



Handwritten scribbles and initials

Handwritten scribbles and initials

PAUL HAMELIUS

Handwritten signature: H. B.

Handwritten word: VARIA

De Theorie van het romantische Blijspel



(overgedrukt uit Van Nu en Straks)

De Theorie van het romantische Blijspel



E diepe kloof, die het Engeland van Shakespeare en de Renaissance, het *merry old England*, van de hedendaagsche Engelsche beschaving scheidt, welke onder Puriteinsche en rationalistische invloeden ontstaan is, wordt men ook in de opvatting van het komisch genre gewaar. De moderne Engelschen hebben zich zoodanig van het geniale voorgelacht verwijderd, dat hun grootste levende romanschrijver Meredith, een boek over den geest van het blijspel heeft kunnen schrijven, waarin Molière opgemeld en Shakespeare maar terloops genoemd wordt. In overeenstemming met de Fransche denkwijze, die ook in Nederland wel de overheerschende zal zijn, toont hij vooral de sociale beteekenis van scherts en spot, als uiting van onze goedkeuring voor bestaande gewoonten en inrichtingen; belachelijk zou dus zijn wat de strak gespannen snoer der conventie te buiten gaat, wat door de *vox populi* als buitensporig of onredelijk aanzien wordt. Het ideaal blijspel is, volgens deze leer, Molière's *Misanthrope*, of de strijd tusschen den onverdraagzamen en onverdragelijken Alceste en wereldsche belangen en vooroordeelen, tusschen de onbuigzame overtuiging van het individu en de vereischten van het maatschappelijk leven.

Dit neo-klassiek ideaal ligt even ver van Shakespeare's komedie, als de conventie van de vrije natuur: Shakespeare's komische personages zijn « schepsels der wouden en wilde streken, niet in



gesloten steden, niet geschaard en uitgedost om den engen kring der maatschappij te verbeelden ». (1) Zij behooren tot eene wereld, die door eene hooge poëtische verbeelding voor ons oog verbreed is. Dit *poëtisch komische* wordt door Meredith en de meeste Engelse critici maar kort besproken. De Duitsche romantikers integendeel, en de filosofen die omtrent het midden der XIX^e eeuw de Duitsche aesthetiek grondvest hebben, ontwikkelen eene theorie van het blijspel, die voor de sociale beteekenis van de komische strekking en voor het machtig genie van Molière minder rechtvaardig is, maar die de grootsche komische schepingen van Shakespeare ten volle waardeert. De Duitsche kritiek is in haar lof voor Shakespeare uitbundiger en vranker dan zelfs de Engelse; en de Duitsche poëzie heeft meer dan eenige andere in Shakespeare's komediën voorbeelden en inspiratie gezocht. Deze overeenkomst tusschen de Duitsche literatuur en de blijspelen van Shakespeare hebben zelfs de Engelse geleerden waargenomen; wanneer zij Shakespeare's blijspelen onderzoeken, halen zij dikwijls beoordeelingen van Duitsche schrijvers aan. Maar zij vergenoegen zich meestal, enkele volzinnen uit het geheel van de Duitsche aesthetiek los te scheuren, en zonder uitlegging of samenhang voor het publiek te brengen, zij pogen het systeem niet in zijne eenheid te begrijpen, en zij toonen niet hoe de wereldbeschouwing der Duitsche aesthetikers zich verdeelt in eene tragische en in eene komische, en hoe die twee helften eener volledige levensleer als noodzakelijke complementen tegenover elkander staan.

Daarom werd de theorie der Duitschers over het blijspel door het publiek van het overig Europa, en ook van Nederland, meestal miskend of half verstaan, zoodat zelfs de beschaafde lezer nog iets uit eene eenvoudige samenvatting en kritiek dier theorieën leeren kan.

(1) Meredith : An Essay on Comedy. Bdz. 21-23.

Het oordeel der Duitsche aesthetiek over Shakespeare is het juiste tegendeel van dat van Prof. Dowden, in zijne studies over Shakespeare's kunst en geest, de meest bekende en bewonderde der Shakespeare-biografieën. Terwijl de Engelse professor vooral aandringt op den ernst van Shakespeare, op zijne hartelijke sympathie voor het streven en lijden van het strijdend menschdom op onze kleine aarde, prijzen Schlegel en zijne landgenooten de fantastische komedie als de uitdrukking van ongebonden vrijheid, die de boeien van het aardsch leven afschudt, om zich in hare eigene willekeurige grillen te vermeiden. Het vergeten van elk ernstig doel, het verwerpen van regels en wetten zijn, volgens dit systeem, de ziel van een romantisch drama. Het geweten, de wilskracht en de praktische zin, de drie door Dowden bewierookte goden, moeten verborgen of afgebroken worden voordat het ongekluiserd genie van het poëtisch blijspel op het tooneel mag rond dansen.

In Shakespeare's werken zelf vinden die Duitschers argumenten om deze theorie te staven. Dikwijls wordt er de gedachte herhaald, dat het leven maar een droom is; zij dringen er met voorliefde op aan, en beweren zelfs dat de droom eene diepere beteekenis voor hart en geest bezit, dan het leven zelf. Hebler telt vier plaatsen van Shakespeare op, waar het leven met een droom vergeleken wordt, (1) en voegt er bij :

« In Wahrheit haben solche Träume mehr Gehalt und Wert, als das meiste, was wir im gemeinen Wachen sehen. Die Gesichte der Dichtkunst sind, wenn man will, und wie der nüchterne Theseus anzunehmen geneigt scheint, auch nur Träume, wie die der Verliebten und Verrückten, doch eine andere Species, diejenige,

(1) Hebler : Aufsätze über Shakespeare 1874 Bdz. 175-176.

welche, mit der wachsten Besonnenheit verbunden, das Reich der Rüpel und Philister gegenüber dem der Elfen und Geister ernstlich und gründlich geringschätzen lässt, und hierin jede höhere, namentlich auch wissenschaftliche, Lebensbetrachtung auf ihrer Seite hat; denn auch diese ist dem wahrhaft ehrenvollen Schicksal verfallen, für Träumerei geachtet zu werden von denen, welche auf dem Standpunkt des Webermeisters Zettel vor oder in oder nach seiner Verwandlung, sich befinden. »

Het ware moeilijk te beslissen, of dergelijke beschouwingen van de Duitschers beter met de filosofie van Shakespeare overeenstemmen dan Dowden's waardeering van het praktisch leven. Zonder twijfel kan men Shakespeare's werken volgens beide leerstelsels uitleggen, en ik ben persoonlijk genegen, in beide eene zekere maat van waarheid te zien, maar de Duitse school is liefdrijker in de komische zijde van Shakespeare's genie gedrongen. Dowden daarentegen heeft weinig gevoel voor de blijspelen van den grooten dichter, en is vooral onrechtvaardig voor de twee komische helden, Falstaff en den melancholischen Jacques, van « *Elk wat wils* ». Vooral tegen dezen is hij hard tot wreedheid toe. Hij verwijt den lieven eenzamen mijneraar dat hij geen daden volbrengt, maar alleen leege woorden murmelt! Met hetzelfde recht zou hij de verliefde Julia naar de keuken sturen, om er eene sappige gans te braden in plaats van naar het ijdle gezang van den nachtegaal te luisteren. Den geest van Shakespeare's blijspel verstaat Dowden zoo weinig, dat hij het niet als een eigenaardig letterkundig *genre* erkent. Hij mist de diepe organische gelijkheid tusschen de twee tooverstukken, *Zomernachtsdroom* en den *Storm*, en ziet niet in, dat de uiterlijke overeenkomst in den vorm van die werken gegrond is op eene innerlijke verwantschap van de gevoelens die er hun uiting in vinden. Evenmin poogt hij het verscilt te doen opmerken, dat den ondergeschikten, episodischen humor van het treur-

spel scheidt van de vroolijke uitgelatenheid der zuivere komedie.

In zijn ontleding van Shakespeare's geest zou men te vergeefs naar eene waardeering en uitlegging der blijspelen zoeken; de vroegere, verklaart hij, zijn maar de voorbereiding van een jongen dichter tot zijne ernstige letterkundige loopbaan, de latere zijn vruchten van rust en verpoozing tusschen het hevig werk der treur- en historiespelen. Dergelijke gezegden helpen ons niet begrijpen, hoe en waarom een kunstwerk ontstaan is.

Ze geven weleer aanleiding tot nieuwe vragen en moeilijkheden. Waarom zou Shakespeare niet een tijdverdrijf van anderen aard gekozen hebben? Hoe konden zijne oogeblikken van rust zulke gecompliceerde en hoog poëtische meesterstukken voortbrengen?

De lezer voelt weer eenigen twijfel in zich opkomen, als Dowden hem leert, dat het komische noodig is, om alle zijden van een onderwerp te verlichten, om het duidelijk en volledig voor het verstand te stellen. Gelijk de bewering dat de blijspelen een tijdverdrijf waren, is deze uitlegging zuiver negatief, en verschaft ons geene maat, om de waarde der komische tooneelen en karakters te beoordeelen. Men zou ze gemakkelijker *ad absurdum* kunnen herleiden, indien men verkoos te beweren dat *Julius Caesar* als verpoozing na het dichten van *Driekoningenavond* verzonnen werd, en dat de veldslag van Agincourt beschreven werd, om tegenover de grappen van Falstaff een ernstig contrast te plaatsen. Zulke eene flauwe parodie ware maar eene logische voortzetting van Dowden's theorie: zijn het komische en tragische de twee helften van eene volledige levensteer, dan is het ééne op zich zelf zooveel waard als het andere, en geen van beiden kan als verpoozing of contrast van het andere aanzien worden.

