke ontwikkelingen waren net zo min tegen te houden als stromend water, en ook niet blijvend te kanaliseren. Politieke maatregelen konden nooit een blijvend effect hebben op dit proces. Er is een relatie tussen de symbolische voorstellingen van een zich organisch ontplooiende kunst die niet gedijt door academische voorschriften en regels, en die van een samenleving in voortdurende ontwikkeling die niet door politieke partijen en structuren kan worden beheerst. Grote veranderingen in de maatschappij en in de kunst werden gezien als eenzelfde soort natuuruitbarsting en het resultaat van eenzelfde soort evolutie.

De beeldspraak van (weer) opgroeiende bomen en planten werd eveneens gebruikt voor de groeiende arbeidersbeweging. Typerend is de manier waarop de dichteres Henriëtte Roland Holst (1869-1952) het congres van de Sociaal Democratische Arbeiders Partij (SDAP) heeft beschreven, dat zij in het voorjaar van 1897 samen met haar echtgenoot en met de dichter Herman Gorter (1864-1927) bezocht: beelden van madeliefjes en boterbloemen, zingende vogels en een teergroen waas om de bomen begeleiden de

6

7

8

9

6. Georges Lemmen, affiche voor de viering van 1 mei, 1892 (Universiteitsbibliotheek Nijmegen). **7.** Henry van de Velde (?), vignet voor het tijdschrift *Ontwaking*, 1896 (Universiteitsbibliotheek Amsterdam). **8.** Omslag van *Hoe de maatschappij is, hoe zij behoorde te zijn* (vertaling van *True and false society*) van William Morris, Amsterdam 1898. Ontwerper onbekend (UB Amsterdam). **9.** Omslag van *De socialistische maatschappij* (vertaling van *The co-operative Commonwealth*) van Laurence Gronlund, Amsterdam 1903 (UB Amsterdam).

hoop, de verwachting en het geluksgevoel van hun pas gewonnen politieke overtuiging: 'Nooit nog, leek het ons, hadden we dat gevoel van ontwakend natuurleven zoo intens gevoeld en genoten [...]. Voor het eerst in ons leven hadden we iets beseft van de groote opstanding der onterfden uit nood en druk, iets gevoeld van de groote kameraadschap der opgestanen.'[15]

Natuurbeelden werden ook gebruikt naar aanleiding van het SDAP-congres van een jaar later (1898), in het politiek-culturele maandblad *De Arbeid*:

> [...] haar rijen zijn nog doorzichtig als het jonge lommer; er zijn tegenspoeden en oneenigheden [...] die er door heen blazen als schrale winden, maar zij deeren de levenskracht niet en de lente komt door alles heen. En terwijl de bourgeoisie de dorre en rotte bladeren harer uitgeleefde politiek tracht te sorteeren [...] voelt nu reeds veel van wat jong is in ons land zich aangetrokken tot de partij der bewuste arbeiders, die groen is tegenover de overrijpe wijsheid der anderen, maar groen als een levende belofte.

Met 'veel van wat jong is' blijkt verderop de intelligentsia en de kunstwereld bedoeld te worden: '[...] allen behooren in de gelederen der partij, die groeikracht, maar daardoor juist honger en dorst niet het minst naar kennis heeft'.[16]

Dergelijke vergelijkingen van de groei van de ontluikende socialistische beweging met die van de natuur zijn eveneens in beeld gebracht, al dan niet in relatie met de symboliek van de 1ste mei. Georges Lemmen vervaardigde, vlak na de al genoemde catalogus voor 'Les XX', een 1 mei-affiche waarin bijna dezelfde boom opbloeit, met zon en bloemen rondom (en een spade om de grond te bewerken!) (afb. 6). Henry van de Velde voorzag het anarchistische blad *Ontwaking* van een titelvignet vol groeisymboliek (afb. 7). En wat te denken van de bescheiden bloemmotieven op de omslagen van *Hoe de maatschappij is, hoe zij behoorde te zijn* (een vertaling van *True and false society* van William Morris) (afb. 8) en de Nederlandse versie van *The co-operative Commonwealth* van Laurence Gronlund (*De Socialistische maatschappij*) (afb. 9)? Zijn het louter ornamenten of zit er nog een vage associatie met groeikracht achter? In de inleiding van het laatste boek wordt trouwens expliciet gesteld dat het inzicht wil bieden in 'een volkomen natuurlijke evolutie van een nieuwe maatschappelijke orde'.[17]