In de Duitse aesthetiek wordt zulk eene volkomene sym-

Zomernachtsdroom en in de poëtische wouden van *Elk wat wils*. Wat zij in die verblijven der Zaligen ontdekt en gevoeld hebben, wat Hegel, Vischer en hunne navolgers daarover gedacht en geschreven hebben, zullen wij in de volgende bladzijden trachten uiteen te zetten.

III

Kant geeft in zijne *Kritik der Urteilskraft* eene begripsbepaling van het lachen, die tot alle verdere studiën den eersten stoot gegeven heeft.

« Es muss in Allem, was ein lebhaftes erschütterndes Lachen erregen soll, etwas Widersinniges sein, (woraan also der Verstand an sich kein Wohlgefallen finden kann). *Das Lachen ist ein Affect aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in Nichts.* » (1)

Dus aanziet Kant het belachelijke niet als eene blijvende hoedanigheid der dingen, maar als eene voorbijgaande aandoc-ning van den lachenden persoon, als eene verandering, eene bewe-ging der begrippen en gevoelens. Beweging en handeling nu zijn de ziel van alle dramatisch gevrocht, zoodat wij deze definitie gemakkelijk op het dramatisch gebied, op het blijspel kunnen toepassen. Inderdaad is een tooneelstuk niets anders dan een poging, om de aandacht van den toeschouwer te boeien, en zijne nieuwsgierigheid op te wekken, die dan bevredigd of teleurgesteld wordt.

In ernstige stukken loopt de verwachting op eene ernstige stemming of droeve aandoening af, in het eigenlijk treurspel klimt zij ten hoogste en bereikt haar toppunt in de twee tragi-sche driften, vrees en medelijden. In vroolijke stukken, integen-

(1) Werke, VII, 1839. Bdz. 198.

metrie der twee gebieden van treur- en blijspel aangenomen, en op deze leer berusten de door Dowden aangehaalde Duitsche beoordeelingen van Shakespeare. Hij schijnt gevoeld te hebben, dat de Duitschers bijzonder scherpzinnige en vertrouwens-waardige gidsen voor de komische werken waren, en onder hunne leiding laat hij zijn oordeel zelfs over de grenzen der werkelijkheid wegdwalen, waarbinnen hij het anders te beperken tracht. « Nadat al het bestaande dezer eindige wereld in zijn geheel geschilderd werd, voor zoover het maar mogelijk is, wordt het door Shakespeare met den maatstaf van het absolute gemeten. Hij legt den maatstaf van het on eindige nevens het eindige, en hij bespeurt, hoe klein, hoe onvolmaakt het eindige is. En hij glimlacht over menschelijke grootheid, terwijl hij toch het waar-lijk groote oprecht vereert; hij glimlacht over menschelijke liefde en menschelijke vreugde, terwijl zij toch voor hem door en door werkelijk blijven..... Het is de glimlach van den wijzen Prospero in den storm, bij het aanschouwen van het nieuw geluk der jeugdige minnaars..... En hij glimlacht over menschelijke smart, terwijl hij aan de diepe foltering der ziel deelneemt; hij weet dat er ook voor haar een einde en rustplaats bestaat..... Shakespeare ziet met gelouterde oogen en hij is vol liefde en medelijden voor de menschen. Maar terwijl wij dit beschouwen der dingen uit een bovenaardsch standpunt in een studie over Shakespeares' geest en kunst moeten aanduiden, mogen wij niet vergeten dat de werkelijkheid terzelfdertijd krachtig geval, onderzocht en gevoeld wordt uit verscheidene standpunten, die streng beperkt en wereldsch zijn » (356-357).

Van de twee gebieden, waarin de groote dichter even goed thuis is, verkiest Dowden het aardsche en zinnelijke breedvoeriger te bespreken. De Duitschers daarentegen vertoeven liefst in de door Shakespeare geschapene luchtrijken van tooverij en mijme-ring, in de bovenmenschelijke wereld van den *Storm* en van den

deel, worden de verwachte moeilijkheden verzacht en de uitgang is niets dan verlossing en vreugde na de door het begin verwekte vrees. Dit stillen der hevige aandoeningen mag in zekeren zin eene negatieve ontkenning, of met de woorden van Kant, eene oplossing der verwachting in niets genoemd worden.

De verwantschap tusschen de bepaling van Kant en den innerlijken bouw van een tooneelstuk werd door Wilhelm Schlegel waargenomen en gebruikt, om er eene geheel oorspronkelijke theorie van het blijspel op te grondvesten. (1)

Schlegel gaat in zijne poëtiek van het principieel verschil tusschen het gewone leven en de poëzie uit: deze laatste houdt hij niet voor eene kopij naar het leven, maar voor eene vrije afspiegeling der zedelijke krachten, die in ons binnenst werkzaam zijn.

« Ernst, im weitesten Sinne genommen, ist die Richtung der Seelenkräfte auf einen Zweck. » Alle droeve bedenkingen die tot de tragische stemming samengroeien, zijn de vruchten van het besef, dat de doelen van ons menschelijk doen en streven maar vergankelijk en kortstondig zijn, dat dood en ondergang ons en al het onze vroeg of laat te wachten staat.

Tegenover die sombere gepeinzen, is de scherts niets anders dan de doelloosheid, de onverschilligheid voor den tragischen uitgang van alle aardse goederen.

« Die Stimmung zum Scherz ist ein Vergessen aller jener trüben Betrachtungen über der behaglichen Empfindung gegenwärtigen Wohlseins. Man ist dann geneigt, Alles nur spielend zu nehmen, und leicht nicht über die Seele weggleiten zu lassen. Die Unvollkommenheiten der Menschen und ihre Misverhältnisse unter einander sind dann nicht mehr ein Gegenstand der Missbilligung

(1) Deze theorie werd door Denis aangevallen, die de toespelingen op Kant in Schlegel's *Vorlesungen* niet begrepen heeft en die zich afvraagt of zij niet uit eene *ineptie* van den Franschen vertaler ontstaan zijn.

und des Bedauern, sondern diese wunderlichen Gegensätze unterhalten den Verstand und ergötzen die Phantasie. » Dus worden alle dingen verspot en verlaagd, om er kortswijl uit te putten. Gelijk een diepen ernst in het beschouwen van een zedelijk doel de gemoedsstemming is, die tot tragische bepeinzingen leidt, zoo komt de onverschilligheid tegenover alle zware gevolgen van ons handelen onzen geest opensluiten voor het luimige, dat het verstand vermaakt en de verbeelding verrukt zonder ons zedelijk gevoel aan te raken. (1)

Deze leer van Schlegel komt in hare toepassing op het drama overeen met de definitie van Kant. Daar het treurspel tot het gebied der zedelijkheid behoort, moet de held er door al de euvel gevolgen der menschelijke zwakheid getroffen worden; in het blijspel integendeel mag de verwachting van zulke gevolgen niet vervuld worden: zij moet zich, naar Kant's woorden, in niets oplossen. Terwijl dus het treurspel de onverbiddelijke wetten der noodzakelijkheid (*anárκεια*) huldigt, kent het blijspel geen andere wetten dan die eener vindingrijke fantasie. Naar Schlegel moet een blijspel aan de volgende vijf vereischten voldoen:

1. Eenheid der stof.
2. Luimig gehalte van het onderwerp.
3. Treffende voorstelling.
4. Organische samenwerking van het geheel naar een bepaald doel.
5. De hoogste wet, die al de andere beheerscht, is dat er door heel het gewrocht een geest van vrijheid en een schijn van doelloosheid gevoeld worde. Deze schijnbare regelloosheid mag soms den dramatischen vorm verbreken, zoodat een tooneelspeeler uit zijne rol valt, of de toehoorders in plaats van de andere spelers aanspreekt.

(1) Schlegel, Werke, V, 1846. — Vorl. üb. d. K. u. L. Bdz. 41-42.

Deze definitie van het blijspel past, gelijk de lezer het zal opgemerkt hebben, noch op de stukken van Molière, noch op die van Dumas: Schlegel heeft ze inderdaad uit de werken van Aristofanes geput, die geheel in een fantastische wereld ademen, en hij verwerpt de karakterkomedie als zijnde een bastaardvorm tusschen de zuivere oude komedie en zekere aan het dagelijksch leven of aan het treurspel ontleende bestanddeelen.

De zwakke zijde van Schlegel's theorie is dat zij vooral negatief is: hij beschrijft het blijspel als het tegendeel van het treurspel, poogt zijne kenmerkende trekken uit die van het tegenovergestelde *genre* te herleiden; dan legt hij ons uit, dat het de gewone wetten der zedelijkheid en der kunst mag minachten. Over zijnen inhoud geeft hij geene positieve inlichtingen, behalve dat de geesteswereld er door de zinnenwereld beheerscht wordt. Een gevolg dezer eenzijdigheid is dat Schlegel onbewaam is de meest bekende en bewonderde komische literatuur van het verleden, nl. het Latijnsch drama van Plautus en Terentius en zijne moderne navolgers, vooral Molière, naar waarde te schatten. Deze partijdigheid nochtans was maar eene natuurlijke reactie tegen de onrechtvaardigheid der neo-klassieke kritiek van de XVIII^e eeuw jegens Aristofanes en Shakespeare.

Door hare ijverige verdediging van de zuivere poëzie, zelfs op dat gebied van het blijspel, dat altijd dichter bij het proza gehouden werd, door haren lof van de teugelloze vrijheid van het genie, opende de romantische kritiek den weg naar een breeder begrip van de betekenis van humor en van komische luim. Schlegel's theorie vond zelfs in Frankrijk, de oude vesting van het « pseudo-classicismus », gehoor en navolging. In Duitschland riep zij eene reeks werken in 't licht, die aan hare vereischten voldeden, en werd de grondslag van eene gedurig aangroeiende massa van kritische en aesthetische geschriften.