Bij al die natuursymboliek hoort het concept van een maatschappij die zich volgens de wetten der natuur ontwikkelt en vernieuwt. Net als het 'organische' denken over kunst ging ook de cyclische opvatting over de geschiedenis terug op een oude traditie; typerend voor het eind van de negentiende eeuw echter was dat men – na of soms gelijktijdig met gevoelens van crisis en maatschappeljke desintegratie – het idee had aan de vooravond te staan van een uitbarsting van nieuwe maatschappelijke opbloei. De reeds begonnen vernieuwing in de kunsten was een voorbode daarvan; zo vloeiden de beelden over de ontwikkeling van kunst en maat-

schappij als natuurprocessen in elkaar over. In *La Société Nouvelle* kon men, in een vertaalde lezing van William Morris, 'Espérances et craintes pour l'art', lezen hoezeer Morris beide processen met elkaar verbond: met het afsterven van de kunsten zou het hele maatschappelijk leven sterven, maar beide zouden herboren worden. 'Jamais il n'eu été autrement: d'abord vient la naissance et l'espérance à peine consciente d'elle-même; puis la fleur et le fruit de la maîtrise avec l'espérance plus que suffisament consciente, passant bientôt à l'insolence, comme la chute suit la maturité, et ensuite, la nouvelle naissance de nouveau.'[18]

Een nieuw element binnen de cyclische gedachtegang was ook dat men meende de wetten van de maatschappelijke ontwikkeling nu te kunnen doorzien, zodat men in overeenstemming daarmee kon handelen: het wetenschappelijk socialisme. Al kon de maatschappij gezien worden als een organisme, dan ging haar ontwikkeling toch niet op volkomen dezelfde wijze als die van planten of dieren. Voor maatschappelijke ontwikkelingen was bewuste inspanning en onderlinge samenwerking vereist, heette het in het al genoemde *De Socialistische Maatschappij*. Aan de andere kant mocht de nieuwe maatschappij ook geen kunstmatige constructie zijn. De schrijver bekritiseerde eerdere utopisten als Saint-Simon en Fourier, 'uitvinders-architecten' wier idealen schipbreuk leden omdat zij totaal geen rekening hielden met bestaande situaties. Zij 'wilden de menschheid hun pasklaar gemaakte stelsels laten aanvaarden, zooals men nieuwe kleren aantrekt'. Moderne socialisten daarentegen hadden niet de pretentie 'bouwmeesters van een nieuwe orde' te zijn:

> [...] zij zijn niet van plan de tegenwoordige orde van zaken te vernietigen zooals wij een oud gebouw naar den grond halen, en dan de menschheid dwingen een nieuw gebouw op te richten, overeenkomstig een of ander, door hen ontworpen plan. Zij koesteren zulke dwaze denkbeelden niet, juist omdat zij weten dat de maatschappij in 't geheel geen gebouw is, maar een organisme; en menschen zijn niet gewoon plannen te maken voor de ontwikkeling van een hond of een rozenstruik.[19]

Organisch versus mechanisch

De kritiek in *De Socialistische Maatschappij* zou betrekking kunnen hebben op de – weinige – Nederlandstalige utopische publicaties die destijds in Nederland circuleerden.[20] Onderling verschillen deze geschriften nogal maar zij gaan alle uit van een mechanistisch wereldbeeld en de meeste zijn pessimistisch van teneur. Sommige zijn kritieken op het utopisch denken in de vorm van een parodie: in *Darwinia* van Jan Holland (een pseudoniem voor prof. dr. A.J. Vitringa) probeert een groep West-Europese geleerden het mensenras te veredelen door een functionele indeling van de maatschappij in taakgroepen, gecombineerd met eugenetica, uit te proberen

op een primitieve stam. Het loopt uit op bloeddorstigheid, bandeloosheid, continue dronkenschap en dictatuur. In een geschrift van ene Erik, *Eene Sociaal-democratische Republiek*, is alle eigendom in Utopia aan de Staat toegevallen, die daarmee ook het hele economische en sociale leven reguleert. Het land verarmt en demoraliseert. Een tegenbrochure met dezelfde titel en gedeeltelijk dezelfde inhoud schetst juist de gunstige gevolgen van gemeenschappelijk eigendom en gecentraliseerde productie.

Een bewerking naar een Duitstalig utopisch geschrift (Jhr. Rochussen, *Tafereelen uit de Sociaal-democratische Toekomst*) laat de socialistische maatschappij uitmonden in een dystopie: alle privaatbezit is afgeschaft en de tewerkstelling wordt centraal geregeld in staatswerkbedrijven, zonder aanzien des persoons. Kinderen en zieken worden in staatsgestichten verzorgd; woonruimte en huisraad worden geconfisceerd. De arbeidsvreugde verdwijnt, het gezin van de hoofdpersoon wordt uiteengerukt en vrouw en kinderen worden krankzinnig of kwijnen weg in de gestichten.[21] In *Anno 1999* van Johannes Rutgers daarentegen gaat het kalm maar voor de huidige lezer nogal gezapig toe. Na een periode van ontregeling en gewenning zijn de mensen goed gaan functioneren binnen een systeem van collectieve productie en consumptie. Het woord 'gezellig' valt vaak en de hoofdpersoon heeft het met zijn jonge vrouwtje, voorafgaand aan het gezellige collectieve ontbijt, druk met het opmaken van de bedden, het schuieren van de kleren en het poetsen van de laarzen. 'De borstels zijn alle bedekt met een klein reservoir voor het stof', wordt gemeld in een voetnoot.[22] Onwillekeurig gaan de gedachten uit naar de zoveel poëtischer beschrijvingen van huiselijke bezigheden en gebruiksvoorwerpen door Morris.

Het ziet er niet naar uit dat deze doorgaans weinig opwekkende boeken een grote populariteit behaalden; in de kritieken kregen ze nauwelijks aandacht.[23] Een uitzondering vormt Bellamy's *In het Jaar 2000* (*Looking Backward*), dat druk besproken werd. Het werd vertaald door Frank van der Goes (1859-1939) en verscheen in 1890. Over het algemeen vond men het werk van Bellamy wel belangwekkend maar gebrekkig qua politieke visie en oninteressant in artistiek opzicht. Vanwege het laatste kreeg vertaler Van der Goes vanuit literaire kringen een golf van kritiek over zich heen.[24] In enkele boekbesprekingen wordt een vergelijking gemaakt tussen *In het Jaar 2000* en *Nieuws uit Nergensoord*; daarbij wordt ook het essentiële verschil tussen 'mechanistisch' en 'natuurlijk' in beide toekomstbeelden aangegeven:

> *Vernuft* was de veer, die de mechanieke wereld van *Looking Backward* beweegt: het bestaande was nú verder ontwikkeld; de vindingrijkheid en de wetenschap vereenigd in een toepassing die meer gemak bij minder arbeid zou verschaffen. Groote steden, en veel electriciteit: de menschheid op haar ouden dag in een leunstoel gezet. Morris [...] werpt al onzen 'vooruitgang' op de mestvaalt [...]. Zijn toekomstdroom gaat niet naar de veralgemeening en verscherping

> van al deze 'vruchten der beschaving'. Het leven eenvoudiger, directer, frisscher; [...] menschbeweeg flinker, zonder al de krukken der valsche beschaving.[25]

Iets anders werd het verschil verwoord door Henri Polak (1868-1943), voorzitter van de Algemeene Nederlandsche Diamantbewerkersbond (ANDB):

> *Looking Backward* (Het jaar 2000) had mij bekeerd en tot een kwasi-begrijpend gevoels-socialist gemaakt. Bellamy's prozaïsch Utopia had mijne oogen geopend voor de verkeerdheden, onrechtvaardigheden en zotternijen der hedendaagsche maatschappij en voor die oogen gesteld een visioen van hetgeen mij destijds toescheen eene ideale samenleving van broeders en zusters, wier voortbrengings- en verdeelingswijze bovendien wetenschappelijk juist en practisch uitvoerbaar leek. [...] Architect Bellamy had heden het plan geteekend, het ontwerp gereed gemaakt, – morgen zouden 'de menschen' naar het ontwerp aan het bouwen gaan, en overmorgen zouden 'de menschen', dezelfden, het gebouw betrekken.