De grootste Duitsche aestheteiker is Hegel, maar hij is ook zeer moeilijk te begrijpen. Het is niet alleen gevaarlijk, zijne aesthetische theorieën van de overige gedeelten van zijn stelsel los te scheuren, maar de lezer moet bovendien nog den denker in zijne reis van een standpunt naar het andere volgen, en hetzelfde onderwerp van verscheidene zijden leeren beschouwen. Hetzelfde verschijnsel wordt dus meermaals, en telkens in een anderen samenhang, opnieuw onderzocht.

In de inleiding tot de Aesthetiek geeft Hegel de volgende bondige definitie van het komische :

« Das Komische muss darauf beschränkt sein, das alles, was sich vernichtet, ein an sich selbst Nichtiges, eine falsche und widersprechende Erscheinung, eine Grille, z. B. ein Eigensinn, eine besondere Caprice, gegen eine mächtige Leidenschaft, oder auch ein vermeintlich haltbarer Grundsatz und feste Maxime sei. » (1)

Deze definitie bevat Kant's begrip van eene verwachting, die zich in niets oplost, dus van eenen bedriegelijken schijn, die ons poogt te verblinden, maar die weldra in zijne ijdelheid verdwijnt. Door eene tweede bepaling zal Hegel's bedoeling duidelijker worden. Gelijk Schlegel vóór hem, plaatst hij het blijspel tegenover het treurspel, en schrijft over den ondergang van den tragischen en die van den komischen held :

« In der Tragödie zerstören die Individuen sich durch die Einseitigkeit ihres gediegenen Willens und Charakters.... In der Komödie kommt uns in dem Gelächter der alles durch sich und in sich auflösenden Individuen der Sieg ihrer dennoch sicher in sich dastehenden Subjektivität zur Anschauung.

« Der allgemeine Boden für die Komödie ist daher eine Welt, in welcher sich der Mensch als Subject zum vollständigen Meister alles dessen gemacht hat, was ihm sonst als der wesentliche

(1) Werke, X. Bd. 1. Abt. Berlin 1842. Bdz. 86.

Gehalt seines Wissens und Vollbringens gilt, eine Welt, deren Zwecke sich deshalb durch ihre eigene Wesenlosigkeit zerstören».

« Zum Komischen..... gehört..... die unendliche Wolgemutheit und Zuversicht, durchaus erhaben über seinen eigenen Widerspruch und nicht etwa bitter und unglücklich darin zu sein; die Seligkeit und Wohlgelegenheit der Subjektivität, die ihrer selbst gewiss, die Auflösung ihrer Zwecke und Realisationen ertragen kann ». (1)

Ook in dezen vorm bevat Hegel's definitie het begrip van eene hoop of verwachting die onvoldaan blijft, en waarvan de teleurstelling geene droefheid of pijn, maar integendeel tevredenheid baart. Deze definitie die in Hegel's theorie van het blijspel verder uitgelegd wordt, herrinnert aan Schlegel's bewering, dat het blijspel het tafereel eener doellooze werkzaamheid is. Doch Schlegel denkt vooral aan den komischen dichter die zijne bedoeling onder boerten en geestigheden weet te verbergen, en Hegel daarentegen aan den held van het tooneelstuk, die het met zijn doel niet ernstig genoeg meent, om te betreuren dat hij het mist. Een bepaald doel van het blijspel bestaat er dus voor Hegel wel, want hij geloof met Aristofanes dat het gestadig vooruitwerken naar een vast einde de ziel der dramatische handeling uitmaakt en zou een doelloos stuk als ondramatisch afkeuren. Het onderscheidend kenmerk van het blijspel vond hij in een contrast tuschen de inborst en de voornemens der personages. Streven hunne wenschen naar iets dat nietig of verachtelijk is, en bereiken zij het niet, dan laat deze teleurstelling de toeschouwers onverschillig en mag zelfs door den held zonder droefheid aanvaard worden. Dit is de negatieve, maar toch bevredigende uitgang van het blijspel.

Niet alleen heeft Hegel de gedachten van Kant en Schlegel

(1) Werke, I. Bd. 3. Abt. Berlin 1843. Bdz. 533-534.

gewijzigd en verbreed, hij heeft ze ook tot buiten het enge gebied der letterkundige kritiek uitgebreid, waartoe de schrijver der *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* zich beperkt heeft. Hij toont ons den geest van het blijspel in de wereldgeschiedenis en in den groei der menschelijke ziel, en ontdekt eene geheime overeenkomst tuschen de ridderlijke aspiraties naar avonturen en liefde en het eigenlijk psychologisch verschijnsel van het lachen. De dolende ridders, in hunne waaghalzige jacht naar gevechten en wonderen, de minnaars in hunne verblinde en koppige verkleefdheid aan een enkelen persoon, terwijl toch zooveel andere dezelfde genegenheid waard zijn, vertoonen eene buitensporige overdrijving van edele gevoelens en staan aan de grens van het belachelijke, door de strengheid waarmede zij hunne zelfverkorene plichten vervullen.

Terwijl zulke personen vermakelijk worden door hun streven naar de hoogste volmaaktheid, kan ook de tegenstelling tuschen bedoelingen en uitslagen op omgekeerde wijze belachelijk zijn. Een degelijk karakter kan in een verachtelijken toestand vervallen en zijne kracht en bekwaamheid op onwaardige onderwerpen verspillen.

Dit is het geval met de komische helden van Shakespeare, die door Dowden met verachting bejegend worden. Hegel bewondert ook zelfvertrouwen en wilskracht in de laagste onder de karakters :

« Was die Shakespeare'schen Figuren durchführen, ihr besonderer Zweck, hat in ihrer eigenen Individualität seinen Ursprung und die Wurzel seiner Kraft. In ein und derselben Individualität aber bewahren sie zugleich die Hoheit, welche das, was sie als wirklich, d. i. nach ihren Zwecken, Interessen, Handlungen, sind gewischt, sie erweitert und sie in sich selber erhöht. Ebenso bleiben die gemeinen Charaktere Shakespeare's, Stephano, Trinculo, Pistol und der absolute Held unter allen diesen,

Falstaff, in ihrer Gemeinheit versunken, aber sie geben sich zugleich als Intelligenzen kund, deren Genie Alles in sich befassen, eine ganz freie Existenz haben, überhaupt das sein könnte, was grosse Menschen sind. »

Verachtelijk is dus volgens Hegel alleen het uiterlijk handelen van Falstaff en zijne makkers; de scherpte van hunnen geest en de vastberadenheid, waarmee zij zonder klacht of berouw hunne rol in het leven spelen, verdient achting en liefde. De verhevenste dezer helden der gemeenheid is Falstaff, die zichzelf beroemt, niet alleen zelf geestig te zijn, maar ook de oorzaak van geestigheid bij de andere menschen, een dubbele bron van vroolijkheid, tegelijkertijd actief en passief.

De Duitsche kritiek trekt geen zuur gezicht bij het verschijnen van uitgelaten grappigheid en goede luim. De zelftevredenheid van den boertmaker, zijne weerspannigheid zoowel tegen de wetten der samenleving als tegen die der zelfbeheersching, prijst Hegel als schoone kenmerken van een begaafd karakter, dat het mislukken zijner plannen gerust kan verdragen en dat zich boven zijn eigene gebreken en domheden verheft. Deze leer getuigt van warme sympathie voor vroolijkheid en zelfs voor eenvoudige boert; juist daarom mogen wij er eene gezonde waardeering van de zedelijke en letterkundige beteekenis van het komische verwachten, terwijl de Engelsche kritiek meestal ernstig blijft tot pedantisme toe.

Hierin steunt zij niet alleen op de leelijke Puriteinsche strekking die sedert 300 jaren in alle verschijnsels van het Engelsch leven voelbaar is, maar zelfs op de woorden van den Psalmist, die de spotters onder een heel slecht gezelschap rangschikt:

« Wel gelukzalig is de man, die niet wandelt in den raad der goddeloozen, noch staat op den weg der zondaren, noch zit op het gestoelte der spotters. » (I, 1).

(1) Werke, X, 2. Abl. 1843. Bdz. 207.

En elders: « Onder de huichelende spotachtige tafelhoeders knersten zij over mij met hunne tanden. » (XXXV, 16.)

Nochtans zijn er toestanden in het menschelijk leven en tijdperken in de geschiedenis, die alleen satire en spot kunnen verwekken. Zulke tijdperken zijn de keerpunten in de wereld-geschiedenis, wanneer een heerschend idee zijne kracht verliest en er een tegenstroom ontstaat, wanneer eene natie hare met moeite opgebouwde idealen begint af te breken. In zulke tijden van verval komen de zwakke zijden eener beschaving te voorschijn, en wankelt en brokkelt geheel de samenleving af. Dan verschijnen de groote humoristische schrijvers en helpen de lucht zuiveren van verouderde begrippen en leege vormen, die niet meer met de behoeften der levende samenleving overeenstemmen. Zoo een tijd was het einde van het oud Griekenland, toen de groote spotters Aristofanes en Lucianus het neerstorten van Zeus en geheel zijn heerlijken Olympos begroetten; zoo waren ook de XV^e en XVI^e eeuwen, toen de verijnde gevoelens van de dolende ridderschap onder de luimige slagen van Ariosto en de geeseling van Cervantes in puinen vielen.

Wel ontbreekt er in die tijden geene gelegenheid tot ernstige beschouwingen: de mijneraars zullen over den melancholischen uitgang van verheven droomen peinzen; de dwepers zullen ijverig naar het opstaan van een nieuw geloof dat zij kunnen aavaarden, rondkijken. Maar de gezonde geesten zullen zich noch naar het verleden noch naar de toekomst afwenden, maar zullen krachtig deelnemen aan den opstand van het verstand tegen de nachtmerrie van wezenlooze conventie, en het dood gewicht eener hinderlijke overlevering pogen uit den weg te ruimen. Ridder Falstaff verzuimt de eerste plichten der ridderschap: in den oorlog denkt hij alleen maar aan zijn eigen veiligheid, en het schoone geslacht bejegt hij zoo oneerbiedig mogelijk; maar moeten wij hem niet vergeven, daar zijn vorst noch plichtbesef

noch eerbied voor zijn eigen rang bezat, en daar het vrouwvolk waarmee hij omging, alle bekoorlijkheid en zelfs schaamtegevoel verloren had. Er bestaan zeker gevallen, waar de spotter gelijk en de voorstanders van eerbied en deftigheid ongelijk hebben: als de verrotting der afgoden het volk in de oogen steekt, en als alleen dwazen hun verguldsel en hunne bonte lappen aanbidden. Want ofschoon de bewustheid eener hoogere bestemming in het menschedom altijd werkzaam is, wisselen de middelen om die te bereiken met elke verandering in de samenleving, en een voortdurend afwerpen van verouderde vormen is noodig, om de maatschappelijke vormen met het vernieuwd bewustzijn des menschen in harmonie te houden.

Geen stelsel van filosofie heeft met deze gedurige veranderingen der gedachten meer rekening houden, dan dat van Hegel en zijne school, en daarom heeft er geen eene omvattendere analyse van het luijnige bereikt. Terwijl het treurspel alle levenskrachten onder de zedelijke wet laat bukken, verlost het blijspel integendeel de machten van willekeur en toeval, zoowel in de ziel als in de wereld buiten ons, en scheidt op deze wijze eene verkeerde wereld. De zinnen overheerschen het vernuft, en de losse dartele wil van het individu doorbreekt allen dwang. Indien deze grillen van den teugelloozen wil tot booze besluiten aangroeiden en tot kwade gevolgen leidden, moesten zij zedelijke afkeuring verwekken, maar door hare ongerijmdheid zelve, blijven zij onschadelijk, want de komische held is half bewust van zijn eigen zwakheid, en vervolgt zijne ijdele doelen maar wispelturig en zonder veel aandacht. Zijne eigene vreugde aan zijne onbestendigheid en beuzeling wordt door de toeschouwers van zijne grappen gedeeld, die niet alleen hem uitlachen, maar ook met hem meelachen in luchtartige sympathie.

Door deze uitgesproken sympathie met al de tonen van het lachen, van den laagsten tot den hoogsten, verheft de Duitsche

kritiek zich verre boven de Engelsche of Fransche. De neo-klasiekers houden zich in hunne satire en karakterkomedie altijd kiesch terug van de onderwerpen van hunne scherts: hun spot kwetst den boertmaker gelijk verachting, en laat hen niet toe met zijne vreugde in te stemmen. De diepere wijsheid der Duitschers leert ons niet alleen dat er van het verhevene tot het belachelijke maar één stap is, maar ook dat zij elkander kunnen naderen en versmelten, zonder hun eigenaardige schoonheid te verliezen. Het genot van het lachen zelf verheerlijken zij met eene zekere verhevenheid, die aan de definitie van den Engelschen filosoof Hobbes doet denken. Het lachen is volgens deze leer eene verhooging en verbreding van de persoonlijkheid van den lacher door een gevoel van hoogmoed om zijne eigen hoedanigheden, en verachting voor de gebreken van anderen. De verachting in een kleingeestig en verlagend gevoel; ook wordt het uit de definitie van Hobbes verwijderd door den Duitschen schrijver Zeising, die de reine komische vreugde met volgende woorden beschrijft:

« Ich geniesse die Empfindung subjektiver Vollkommenheit, ausgegangen von einer besonderen, in sich nichtigen, Erscheinung, — ich bin mir in diesem Augenblicke ein Gott, der in sich selbst selig ist... Dieses Gefühl der subjektiven Vollkommenheit ist durchaus nicht mit dem Stolze zu verwechseln. Der Stolz besteht gerade darin, dass ich mich von allem Uebrigen unterscheide, distinguire. In der komischen Lust dagegen stelle ich alles Uebrige mir gleich, ich öffne ihm die Pforten meines Ichs, ich lasse es in mir mitlachen. Ich erhebe mich darin über *nichts*: denn worüber ich mich erhebe, its ja eben ein *Nichts*, — wie kann also darin ein Stolz liegen? — So ist vielmehr das komische Selbstgefühl die harmloseste Empfindung, die es geben kann. » (1)

Met dezelfde onbegrensde liefde heeft Goethe den spotter

(1) Aanhaling bij Ueberhorst, Das Komische. II, 740-741.

tegenover den Schepser der Wereld geplaatst, die van zijne gultachtigheid minder afkeer gevoelt dan van de overige duivels :
" Ich habe meines Gleichen nie gehasst.

Von allen Geistern, die verneinen,
Ist mir der Schalk am Wenigsten zur Last. »

Door deze leer nu wordt geheel de theorie en praktijk der klassieke letterkunde omtrent het komisch *genre* omverregeworpen. Aristoteles bepaalt het belachelijke als eene onschadelijke leelijkheid en het blijspel als het tafereel van het gemeene leven. Hij verbant dus het verhevene uit het gebied van de komedie en met deze begrippen stemmen de luimige werken der klassieke literatuur van Menander af volkomen overeen. De Duitse kritiek heeft de aandacht op twee soorten van blijspelen gevestigd, die met de schildering van menschelijke gebreken ook poëtische en roerende elementen hebben verbonden : die van de Spanjaards in de zeventiende eeuw, en het romantisch blijspel van den tijd van koningin Elizabeth, die door alle overige kritische scholen geminacht of verwaarloosd werden. Hier vinden wij de fijnste aandoeningen en de edelste gedachten nevens caricaturen van lomphed en gemeenheid. Hier wordt het groteske door dichterlijke verbeelding met het verfijnde, de sierlijkste verziensels met de uiterste laagheid van denken en spreken gemengd. De tegenspraak die zulke fantastische combinaties schijnen te bevatten heeft de critici der klassieke school altijd verlegen gemaakt ; de romantiekers daarentegen met belangstelling vervuld. (1)

De twee vormen van het luimige, die tot de hoogere sferen

(1) Eene scherpzinnige, en waarschijnlijk juiste uitlegging daarvan wordt in het tweede gedeelte van Ueberhorst's boek gegeven. Deze is geheel onafhankelijk van vroegere Duitse filosofen, en stemt merkwaardig overeen met den Vlaamschen criticus Michiels in zijn : *Essai sur le talent de Regnard*. 1853.

der letterkunde behooren, namelijk de geestigheid, die de grootste scherpzinnigheid vereischt, en de humor, die het zoetste gevoel behelst, zijn beiden gemengde soorten van de scheris, op dezelfde wijze samengesteld als het romantisch blijspel, en daarom bijzonder geschikt om er in te verschijnen. Een der Fransche neo-klassiekers stelt de geestigheid, die zich vooral in de taal en uitdrukking uit, tegenover het eigenlijke komische, dat eene vrucht van den opmerkingsgeest is, en in het schilderen der dingen zelf bestaat (1).

V.

Deze verscheidene soorten van het luimige worden in de epische takken der literatuur, van de heroïsch-komische *Batrachomyomachia* tot de novellen van Cervantes en van Jean-Paul, gevonden. Zij zijn ook in eene groote massa van dramatische werken verlegenwoordigd, en men heeft dikwijls beweerd, dat zij vooral geschikt waren, in een drama uitgedrukt te worden. Hegel en Vischer hebben luid verklaard dat het volmaakt komische noodzakelijk dramatisch moest zijn, en in het drama zijne beste uiting moet vinden. Deze bewering is veel te algemeen en moet ten minste verzacht en beperkt worden. Zeker is het dat het tooneel aan zijne scheppingen eenen schijn van werkelijkheid verleent, die het vermaak van de lachers zeer verhoogt, maar het is zeer twijfelachtig, of de vooruitgang der handeling in een stuk, de verwachting en vrees die het verwekt en stilt, de onbezorgde geestesontspanning niet verhindert, die wij van een blijspel verwachten.

De klucht heeft wel is waar eene krachtige uitwerking op toehoorders van alle tijden en landen, maar dit bewijst niet veel, want de klucht kan nauwelijks tot de eigenlijke literatuur

(1) Philbert, *Le Rire*, Paris 1883.

gerkend worden, daar zij zelden tot voertuig van belangwekkende gedachten dient. Daarenboven is de klucht, zelfs op haar laag niveau, geen werkelijk drama, gelijk bij voorbeeld het gevoeliger melo van d'Ennery en consorten, dat, niettegenstaande zijne platitude, ten minste poogt eene begrijpelijke, voorwaarts strevende handeling waarvan de ontkenning van den beginne voorbereid wordt vóór onze oogen te brengen. De vroolijke ontkenning der meeste vermakelijke tooneelstukken is gewoonlijk geen werkelijk slot of einde; de voorvallen, die er toe leiden, zijn niets dan hinderpalen, die een oogeblik de handeling stremmen, om weldra te verdwijnen, en de aandacht der toehoorders wordt van den samenhang van het plan afgeleid naar eene reeks van slecht aaneengeregen toestanden en caricaturen.

Twee Fransche schrijvers hebben de tegenstelling tusschen den zuiveren komischen geest en het drama aangewezen. (1)

Zij vereischen van het blijspel, ten eerste, eene waarschijnlijke handeling en eene sympathische deelneming aan de personages en aan hunne lotgevallen, en eerst in tweeden rang de macht ons te doen lachen, die eene gezonde, maar niet heel literarische hoedanigheid der klucht is. Deze zienswijze werd in strijd met de Duitsche kritiek opgevat en uitgesproken; zij is niet ongegrond, vooral indien wij ons herinneren dat de uitwerking van een drama geheel onafhankelijk is van de opvoering op een tooneel en van den dialogischen vorm. Dikwijls noemen wij een roman uiterst dramatisch, terwijl vele werken, die bestemd waren, op een schouwburg vertoond te worden, alle handeling missen, die de toeschouwers kan aandoen en meeslepen. Volgens onze Fransche critici moet de dramatische belangstelling, die in het luimig gedeelte van een stuk ontbreekt, aan een ander bestanddeel

(1) Denis, La Comédie grecque. Paris 1886, en Philibert.

ontleend worden. Van deze combinatie komen wij verder nog te spreken.