Na enige verdere studie had Polak 'een afkeer gekregen van de "gemaszregelde" toekomstmaatschappij van *Looking Backward*'. Hij dacht het al te moeten stellen zonder socialistisch toekomstperspectief. Gelukkig kreeg hij bij toeval *News from Nowhere* in handen, dat las als een verhaal uit de geschiedenis, in fraaie volzinnen, krachtig en levendig. In plaats van het 'peuterige streven naar het samenstellen van een "industriestaat" met een volledige, mathematisch-juiste productie- en verdeelings-organisatie' van Bellamy vond hij hier het bekoorlijke visioen van een dichter-ziener.[26]

Al meteen in 1891 werd in een bespreking in *La Société Nouvelle* opgemerkt (hier zonder verwijzing naar andere werken), dat het boek geen veranderingen beschrijft van structuren, wetten en voorschriften, maar van opvattingen en gevoelens.[27] Het geeft geen nieuwe maatschappij weer die een bedachte constructie is, zoals de utopische stelsels van Saint-Simon, de nationale werkplaatsen van Louis Blanc en de phalanstères van Fourier. 'Nowhere' was tot stand gekomen door strijd en na vernietiging van de oude wereld, maar die strijd was wel het noodzakelijke gevolg van de loop der gebeurtenissen. En daarna vond een spontane hergeboorte plaats:

> Kunst of arbeidsgenot, zooals het heeten moest [...] ontsprong ongeveer plotseling bij de menschen, niet langer zonder genade gedreven tot zwaar en inschikkelijk gezwoeg, uit de neiging om zoo goed mogelijk alles te doen wat zij te doen hadden, om alles uitmuntend in zijn soort te maken; en toen dat eenigen tijd had geduurd scheen als een honger naar schoonheid te ontwaken in de ziel der menschen, en zij vingen aan ruw en onhandig de goederen te versieren welke zij hadden gewrocht, en eenmaal hiermede begonnen, maakten zij snelle vorderingen.[28]

De vertalingen en hun invloed

In de zomer van 1891 verscheen voor het eerst een deel van *News from Nowhere* van William Morris in Nederlandse vertaling. Het kwam uit als feuilleton in de zondagsafleveringen van *Recht voor Allen*, het anarchistisch getinte orgaan van de Sociaal Democratische Bond (SDB) van Ferdinand Domela Nieuwenhuis (1846-1919). Vertaler was, alweer, Frank van der Goes. Half december 1891 verscheen de laatste aflevering, maar hoewel de serie nog lang niet compleet was werd zij niet verder voortgezet.[29] Een jaar later werd de draad weer opgepakt in *De Diamantbewerker*, het weekblad van de ANDB, in een vertaling door voorzitter Henri Polak. Na vier afleveringen stopte ook deze uitgave.[30]

Frank van der Goes kwam in 1891 in conflict met de SDB en *Recht voor Allen*, omdat hij zich niet met het anarchistische anti-parlementarisme en de propaganda voor geweld kon verenigen. Hij werd geroyeerd door de SDB en werd later een van de oprichters van de SDAP; het was dus geen wonder dat zijn feuilleton in *Morgenrood* ophield. Maar in 1897 verscheen van zijn hand het volledige *Nieuws uit Nergensoord of Een Tijd van Rust. Eenige hoofdstukken uit een utopischen roman.*[31]

In Franstalig België raakte Morris' utopische roman bijna gelijktijdig bekend. In 1891 werd in La Société Nouvelle de verschijning ervan aangekondigd ('une façon d'utopie socialiste'); in 1892 verschenen er in hetzelfde tijdschrift vertalingen van in afleveringen, onder de titel 'Nouvelles de nulle part ou une époque de répit'.[32]

De nadruk in *News from Nowhere* op morele en sociale evolutie als bron van maatschappelijke omwentelingen, en niet gerichte politieke actie, plaatst het werk binnen de Engelse sociaal-utopische traditie van de negentiende eeuw. Hollandse en Belgische lezers echter zullen deze teneur meer geassocieerd hebben met anarchistische opvattingen. De associatie met het anarchisme, en het feit dat Morris' ideeën vooral via anarchistisch gezinde bladen geïntroduceerd waren, zorgden voor een verschil in receptie ervan in socialistische kringen in Holland en België.

In België, waar de Frans-anarchistische traditie sterke invloed had binnen de socialistische beweging, schilderde men Morris graag af als een 'anarchist' en zijn *Nowhere* (of *Nulle Part*) als een gemeenschap van volledig vrije individuen. 'William Morris décrivit la courbe qui va du Socialisme démocratique à l'Anarchie', schreef Henry van de Velde, die verder nog meldde dat Kropotkin zelf *News from Nowhere* 'de meest anarchistische toekomstdroom ooit geschreven' had genoemd.[33] Binnen deze waardering van Morris als 'anarchist' past de publicatie van vertalingen naar zijn werk in *La Société Nouvelle*: 'Nouvelles de Nulle Part' (1892), 'Espérances et craintes pour l'Art' (1893), 'l'Art du Peuple' (1894) en 'l'Esthétique de la Vie' (1896).[34] Ook *Van Nu en Straks*, het publicatiekanaal van Van de Velde en Mesnil, had een enigszins anarchistische reputatie. Maar dat was in 1898

geen beletsel voor een uitvoerig essay over Morris door Henry van de Velde in een officieel partij-orgaan als *L'Avenir Social.*[35]

In Nederland daarentegen, waar het anarchisme snel overvleugeld werd door de sociaal-democratie, werkte de reputatie van Morris als anarchist in zijn nadeel. Henriëtte Roland Holst bijvoorbeeld was eerst nog betrokken bij de vertaling van zijn 'utopische geschiedverhaal' *A dream of John Ball,* maar verklaarde later dat op Morris' utopisme geen 'gezonde volksbeweging' gebouwd kon worden.[36] Van de politieke geschriften van Morris verschenen er nog enkele in brochurevorm, meestal bij uitgeverijen van een enigszins anarchistische signatuur. Hetzelfde geldt voor de herdruk – eigenlijk roofdruk – van *Nieuws uit Nergensoord* onder de titel *Toekomstdroom.*[37]

In artistiek opzicht lagen de verhoudingen juist omgekeerd: de Belgische Art Nouveau-kunstenaars ontwikkelden een tamelijk luxueuze stijl met expressief golvende, plantaardig rankende lijnen die weinig meer met de artistieke principes van Morris van doen had. De typisch Nederlandse variant van de Art Nouveau was rechtlijniger, constructief gedacht, sober en schaars geornamenteerd. Nederlandse nijverheidskunstenaars beschouwden zichzelf dan ook als de ware erfgenamen van Morris' natuurlijke eenvoud, tegenover de 'wufte' en 'oppervlakkige' Belgen en Fransen. Echte producten uit Morris' ateliers kunnen de kunstenaars in Nederland echter nauwelijks gezien hebben. Ze namen vooral Morris' artistieke principes over en gebruikten die op eigen wijze. De eerste concrete uitspraken van Morris over diverse kunstambachten verschenen overigens pas in 1903 in het Nederlands, in het hoofdstuk 'De Nijvere Kunsten' in de bundel *Kunst en Maatschappij.*[38] De kunstenaarsgeneratie die rond 1896 door de idealen van Morris gegrepen was is deze nog lang blijven uitdragen, soms tot in de jaren '30. 'Art and the Beauty of the Earth' – de titel van een van zijn lezingen – gaf een woordvoerder van die generatie Morris als motto mee.[39]

Zo sloeg *Nieuws uit Nergensoord* aan in Nederland en België: door de artistieke vorm, de symbolische inhoud en de visie die daarin werd uitgedrukt op maatschappelijke veranderingen als besloten in de wetten der natuur. De inhoud was als het ware een vervolg en een nadere uitwerking van de zo veelvuldig gebruikte metaforen van maatschappij, kunst en natuur. De onbedorven, ongecompliceerde samenleving die beschreven wordt ligt dicht bij de essentie van het bestaan waar volgens de romantische kunsttheorie de wortels van de kunst liggen. Het verschil tussen 'natuurlijk' en 'mechanisch' of 'kunstmatig' onderscheidde het bovendien fundamenteel van tot dan toe gangbare utopische geschriften. *Nieuws uit Nergensoord* bood een welkom alternatief perspectief.