Thans hebben wij ons alleen af te vragen, in hoeverre de dramatische werking uit de vermakelijke stof kan ontspruiten, en er mee vereenigd blijven. Het leven van een tooneelspel bestaat in een strijd, dien de held of tegen zichzelf, of tegen andere personages, of tegen uiterlijke omstandigheden te leveren heeft. De belangstelling des toeschouwers is zijne deelneming in dezen strijd. Indien deze nu een ijdel, doelloos tijdverdrijf is, gelijk de theorie van Schlegel het vereischt, zal het ons verstrooien, maar niet bewegen, en naarmate het ernstiger wordt, zal ook onze vroolijkheid verminderen. Dit dilemma geldt voor al de gedeelten van het stuk, en meest van al voor de ontkenning of catastrofe, waartoe alles streeft.

In het treurspel is die ontkenning diep bedroevend, en moet daarom door eene altijd groeiende vrees voorbereid worden. Voor het onkristelijk publiek onzer dagen is de dood de verschrikkelijkste en, bijgevolg, de meest tragische aller gebeurtenissen; om dezelfde redenen is de voorttelling van jonge levens, of de bruiloft, de vroolijkste. Daarom is het huwelijk sedert den tijd van Menander, en zelfs van Aristofanes, de gewone uitgang van het blijspel geweest. Maar is het huwelijk waarlijk zoo luimig? Zonder twijfel gaat het vrijen niet zonder grappigheid, soms voor de vrijers zelve, en soms voor de omgeving; nochtans is de belangstelling, die de huwelijken in de komedie wekken, meestal niet ironisch, maar eerder sentimenteel.

Het zuiver belachelijke in een tooneelstuk is gewoonlijk onafhankelijk van de liefdesgeschiedenis, en dikwijls zelfs in tegenstrijd met haar, en zij is in den grond ernstig, zonder droefheid. Wij zouden te vergeefs naar eene ontkenning zoeken, die in den zelfden graad luimig is, als de catasprophe van een treurspel droef, behalve de enkel negatieve oplossing, gelijk de vergiffenis aan

een deugniet geschonken of eene verzoening tusschen vijanden. Deze moet den toeschouwer onbeduidend voorkomen, want zij brengt hem geen wezenlijk genot, maar alleen verlossing uit eene voorafgaande angst. Juist omdat zij zoo weinig bevredigt wordt zij altijd met eene vereeniging van geliefden verbonden.

Dit gebrek aan eene zuiver komische ontkenning bewijst hoe ondramatisch het luimige eigenlijk is. Het menschelijk hart kan niet zoo oprecht aan vreemde vreugden als aan vreemde smarten deelnemen; het is moeilijker voor gulle vroolijkheid sympathie te verwekken, en gemakkelijker, medelijden voor denkbeeldige pijn in te boezemen. Het medelijden is zelfs zoo wakker en vlug in den boezem des menschen, dat de blijspeldichter er altijd op zijn hoede tegen zijn moet. Indien zijne helden een beetje interessant worden, zal de toeschouwer hunne kleine misslagen ernstig nemen, en zich van lachen onthouden. Hierop heeft vooral Schlegel aangedrongen, en na hem schrijft de Franschman Bergson: « le rire est incompatible avec l'émotion. Peignez-moi un défaut aussi léger que vous voudrez: si vous me le présentez de manière à émouvoir ma sympathie, c'est fini, je ne puis plus en rire. Choisissez au contraire un vice profond, et même, en général, odieux: vous pourrez le rendre comique si vous réussissez d'abord, par des artifices appropriés, à faire qu'il me laisse insensible. » (1)

Uit deze eenzijdigheid van het blijspel besluit de Engelschman Butcher dat het niet, gelijk het treurspel, eene afgeronde en volledige handeling, eene afbeelding der algemeen menschelijke natuur schilderen kan. (2)

Die hopelooze scheiding tusschen het luimige en aandoenlijke is de groote moeilijkerheid, die de blijspeldichter te overwinnen heeft. Gedurig verkeert hij in gevaar óf alle deelneming aan zijne

(1) Le Rire. Paris, 1900, Bdz. 142.

(2) Aristotle's Theory of Poetry. London, 1898, Bdz. 374-375.

personages te verstikken, om ze vermakelijk te maken, óf onze vreugde te storen door eene omstandigheid, die onze sympathie verwekt.

VI.

De tegenstelling tusschen twee vijandelijke elementen is in het komisch drama bijna altijd voelbaar. W. Schlegel, de voorstander eener zuiver luimige komedie, heeft maar weinig stukken kunnen noemen, waar alle ernstige belangstelling uit verdwijnt, voornamelijk de werken van Aristofanes en Beaumont's apothekers-drama: « *de Ridder met den gloeienden Stamper* » (The Knight of the burning Pestle). Maar zelfs in deze voorbeelden blijft er een ernstige achtergrond, want Aristofanes was geen eenvoudige grappenmaker: hij vervolgde een bepaald politiek doel; ook in het stuk van Beaumont is de satirische bedoeling duidelijk. Wij kunnen beweren, dat geen drama van eenige letterkundige waarde van ernstige beteekenis ontbloomt is; dus is de vereeniging van een degelijken inhoud met het vermakelijk gedeelte van het stuk eene algemeene wet der komedie.

Soms worden de ernstige en luimige bestanddeelen niet alleen in den geest van dichter en publiek uiteengehouden, maar ook in den bouw van het stuk zelf, dat in dit geval niet volkomen harmonisch is. Het klassiek blijspel der Romeinen en Franschen bevat een dubbele handeling, niettegenstaande de strekking aller klassieke letterkunde naar strenge eenheid van toon en onderwerp. Deze vereeniging van twee handelingen in één stuk noemt Terentius *contaminatio*. De klassiekers vereenigen ook verscheidene groepen van personages, die door maatschappelijken stand of zedelijke strekking verschillen, en laten ze te zamen optreden, ofschoon zij noch door gelijkheid noch door sympathie verbonden zijn.

Uitzonderingen op deze wet van dualisme ontmoeten wij in twee afzonderlijke soorten van luimige stukken, in de fijnste karakterkomedieën (*Les Femmes savantes*, *Le Misanthrope*), en in de klucht. De eenige overeenkomst tusschen die twee uitersten is het ontbreken van pathetische belangstelling, daar de ontroering in de eerste soort door scherpzinnige opmerking, in de tweede door het opwellen der natuurlijke uitgelatenheid belet wordt. Daarom is de liefdesgeschiedenis in beiden met de grappige elementen innig versmolten.

Daar het dualisme zulk een aanzienlijk kenteeken van het blijspel is, zou het misschien als middel kunnen dienen, om de verschillende soorten te onderscheiden, die sedert de dagen van Aristoteles bestaan. De Oudheid kenteekende de Oude, Middelste en Nieuwe komedie, gedeeltelijk naar historische omstandigheden, en gedeeltelijk naar hare innerlijke kenmerken. De Duitschers hebben hunne systematische classificatie niet op historischen samenhang, maar op abstracte principien gegrond. Zij erkennen twee groote afdelingen, die algemeen aanvaard kunnen worden: op ééne zijde de zedenkomedie, die door Menander gesticht, en door Molière en zijne navolgers beoefend werd; op de andere het fantastisch blijspel van Aristofanes en van Shakespeare en zijne tijdgenooten. Zij zijn met hunne verdeelingen en onderverdelingen veel verder gegaan, maar de zoo voortgebrachte stelsels hebben geen algemeenen bijval ontmoet.

Mogen wij dien misslag niet uitleggen door het feit, dat zij van die samenstelling niet gewaagd hebben, en dat zij nooit gepoogd hebben, het zuiver komische van het sentimenteele te scheiden? Kan er niet eene poging gedaan worden, om de kenmerkende bestanddeelen in ieder deel van het blijspel aan te duiden, en dus eene bevredigende methode tot onderzoek en vergelijking van de talrijke komische werken te ontdekken?

VII.

Indien wij de romantische en klassieke komedie uit dit oogpunt vergelijken, zullen wij merken, dat beiden eene aandoenlijke liefdesgeschiedenis bevatten, die als lijst voor geheel het stuk dient; de uitgang dezer vrijage is ook de ontkenning van het stuk. Op deze grondvesten vertoonen zij beiden een zeker aantal personages die door hunne gebreken of door hun toestand belachelijk worden. Het verschil tusschen beide vakken ligt niet in het onderwerp, maar in zijne behandeling door den dichter. De voorvallen en de personen van de karakterkomedie gaan voor eenvoudige navolgingen van het werkelijk leven door, hunne bijzonderheden worden maar zooveel overdreven als het noodig is om op het tooneel te verschijnen, en het vermaak der toeschouwers bestaat niet in een luidruchtig schateren, maar in een stillen glimlach.

Daar het publiek de personages in zijne alledaagsche ervaringen en aandoeningen-wereld ziet leven, is het verzocht ze met zijn eigene omgeving te vergelijken, en hun gedrag met denzelfden maatstaf te meten, die in het dagelijksch leven geldt. Hieruit spruit de didaktische strekking van de karakterkomedie. Vele schrijvers hebben aangewezen, dat de lessen die er in geleerd worden, niet met de wetten der hoogere zedelijkheid moeten overeenstemmen. Integendeel, zij stroken veel eerder met de praktische regels van voorzichtigheid en eigenbelang, die door de wandeling in de wereld nageleefd worden. De held met sterke overtuiging en edel streven, is geen lieveling van het klassiek blijspel, het vertoont met voorliefde zijne zwakke zijden, en verheugt zich over zijne ongelukken, terwijl het de schranderheid van den wereldman bewondert, die de eerlijkheid maar met maten beoefent, en zelfs den gemeenen schurk bijval schenkt, indien hij maar levendig en voorspoedig is.