Dr. E.P. Tibbe, Instituut voor Geschiedenis en Kunst KUN, Postbus 9103, 6500 HD Nijmegen.

Noten

* Dit artikel bestaat voor een deel uit de (bewerkte) tekst van een lezing door mij gehouden op de 'Morris 2000 Conference', University of Toronto (Can.), 22-25 juni 2000.

1 'William Morris', in: T.H. de Beer, *The Literary Reader. A Reading-book for the higher classes in schools and for home teaching.* Part II. *The nineteenth century* (Arnhem 1874) 294; 'The Neo-Romantic or Pre-Raphaelite School' en 'Neo-Romantic and Composite Poetry' in: Taco H. de Beer and Elisabeth Jane Irving, *The Literary Reader. Handbook for the higher classes in schools and for home teaching.* Part II. *The nineteenth century* (Kuilenberg 1882) 252 en 430-431; Taco H. de Beer en Elisabeth Jane Irving, *The Literary Reader. A handbook for the higher classes in schools and for home teaching* III. *The nineteenth century* (Kuilenburg 1904) 8-11, 84-91. Een bibliografie van Nederlandstalige geschriften van en over William Morris zal binnenkort verschijnen.

2 Henry van de Velde, 'Déblaiement d'art', *La Société Nouvelle* 10 (1894) T. I, 444, 449; id., 'Prédication d'Art', *La Société Nouvelle* 12 (1896) T. II, 54, ook in 'Allgemeine Bemerkungen zu einer synthese der Kunst', *Pan* 5 (1899) H. 4, 261.

3 Henry van de Velde, 'Variatiën en Gevolgtrekkingen'. Naar het Fransch van –, *Van Nu en Straks* Nieuwe Reeks 1 (1896) nr. 1, 60.

4 Van de Velde, 'Déblaiement' (o.c. noot 2), 453.

5 Henry van de Velde, 'Les XX', *Van Nu en Straks* 1 (1893) nr. 3, 20-21.

6 Henry van de Velde, 'Première Prédication d'Art', *L'Art Moderne* 13 (1894) 27.

7 Geciteerd in: cat. *Les Vingt en de avant-garde in België. Prenten, tekeningen en boeken ca. 1890* (Gent 1992) 73.

8 Henry van de Velde, 'Les Arts d'industrie et d'ornementation populaires', *l'Avenir Social* 1 (1896) T. I, 47.

9 Van de Velde, 'Déblaiement' (o.c. noot 2), 456.

10 Vgl. M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp, romantic theory and the cultural tradition* (New York 1958) 69, 104-105, 218, 229, 269-269, 283-285, 296.

11 Camille Lemonnier, 'Dix ans de critique à l'Avant-Garde', *L'Art Moderne* 10 (1891) nr. 1, 1.

12 August Vermeylen, 'De kunst in de vrije Gemeenschap', *Van Nu en Straks* VIII-X (1894) 6.

13 Jac. Mesnil, 'De anarchistische beweging', *Van Nu en Straks* Nieuwe Reeks V/VI (1896) 246-247.

14 Jean Grave, *Na de revolutie.* Vertaald door B.P. van der Voo (Amsterdam z.d.) (Sterringa's 5-cent-brochures) 6-7.

15 Henriëtte Roland Holst-van der Schalk, *Het vuur brandde voort* (Amsterdam (4e dr.) 1979) 100; Henriëtte Roland Holst, *Herman Gorter* (Nijmegen 1975) (SUN Reprint) 31.

16 J. Saks, 'Loon-Kroniek. De S.D.A.P. en haar Congres', *De Arbeid. Een Maandschrift voor Litteratuur en Kunst* 1 (1898) 86.

17 William Morris, *Hoe de maatschappij is, hoe zij behoorde te zijn,* vertaald door K.A.B. (Amsterdam 1898); Laurence Gronlund, *De Socialistische maatschappij. Een uiteenzetting van het hedendaagsche socialisme,* vertaald door F.W.N. Hugenholtz Jr. (Amsterdam 1903).

18 William Morris, 'Espérances et craintes pour l'art', *La Société Nouvelle* 9 (1893) T. I, 647. De oorspronkelijke titel van deze lezing van Morris luidt 'The Lesser Arts' (1877), in de bundel *Hopes and Fears for Art* (1882).

19 Gronlund, *De Socialistische maatschappij* (o.c. noot 17), 163, 59.

20 F. Domela Nieuwenhuis beschrijft in *De Geschiedenis van het socialisme,* dl. III (Amsterdam 1902) 271-286, behalve enkele Nederlandse ook buitenlandse utopische romans die kennelijk in Nederland bekendheid genoten (waaronder ook *News from Nowhere*).

21 Jan Holland, *Darwinia. Een Roman uit een Nieuwe Wereld* (Deventer 1876); Erik, *Eene Sociaal-Democratische Republiek. Schets uit de geschiedenis der twintigste eeuw* (Amsterdam 1884); Eric, *Eene Sociaal-Democratische Republiek. Schets uit de geschiedenis der twintigste eeuw* (Den Haag

1891) (2e dr.); Jhr. Rochussen, *Tafereelen uit de Sociaal-democratische Toekomst* ('s-Gravenhage 1892).

22 Anoniem [= Johannes Rutgers], *Anno 1999* (z.pl. 1894) 11.

23 Zie: 'Socialistische literatuur', *De Portefeuille* 5 (1883/'84) 471-472, en 'Socialistische lectuur', *ibid.*, 591-592.

24 Zie voor de receptie van Bellamy in literaire kringen ook het artikel van Hilde Krips in dit nummer van *De Negentiende Eeuw*, en verder: C. de Vrankrijker, *Onze anarchisten en utopisten rond 1900* (Bussum 1972) 53-56; Lieske Tibbe, *R.N. Roland Holst – Arbeid en Schoonheid vereend. Opvattingen over Gemeenschapskunst* (Amsterdam/Nijmegen 1994) 102-104. Een positieve bespreking van *In het Jaar 2000*: N.v.d.M., 'Leestafel', *De Portefeuille* 12 (1890) 302-303.

25 Leo Simons, 'William Morris', *De Gids* 60 (1897) dl. I, 133.

26 Henri Polak, 'William Morris', *De Nieuwe Tijd* 1 (1896/97) 287-288; H.[enri] P.[olak], 'Boeken en boekjes. [Bespr. van:] *Nieuws uit Nergensoord, of een tijd van rust, door William Morris*, vertaling van F. van der Goes, S.L. van Looy, f. 1.25', *Weekblad van den A.N.D.B.* 3 (1897) No. 42 (29 Oct.).

27 S. Merlino, 'Chronique des livres. News from Nowhere (Nouvelles d'Utopie) par W. Morris', *La Société Nouvelle* 7 (1891) T. II, 451.

28 William Morris, *Nieuws uit Nergensoord of Een Tijd van Rust. Eenige hoofdstukken uit een utopischen roman*, Vert. van F. van der Goes (Amsterdam 1897) 147. Voor de oorspronkelijke passage in *News from Nowhere* zie: *The collected Works of William Morris*, Vol. XVI (London 1992, Reprint of the 1910-1915 ed.) 134.

29 'Nieuwstijdingen van uit Nergensland of Een tijdperk van rust, door William Morris', *Recht voor Allen* 13 (1891) No. 143 (20/21 Juni), 149 (27/28 Juni), 155 (4/5 Juli), 161 (18/19 Juli), 167 (18/19 Juli), 173 (25/26 Juli), 179 (1/2 Aug.), 185 (8/9 Aug.), 191 (15/16 Aug.), 203 (29/30 Aug.), 209 (5/6 Sept.), 215 12/13 Sept.), 221 (19/20 Sept.), 233 (3/4 Oct.), 239 (10/11 Oct.), 245 (17/18 Oct.), 251 (24/25 Oct.), 257 (31 Oct./1 Nov.), 269 (14/15 Nov.), 281 (28/29 Nov.), 287 (5/6 Dec.), 293 (12/13 Dec.) [niet verder voortgezet]. De vertaling werd gemaakt op verzoek van Domela Nieuwenhuis zelf, zie: Salvador Bloemgarten, *Henri Polak, sociaal-democraat 1868-1943* (Den Haag 1993) 489 (noot 26). Domela Nieuwenhuis was (mede) op het idee hiervoor gekomen door toedoen van de letterkundige en socialist Jan de Gruyter (1859-1932), die destijds veel in Engeland verbleef, zie: *Biografisch woordenboek voor het socialisme en de arbeidersbeweging in Nederland* dl. V, 96.