De eenige criticus, die den moed gehad heeft, die vermakelijke deugneten ten volle te waardeeren is de Engelschman Charles Lamb, in zijn Essay over de kunstkomedie (artificial comedy) der XVIII^e eeuw. De meeste anderen geven zich veel moeite, om ze mis te verstaan, ofwel ze houden er een preek over. Maar hunne zedelijke verontwaardiging is van weinig gewicht op het gebied der aesthetiek. Billijker is de berisping van W. Schlegel, die alleen op letterkundige, niet op moreele grondbeginsels berust. Hij veroordeelt de klassieke komedie omdat zij het laag gebied van het proza boven de verheven sferen der poëzie verkiest. Het voorheerschen van den prozaïschen geest is in de twee deelen van het drama, die wij onderscheiden hebben, opmerkelijk. De liefdesgeschiedenis wordt er door verlaagd tot eene gewone familiezaak of tot eene opwelling der zinnelijkheid; zij ontsluit dus alleen de grovere zijden van onze natuur, en laat de toehoorders min of meer onverschillig. Terwijl de dichter de werking der fijnere aandoeeningen dus beperkt, verzacht hij ook de boertige tooneelen en voorvallen en vermijdt er alle overdrijving en buitensporigheid. Grotteske personages komen niet te voorschijn, of blijven op den achtergrond, en de luim is niet uitgelaten, maar geestig en slim.

In zekere opzichten is deze matigheid een teeken van beschaaving en van kieschheid, maar onze Deutsche critici keuren ze af om hare koelheid en onverschilligheid voor de onderwerpen van hare blijdschap. De toehoorders der klassieke komedie glimlachen soms welwillend, soms hoonend met den schrijver van het stuk, wiens geest achter de schermen spottend knipoogt, maar zij wenschen niet hartelijk in de vreugde en nog minder in de aandoeeningen der personages deel te nemen. Het romantisch blijspel, daarentegen, werkt evenveel op het hart als op het hoofd, streeft meer naar levendig gevoel dan naar sijnheid, en laat dus een vrij spel aan de driften zooals aan de verbeelding.

De romantische liefdesgeschiedenis verheft zich tot innigheid

en hartstocht, de luimige beelden vernederen zich tot caricatuur. Buiten de palen der werkelijkheid worden nieuwe werelden des wonders geschapen, waar de heerschappij van het gewoon verstand ophoudt en waar vroolijkheid en pathos ongekluisterd spelen.

VIII.

Het verlost zijn van de boeien der alledaagsche ondervinding, dat voor de romantische komedie vereischt wordt, aanzien de klassieke critici als een gebrek. Zij beweren dat het hoofd-doel der kunst eene trouwe afspiegeling van het leven is, en dat de taak van den komischen kunstenaar vooral een nauwkeurig konterfeiten der bestaande maatschappij is. De samenhang tusschen oorzaken en gevolgen, die wij in ons dagelijksch leven waarnemen, willen zij ook in de verzinsels van het tooneel weervinden. Zij eischen zelfs dat een tooneelstuk eene vastere logische eenheid bezitte, dan eenig voorval van het werkelijk leven, want zij gelooven dat een kunstwerk niet alleen waarschijnlijk zijn moet, gelijk een werkelijke gebeurtenis, maar daarenboven nog een harmonisch beeld van een typisch geval, dat de regelmatigste en meest in het oog vallende trekken van vele bizondere voorbeelden moet vereenigen.

De Duitschers daarentegen beweren dat eene getrouwe kopij naar het leven noch kunst, noch poëzie is. De strenge aaneenschakeling van oorzaak en gevolgen aanvaardt zij alleen voor het treurspel, dat tot het gebied der zedelijkheid behoort, maar niet voor het blijspel. Zij maken een scherpe onderscheiding tusschen twee verschillende uitwerkingen dezer wet van causaliteit: de ééne noemen zij subjectief, het is het inwerken van een menschelijk karakter op de buitenwereld; de andere, de objectieve causaliteit of het noodlot, is de invloed der uiterlijke omstandigheden op

het handelen van den mensch. In zekere mate worden alle aardse gebeurtenissen door weerszijdsch inwerken en terugwerken van innerlijke en uiterlijke krachten teweeg gebracht, zoodat de menschelijke wil in het weefsel van ons bestaan soms de oorzaak en soms het gevolg is. Maar de kunstenaar wijdt zijn aandacht min of meer aan ééne dier zijden, en zal dus aan zijn gewrocht eene eigenaardige kleur verleenen. Dezelfde gebeurtenis kan verschillende aandoeningen verwekken, als het individueel geweten, zijn strijd met zichzelf, en zijn ingrijpen in het raderwerk des levens blootgelegd wordt, of als integendeel de onverbiddelijke wetten van de maatschappij den wil van den enkeling plooiën en leiden. Beide zienswijzen behelzen eene zekere mate van waarheid, en beiden zijn geschikt tot uitdrukking in een kunstwerk.

De tragedie der oudheid was een tafereel van het noodlot en van zijne macht over de lotgevallen der menschen. Het treurspel van Shakespeare werd dikwijls gedefinieerd als eene schilderij van het individueel geweten, van den man, die zijn levensloop leidt en beheerscht. De Duitschers hebben het karaktertragedie gedoopt, terwijl zij het drama der oudheid *Schicksalstragödie*, of tragedie van het noodlot noemden. Dezelfde onderscheidingslijn verdeelt ook het gebied van het blijspel in twee provinciën. De stukken van Molière vertoonen eenen vast op zichzelf berustenden geest die met een enkelen hartstocht vervuld is, en de uiterlijke omstandigheden naar zijne behoeften poogt te schikken. Sinds lang dragen zij den naam van karakterkomediën. Maar zij schilderen vooral de zwakke en belachelijke zijden van de menschelijke ziel, en zijn dus afbeeldingen van verkeerde en ongerijmde karakters.

Voor dezelfde redens, beweren de Duitschers, moet ook de lotsbestemming in het blijspel wispelturig en onverklaarbaar met de gevoelens en de toestanden der menschen spelen; zij is

geene vaste wet, maar eene veranderlijke gril, geene gestadig werkende oorzaak, maar bloote toeval. In zijn boek over Shakespeare vergelijkt Ulrici den regelmatigen gang en het wreed einde van het treurspel met de werking der goddelijke gerechtigheid, en den ongestadigen vooruitgang en het vroolijk slot van het blijspel met den invloed der goddelijke liefde, die het menschdom niet volgens strenge regels, maar volgens welwillende invallen of driften, behandelt, en soms de onverbiddelijke wet verzacht en opheft, om hare droeve gevolgen af te wenden.

Het toeval is voor de uitgelaten vroolijkheid hetzelfde, als het noodlot voor de ernstige zijde van het leven. In de meeste blijspelen van Shakespeare heeft het eene wijde speelruimte, terwijl voorbedacht en doelmachtig handelen in *Driekoningsavond* en *Elk wat wils* maar eene zeer ondergeschikte rol spelen. Voor zulke stukken hebben de Duitschers den naam van toevalskomediën, een tegenhanger van het woord noodlotstragedie verzonnen. Zulke blijspelen moeten noodzakelijk ingewikkelde en bewegingsvolle intriges hebben, en met misverstanden en onverwachte wendingen der dingen vervuld zijn, terwijl de stukken van Molière zoo eenvoudig en arm aan handeling zijn, dat ze soms kaal schijnen.

De rol van het toeval in een kunstwerk wordt door de klassieke kritiek zoo onbeduidend mogelijk gemaakt, of zelfs geheel uitgesloten, daar zijn invloed altijd onlogisch en storend werken moet. Des te merkwaardiger is het, dat de grootste bewonderaar der klassieke komedie, de Engelsche romanschrijver Meredith, in verscheidene zijner novellen vele onverwachte en toevallige voorvallen heeft ingevoerd, en daarvoor hevig gelaakt werd. De twist over het gebruik van het toeval in een kunstwerk kan evenmin beslecht worden als de vroeger besproken kwestie: moet de loop van een drama door het innerlijke karakter van den held

of door de uiterlijke schikking der omstandigheden bestemd worden?

De twee vragen staan overigens in nauw verband. Wat binnen het gemoed van den held gebeurt, hangt veel minder van de willekeurige uitvinding van den kunstenaar af, dan wat hem in de wereld tegenkomt. (1) Maar de eenvormigheid van eene menschelijke ziel, die ook in hare veranderingen zichzelf getrouw blijft, schijnt meer tot ernstigheid te stemmen dan de wisselingen en kwinkslagen, die de lotgevallen des levens meebrengen. Eene onverwachte catastrofe kan wel is waar droefheid baren, maar zij verwekt ook eene zekere ironie, door de teleurstelling der menschelijke voorzichtigheid en de ongerijmdheid der voorvallen. De Duitschers beweren met recht dat de sterfeling bij het voorkomen van onverklaarbare veranderingen meer tot onbezorgdheid en blijdschap geneigd is dan wanneer hij voor eene onvermijdelijke schikking der Voorzienigheid staat. Daarom heeft bloote toeval in de humoristische literatuur eene grootere beteekenis dan in de ernstige, en de allergrootste in het fantastisch blijspel.

De tegenstelling tusschen dit laatste en de karakterkomedie wordt niet alleen in den bouw der handeling gevonden. Ook de personages behooren tot geheel verschillende klassen. Want indien zij door zichzelf belachelijk zijn, moeten zij gebreken vertoonen, die ze min of meer verachtelijk laten schijnen, gelijk Aristoteles uitdrukkelijk leert. Gansch anders is het, indien zij door uiterlijke, bijkomende omstandigheden belachelijk gemaakt worden; dan kan het personage zelf niet alleen onze sympathie, maar zelfs onze bewondering verdienen, gelijk in de romantische dramas van Shakespeare. De door Aristoteles gemaakte onderscheiding tusschen hoogere en lagere personages wordt gewoonlijk verstaan als een

(1) Le Gallienne, George Meredith. London. 1890, bdz. 28.

verschil van stand, en niet van zedelijke hoedanigheden: vorsten en edelen worden uit de komedie, slaven en gewone burgers uit de tragedie buitengesloten. Ook in dezen zin behooren de helden van het romantisch blijspel tot een betere klas dan die der karakterkomedie, daar het tooneel den adel der geboorte niet van echten zielenadel weet te scheiden.

Dus hebben wij de twee soorten van het blijspel verdeeld volgens den aard der handeling en volgens de maatschappelijke kringen, die er in geschilderd worden. Een gelijksoortig verschil bestaat er ook tusschen de moreele hoedanigheden, die er beschreven worden. In de fantastische komedie zullen de belachelijke gebreken der helden geene gemeene ondeugden of verlagende vlekken zijn, maar enkel voorbijgaande grillen of ernstige driftten, die eenen glimlach verwekken, zonder verachting of gramschap te verdienen. De voornaamste dezer grillen of driftten spruiten uit de liefde, die in de moderne literatuur als eene der edelste en fijnste gevoelens geëerbiedigd wordt, maar die in het werkelijk leven bijkans altijd scherts veroorzaakt.

De Oudheid nam de liefde niet heel ernstig op: in de Latijnsche blijspelen verschijnt zij in verband met grove driftten en in gemeene omgeving; ook hierin was de klassieke komedie een tafereel der alledaagsche werkelijkheid. Maar zelfs de meest onbaatzuchtige en ideale genegenheid is met vele belachelijke bestanddeelen gemengd. De overdrevene hoogachting van een enkelen persoon, terwijl vele andere, van even groote verdienste, veronachtzaamd worden, het eigenzinnig zelfbedrog omtrent het geluk dat een sterveling den anderen kan schenken, de ophitsing van het bloed en de zinnen, die zelfs de onschuldigste neiging meebrengt, het onwillekeurig veinzen tegenover den beminden persoon en tegenover de omgeving, het ijverig ongeduld, waarmee de onbeduidendste woorden en gebaren ontleed en uitgelegd worden, dit alles is eene kostelijke pret voor de toeschouwers

van het spel. Maar ook de belanghebbenden, voor wie de heele zaak van de allergewichtigste betekenis is, kunnen zich niet van gichelen en schertsen onthouden, hetzij omdat hunne zenuwen geprikkeld zijn, hetzij omdat zij in hunne oogeblikken van bedenking bespeuren, hoeveel zwakheid en lichtzinnigheid ook de ernstigste liefde bevat. Indien wij nu deze spanning en opgewondenheid met edelmoedige zelfverloochening vereenigen, en deze deugden en gebreken een weinig overdrijven, verkrijgen wij den volmaakten held van een romantisch stuk.

De bedeesdheid en lichtgeraaktheid van het schoon geslacht, zijn ingeboren zin voor bedrog en kuiperij, zijne zachtheid en eigenzinnigheid, zijn nog beter voor het romantisch blijspel geschikt dan de hartstochten van een man. Daarom werd het verliefd meisje door de dichters van fantastische stukken met voorliefde ontleed en geschilderd. Wanneer hare listen en grillen geheel de handeling beheerschen, ontstaan de meest onverwachte en koddige misgrepen en ontmoetingen, en de botsing van tegenstrijdige plannen veroorzaakt eene verwarring die voor zichzelf, afgezien van het karakter en de strekking der personages, belachelijk wordt. Zoo wordt de intrigeskomedie gevormd, die met de toevalskomedie groote gelijkemis heeft. De wispelturige wil van den held speelt er dezelfde zotte poetsen, die anders door toevallige, uiterlijke omstandigheden voortgebracht werden.

Door al deze bizonderheden wordt de toon van het romantisch blijspel boven dien der zedenkomedie verheven, en nader bij het ernstig drama gebracht. Van de andere zijde nadert het de karikatuur, omdat de vrije dichterlijke verbeelding het boertige als een natuurlijke tegenhanger van overdreven romantiek schiept. De mijmerende, wonderlijke helden van de fantastische komedie zijn vergezeld van narren en grappenmakers, die ze volgen gelijk een kromme en wanstaltige schaduw eenen recht en zwierig vooruitstappenden man. In de toovereilanden en poëtische

wouden van Shakespeare's blijspelen leven boerenkinkels en grove deernen met hovelingen en edellui. De Sancho Panzas zijn de onscheidbare makkers der don Quijotes; wangedrochten en draken omgeven de doolende ridders van Ariosto.

Boven die twee voornaamste soorten van personages zweeft eene derde, die der spotters en kattekwaad-stichters, luchtige geesten gelijk Puck in den *Zomernachtstroom*, of vroolijke lachers en zottlen, die, zonder ontzag voor persoon of rang, rechts en links hunne grappen laten vliegen. Zij spreken de ware gedachten van den komischen dichter uit en houden de toehoorders in de juiste stemming om de diepere betekenis te genieten, die onder de schijnbare ongerijmdheid van het stuk schuilt. Soms verheft zich hun scherts tot poëzie, gelijk de stem van het koor in de werken van Aristofanes. Hun lachen dringt door heel het gewrocht, en verbindt zijne meest uiteenliggende bestanddeelen elkander, daar zij allen onder denzelfden geesl doorgaan.

Sommen wij de drie hierboven beschreven hoedanigheden van het romantisch blijspel op: het toeval heerscht er over den menschelijken wil; er worden edelmoedige en edelgeborene personages en fijnere gevoelens beschreven, en in aanraking gebracht met de tegenovergestelde uitersten. Dit alles brengt eene poëtische, fantastische stemming voort. De kenteekens der karakterkomedie integendeel zijn: alledaagsche voorvallen, personages uit den middelstand en gewone gevoelens; deze leiden alle tot eene prozaische stemming. Het is dus heel natuurlijk, dat wonderbare voorvallen en tooverij in het romantisch blijspel eene rol spelen, terwijl de zorg voor geld en huishouden en het lage zingenot de klassieke komedie vervullen.

In deze laatste wordt de bestaande maatschappelijke orde bewaard als eene omlijsting voor de persoonlijke buitensporigheden der helden, terwijl in de andere geheel de wereld, met hare sociale, politieke en godsdienstige instellingen verspot

wordt, omdat zij door zotternij beheerscht is. Zoo was het in de stukken van Aristofanes en in de Fransche *soties* der Middeleeuwen, waar al de personages zollen heetten. Eene wonderwereld wordt door de verbeelding opgetooverd, waar noch de loop der gebeurtenissen noch het streven der menschen met onze dagelijksche verwachtingen en ervaringen overeenstemmen. Dit wegvallen aller gewone richtsnoeren is wat de Duitschers *Weltverlachtung* of *Weltvernichtungsidee* noemen. De klassieke criticus Dowden heeft het woord voor de Engelsche lezers vertaald, maar niet uitgelegd, en laat dus het begrip, dat hij van de Duitschers ontleent, zonder nadere toelichting. Na al het voorafgaande mogen wij besluiten dat deze vernieling der wereld juist het tegenovergestelde van het klassiek ideaal, van zedelijke beternis en nauwkeurige nabootsing der werkelijkheid is. Het stemt overeen met Hebler's uitlegging van het leven als een droom, en van de poëzie als een verzinlijken van dien droom in een harmonischen vorm (1). Van een gelijksoortige leer gaat Schlegel uit om het proza des levens en de karakterkomedie geheel en al af te keuren, omdat de scheppende literatuur maar zuivere poëzie mag bevatten.

Het logisch resultaat dezer leer is eene poëzie der verkeerde wereld, gelijk alleen maar de stoutste humoristische schrijvers, Aristofanes, Rabelais en Swift, die hebben durven scheppen. Het romantisch drama der moderne tijden heeft maar zelden zulk een hooge vlucht genomen, want de blijspelen der Duitsche romantiekers, zooals Tieck en Platen, kunnen niet op het tooneel gebracht, en zelfs moeielijk gelezen worden. Goede tooneelstukken van fantastischen aard, maar zonder aesthetische waarde, zijn de *féeries* en *opéras-bouffes* der Franschen, met den geestigen Offenbach aan hun hoofd.

(1) Zie boven, II.

IX.

Er blijven veel komedieën van moderne dichters over, die niet geheel tot het gebied der fantasie en der grillige satire behoren, maar die toch de grenzen van het dagelijksch leven overschrijden, alle bestaande regels der ondervinding verwerpen, en een geest van avontuur en losbandige hartstochtelijkheid ademen.

Eenige dier scheppingen van een eigenzinnig poëtisch genie verschijnen in de gewone kleeding en gebruiken de eenvoudige taal van het dagelijksch leven. Een oppervlakkige toeschouwer zou ze voor nauwkeurige studiën naar de alledaagsche werkelijkheid houden. Maar achter de schijnbaar triviale personages en voorvallen doet zich eene hoogere meening gevoelen; Ibsen's *Wilde Eend*, bij voorbeeld, is met een bitteren, sarkastischen grimlach vervuld. Van denzelfden aard zijn de twee stukken van den Ierschen schrijver George Moore (1), waarvan de onderwerpen, eene werkstaking, en eene verhandeling van een gemeenteraad, heel gewone voorvallen zijn, maar waarin ook eene diepere allegorische beteekenis verscholen ligt: de strijd tusschen het streven naar geestelijke volmaaktheid en de verzoeking der maatschappij. Deze werken mogen wij compromissen noemen tusschen de moderne behoefte aan uiterlijke waarschijnlijkheid en realisme en den innerlijken wensch naar een hoogere, ideale leer of gedachte. De inspiratie is in tegenstrijd met de wereldlijke belangen van ons stoffelijk leven, maar deze transcendente gedachte zelf wordt voor onze verbeelding verzinneelijkt bij middel van gewone personages en prozaïschen dialoog.