30 'Berichten uit Nergensland, of een tijdperk van rust. Eenige hoofdstukken uit een utopischen roman door William Morris, Uit het Engelsch vertaald door Henri Polak', *De Diamantbewerker* 3 (1893) No. 1 (2 Jan.) 2-3, No. 2 (16 Jan.) 2-3, No. 3 (1 Febr.) 2-3, No. 4 (15 Febr.) 2-3. De serie was aangekondigd in: 'Correspondentie. Aan onze lezers', *De Diamantbewerker* 2 (1892), No. 3 (1 Dec.), achterpagina [= 4].

31 Zie noot 28. In het zondagsblad bij *Recht voor Allen, Morgenrood* 4 (1896) 359, werd in een voetnoot bij een herdenkingsartikel bij de dood van William Morris de onbetrouwbaarheid van Frank van der Goes als reden voor diens afbreken van het feuilleton genoemd.

32 Jules Destrée, 'Le Mois', *La Société Nouvelle* 7 (1891) T. I, 523, en W. Morris, 'Nouvelles de nulle part ou une époque de répit', *La Société Nouvelle* 8 (1892) T. I, 148-165, 321-336, 500-509, 623-632, 783-793. De vertaling gaat t/m hoofdstuk X.

33 Henry van de Velde, 'William Morris, artisan et socialiste', *l'Avenir Social* 3 (1898) 73-74.

34 Deze artikelen werden ook in Nederland gelezen, blijkens een verwijzing ernaar bij P.C. Hamburg Jr., 'H.A. van Daalhof, een eenzame in de Hollandsche Schilderschool', *De Arbeid* 1 (1898) Afl. 2, 64/65. Aan deze verwijzing werd later weer gerefereerd door Ed. Thorn Prikker, 'Een lyricus (Henri van Daalhoff)', *Onze Kunst* 1 (1902) dl. II, 156.

35 Van de Velde, 'William Morris' (o.c. noot 33).

36 William Morris, *John Ball en andere vertalingen*. Met een Voorbericht van Htte. Roland Holst-van der Schalk (Amsterdam 1898). Een andere vertaling van een utopistische tekst

van Morris was: 'Onder een olmboom, of landelijke overdenkingen. Uit het Engelsch van – ', *De Kroniek* 6 (1900) 304 en 312. Zie verder: Henriëtte Roland Holst, 'William Morris als letterkundige', *De Nieuwe Tijd* 2 (1897/'98) 193-199.

37 William Morris, *Hoe de maatschappij is, hoe zij behoorde te zijn*, vertaald door K.A.B. (Amsterdam 1898); William Morris, *Monopolie, of Hoe de arbeider bestolen wordt* (Amsterdam z.d. [ca. 1900]) (Sterringa's 5-cent-brochuren 30); William Morris, *Toekomstdroom ('Nieuws uit Nergensoord')* (Zandvoort z.d. [tussen 1916-1935]) (Bibliotheek voor ontspanning en ontwikkeling, Serie XI, No. 10).

38 William Morris, *Kunst en Maatschappij. Lezingen van –*. Vertaald door M. Hugenholtz-Zeeven en van een levensschets voorzien door Henri Polak (Amsterdam 1903).

39 D.B. [= Julius de Boer], 'Vrijheid der Kunst. X', *De Kroniek* 8 (1902) 393. 'Art and the Beauty of the Earth' was een lezing van Morris uit 1881, die in Engeland meermalen werd herdrukt. Er bestaat geen Nederlandse vertaling van.