Het voorbeeld van Ibsen en van Moore bekrachtigt de bekende waarheid dat de komedie veel beter dan de tragedie geschikt is

(1) *The Strike at Arlingford. — The Bending of the Bough.*

tot het vertolken van abstracte ideeën. Het hart wordt er minder ontroerd en het verstand blijft er dus vrij tot waarnemen en nadenken. Bovendien mag de dichter zijn onderwerp naar goed-dunken kiezen en naar zijne begrippen veranderen en schikken. De komische figuren bezitten dus eene algemeener beteekenis dan de tragische. Sommige hunner karaktertrekken worden uitvoerig geschilderd en steken boven de andere uit. Zoo verschijnt het individu als overmeesterd door een enkelen hartstocht, of wordt zelfs verlaagd tot een pop, die eene abstractie verbeeldt. Geheele blijspelen van Aristofanes zijn maar zuivere allegorieën in een boertig gewaad, en vele zijner personages zijn maar symbolen of tot vleesch geworden gedachten. Hetzelfde geldt voor sommige toneelen in Shakespeare's *Storm*. Terwijl dus de fantastische komedie op allegorie berust, staat de klas-sieke komedie daarentegen in nauw verband met didaktische en satirische letterkunde. Deze betrekking met het gebied der zedeleer en ondervinding wordt ook door de titels van twee Shakespeare'sche stukken bewezen, die van spreekwoorden ontleend zijn (1), gelijk die der *proverbes* van den Franschen romantisch-komischen dichter Alfred de Musset.

De allegorie wordt niet altijd met zulk eene getrouwe navolging van moderne zeden versluierd als in de stukken van Ibsen en Moore. In poëtische tijdperken, als de verbeelding eener natie al hare krachten ontwikkelt, wil de dramatische dichter de kleine wereld, die hij op de planken brengt, niet minder rijk en bont maken dan de ziel, waaruit zij spruit, en doorzoekt geheel het tooverland, om gepaste tolken van zijne gedachten te vinden. De groote Grieksche dichter vergenoegde zich niet met de ontzaglijke massa van bovennatuurlijke legenden die de mythologie van zijn volk hem schonk: nevens de goden van den Olympus baarde hij uit

(1) Maat voor maat. — Einde goed, alles goed.

zijn vruchtbaar brein heele scharen van hersenschimmige schepsels. Zoo ook putte Shakespeare uit het bijgeloof en de vertellingen van het volk, en vereenigde en herschiep naar willekeur wat hij uit mondelingsche overlevering, gezangen en boeken uitgekipt had.

De tooverstukken van Shakespeare waren het, die deslapende macht der Duitsche poëzie wekten, en sedert Goethe in zijnen Faust helzenkunsten en duivelarij geschilderd heeft, is het Duitsch drama vindingrijk geweest in het vormen van bovennatuurlijke personages uit de Germaansche mythologie of uit het moderne volksgeloof. In Faust speelt humor en scherts eene belangrijke, maar toch ondergeschikte rol. Tot de rein komische strekking behoort Tieck's *Gestiefelter Kater*. Veel later heeft Gerhardt Hauptmann, in zijne *Versunkene Glocke*, de tragische diepte vereenigd met de bonte kleur en den koddigen tongval van een silesisch satyr-spel. Van Duitschland breidde het tooverdrama zich uit naar Noorwegen, waar Ibsen, vóór de periode der maatschappelijke dramas, zijnen *Peer Gynt* dichtte. In Dublin en Londen poogde een landgenoot van George Moore, de Ier en keltische folklorist W. B. Yeats, het te doen herleven. Maar noch bij den Skandinavïer noch bij den Kelt heerscht de komische strekking. Yeats is ernstig en zelfs zwaarmoedig; Ibsen is levendiger, maar ook vervuld met gewichtige gedachten. Van uitgelaten *Weltverluchung* is er bij geen van beiden iets te bespeuren.

Nochtans glimt er nog een vonkje van den geest van Aristofanes in de lagere ruimten van het tooneelleven, waar het drama ophoudt literarisch te zijn, maar nog levendigen voor half-beschaafde toehoorders aantrekkelijk blijft. De burgers van Brussel zien dat vonkje nog onder de asschen der domheid en smakeloosheid glinsteren in de veelbezochte *revues*, die jaarlijksch omtrent nieuwjaar verschijnen. Al zijn deze gewrochten van kunstwaarde ontbloot, niettemin ademen zij eene uitgelaten

vroolijkheid, en springen zoo vrij met allegorische figuren en toespelingen op tijdgenooten om, dat wij er het principie der fantastische komedie best in kunnen bespeuren.

Zij scheidt in hare goedhartigheid eene breede karikatuur, en verheugt zich meer in overdrijving dan in getrouwe nabootsing van een model. Haar doel is eene schaterende goede luim, waaraan ook de onderwerpen van den spot kunnen deelnemen, indien zij maar verstandig genoeg zijn. De klassieke komedie daarentegen is eene satirische portretschilderij. Haar doel is verachting of zedelijke berisping bij de toeschouwers te verwekken. Zij kan de schuimende vreugde van den fantastischen dichter niet verdragen.

X

Het romantiek begrip van de beteekenis van het komische is niet alleen meer menschlievend, het is ook meer filosofisch dan het door de klassieke kritiek verdedigde en in de karakterkomedie verzinneijkte. Want, daar niets ter aarde geheel zonder gebreken is, kan ook niets van scherts gevrijwaard zijn. Belachelijk zijn is het lot van geheel het menschedom, het is dus geen teeken van verachting of verdoeming meer, en kan allen zonder uitzondering verheugen, zonder iemand te bedreeven of te vernederen. Dit voordeel van het romantiek blijspel geven de klassiekers toe, maar zij beweren, dat de karakterkomedie, juist omdat zij voor ongerijmdheid minder toegevend is, ook eene ernstigere beteekenis bezit, omdat zij vaste overtuigingen uitsprekt, en tot praktische gevolgtrekkingen leidt, die in ons oordeel en in ons handelen van positief nut kunnen zijn. Zij kweekt de gewoonte aan, de uiterlijke omgeving nauwkeurig gade te slaan en het binnenste van ons gemoed te onderzoeken en te beheerschen. Alle aardsche personen en inrichtingen worden er

door verlicht, hare zwakheden ontdekt, hare gebreken getuchtigd. Onze landgenoot Michiels zegt het in treffende woorden. « Gelijk de herdershonden rond de kudde loopen, zoo weerhoudt het komische, het menschedom binnen de perken en palen van het maatschappelijk leven. »

Al is deze utilitarische opvatting juist en heilzaam in haar eigen gebied, toch heeft zij geene betrekking op het fantastisch blijspel. Geen eerbied voor zedelijkheid of praktischen zin, geen wensch naar breedere levenservaringen of verbetering van het menschedom vervult den geest van den romantischen dichter. Hij wil de werkelijkheid weerkaatsen, maar niet door eenen omtrek van weinige scherpe lijnen; hij verzint oorspronkelijke symbolische of typische personages die hij fantastisch uitdost om ware gedachten uit te drukken. Dit recht tot schepping is van oudsher een voorrecht van alle dichters en kan aan de navolgers van Aristofanes en Shakespeare niet ontzegd worden. Men kan ze niet beschuldigen, de werkelijkheid te verdraaien, indien de door hen geschapen figuren van het alledaagsche en regelmatige afwijken, vermits zij maar met zich zelf overeenstemmen, en als kunstwerken bevredegden. De schilder en de beeldhouwer mogen het menschelijk lichaam met dierenbeelden vermengen in meerminnen, sfinxen, centauren en faunen. Wie zal den schrijver verbieden, de woeste driften en dierlijke lomphheid der menschelijke ziel bij middel van gelijksoortige vereenigingen van denkbeelden en gevoelens te schilderen? Hoe verre de karikaturist zich in deze richting mag wagen is geene vraag, die door pedanten a-priori naar regels kan beslist worden; zij moet door den smaak van sympathische kunstrechtters opgelost worden, nadat het werk voleindigd is.

De klassieke beoordeelaars van Shakespeare's blijspelen hebben dit meestal uit het oog verloren: de Franschen vooral hebben ze afgekeurd, omdat de zedelijke strekking er niet

duidelijk genoeg uitkomt. De Engelschen hebben meer eerbied voor hunnen grootsten dichter bewezen, en Meredith heeft in zijn schoon pleidooi voor de karakterkomedie geen woord tegen het fantastisch blijspel laten vallen. De oprechtste vrienden van Aristofanes en Shakespeare nochtans zijn de Duitschers, die zelfs met Schlegel te verre gegaan zijn in hunnen tegenzin tegen Molière. Zonder in den strijd partij te willen kiezen mogen wij herhalen dat het romantisch blijspel verdraagzamer voor mensche-lijke zwakheid is, dat het alle soorten van ongerijmdheid in welwillende vreugde omhelst, dat zijne stoute beeldspraak en vrije (uit)vinding het dicht bij den verhevensten poëtischen geest brengt, en dikwijls met hem tot eene eenheid versmelt.

Een Engelsch denker, die goed met de Duitsche filosofie bekend was, heeft met eene Duitsche wending van den humor gezegd, dat hij het eindige vernietigt: « Het kleine wordt groot, en het groote klein gemaakt, om beiden te vernielen, want alles is gelijk tegenover het oneindige. (1) »

PAUL HAMELIUS.



(1) Coleridge, aanhaling bij Butcher.