

Frederik van Eedens literaire opvattingen rond de eeuwwisseling

door

MARIO BAECK

De belangstelling voor de Nieuwe-Gidser Frederik van Eeden (3 april 1860 - 16 juni 1932) is in de laatste jaren opnieuw gegroeid. Daarvan getuigen een aantal recente publikaties en herdrukken, die echter haast alle meer aandacht besteden aan Van Eedens activiteiten op sociaal vlak, dan wel aan zijn literaire bezigheden.¹

Het lijkt ons dan ook gepast nu, 50 jaar na zijn overlijden, enige aandacht te besteden aan de *schrijver* Van Eeden, en dit door dieper in te gaan op de literair-theoretische en filosofische achtergrond van een deel van zijn oeuvre dat hem heel nauw aan het hart lag.

In wat volgt zullen we nl. Van Eedens literaire opvattingen trachten na te gaan zoals die rond de eeuwwisseling het duidelijkst tot uiting kwamen in een aantal zgn. sociale ideeëndrama's, maar die kenmerkend zijn voor Van Eedens gehele literaire produktie uit die tijd, denken we b.v. alleen maar al aan boeken als *De Nachbruïd* (1909) en *De Kleine Johannes II en III* (1905-1906).

Het is bovendien zo dat Van Eeden in de periode tussen 1890 en 1910 een opvallend groot aantal teksten heeft voortgebracht waarin hij zich bezint over de aard en opzet van kunst en literatuur en waarbij het drama als genre vaak centraal staat.

Een verklaring voor deze overvloed aan teksten – zowel dagboeknotities als programmatische artikelen en woorden vooraf bij zijn gepubliceerde toneelstukken – is wellicht voor een deel te vinden in Van Eedens literaire werkzaamheden zelf.

Ook het zich afzetten tegen de opvattingen van zijn tijdgenoten – denken we b.v. aan een aantal beroemde *Nieuwe Gids*-polemieken –, de ervaringen opgedaan bij de opvoeringen van zijn toneel-

1. Vgl. o.m. Frans BECKER en Johan FRIESWIJK, *Bedrijven in eigen beheer, kolonies en produktieve associaties in Nederland tussen 1901 en 1958* met bijdragen van J. M. WELCKER en F. J. M. VAN PUIJENBROEK, Nijmegen, S.U.N., 1976, Sun-schrift 101; Johanna Maria WELCKER, *Heren en arbeiders in de vroege Nederlandse arbeidersbeweging 1870-1914*, Amsterdam, Van Gennep, 1978, proefschrift R.U. Leiden; Jos VAN WINDEN-DE LEY, „Van Eeden in sociale zaken”, in *Spektator*, jg. 8, 1978-1979, nr. 6, p. 259-278; *Walden in droom en daad*, Walden-dagboek en notulen van Frederik van Eeden e.a. 1898-1903, met een inleiding en commentaar door J. S. DE LEY en B. LUGER, Amsterdam, Huis aan de drie grachten, 1980.

stukken – of bij het niet opvoeren ervan –, e.d. hebben hem er waarschijnlijk verder toe aangezet zijn eigen opvattingen over literatuur in het algemeen en dramatiek in het bijzonder te formuleren.

We zullen dan ook, vertrekkend vanuit deze teksten, Van Eedens persoonlijke poëtica trachten te reconstrueren en dit door ons te concentreren op een aantal krachtlijnen, zonder evenwel afbreuk te willen doen aan de coherentie van Van Eedens literair systeem.

DE VERHOUDING TUSSEN KUNST EN ETHIEK

In het slotwoord van zijn filosofisch essay *Redekunstige grondslag van verstandhouding*, gepubliceerd in 1897, schrijft Van Eeden, na o.m. de vele problemen van menselijke communicatie te hebben bestudeerd :

In het licht der bovenstaande beschouwingen wordt het duidelijk hoe elke redekunstige bespreking van hogere en diepere dingen moet uitloopen in absurditeit, en hoe elke hogere bespiegeling noodwendig moet wemelen van tegenstrijdigheden. (...) Evenwel kan over al deze dingen wel gesproken worden, maar alleen in poëzie. Want dan weet elk hoe hij de woorden te verstaan heeft, en er is geen gevaar, voor verwarring of ontheiliging.

En hij voegt eraan toe :

De verstandige begrijpt dat ik onder poëzie niet versta uitsluitend metrische of berijmde taal. Poëzie noem ik elk sterk en zuiver spreken, waarbij de taal kracht heeft niet alleen door haar abstracte betekenis, maar ook door haar klank, haar beeldende en muzikale (sic) uitdrukking. Zulk een taal behoeft geen vast metrum of rijm te hebben, maar wel altijd rythme en welluidendheid of klankrijkheid.²

Deze uitspraak toont duidelijk aan dat Van Eeden de (woord-)kunst beschouwt als het middel bij uitstek om een bepaalde boodschap uit te drukken en over te brengen.

In Van Eedens optiek is het zelfs onmogelijk te spreken van moraallose kunst om de kunst. Elk kunstwerk – ook het literaire – wordt wel geboren uit een streven naar schoonheid, maar werkt altijd óók ethisch. Elke literaire tekst, zelfs het kleinste gedichtje, is voor Van Eeden immers een complex geheel, een harmonie. Die harmonie omvat alles wat een vers, een toneelstuk kan teweegbrengen, „dus ook de beelden door associatie opgeroepen, de begrippen, de gedachten, de neigingen en aandoeningen. Alles

2. „Redekunstige grondslag van verstandhouding”, *Studies* III, (1897), p. 80-82.

moet met elkaar samenstemmen". In deze harmonie – waarvan men onmogelijk kan zeggen, en nog minder bewijzen, of die mooi of lelijk is – zijn de ethische aandoeningen richtinggevend en zelfs essentieel.³

Dit alles hangt natuurlijk samen met Van Eedens visie op de verhouding tussen woordkunst en wereld. Voor hem bestaat er nl. „een echte, waarachtige, hooge, zuivere kunst van 't woord dat is van het benaderen en in klank verbeelden der waarheid", die in onmiddellijke samenhang en voortdurende harmonie behoort te zijn met het stoffelijk en zinnelijk leven – en omdat alle leven gemeenschapsleven is – ook met het gemeenschapsleven.⁴

Kunst wordt immers door het leven gevoed en door het leven uitgelokt. Elke kunst – ook woordkunst – is daarom eerder het produkt van een tijd, van een volk, dan van één mens.⁵

Het „sentiment der gemeenschap, de broederlijkheid, het sentiment liefde" is dan ook noodzakelijk voor elke kunstenaar. Het is „het essentieel poëtische en artistieke sentiment".⁶ Het schrijverschap is dan ook niet „een nuttig handwerk" „tot vermaak der heusche menschen uitgevonden" maar wel „het acht geven op hoofdzaken, op het werkelijke wezen der dingen, op de groote vormen, de blijvende essentiën van het leven", het is „een zo goed mogelijk mensch zijn. De rest is bijkomstig".⁷ Voor Van Eeden geldt dan ook slechts één „volstreckte wet" die het wezen raakt nl. dat men als kunstenaar „goed is en zich eerlijk uit".⁸ Zijn enige criterium voor goede (woord-)kunst is dan ook dat een werk „gevoelsgetrouw" is⁹ en tot het uiterste doorvoeld. En daarvoor is het nodig dat leven en kunst één zijn.¹⁰

3. „Nieuwe Nederlandsche Dichtkunst" in *Studies* VI (1918), p. 85-86. De harmonie-gedachte is heel belangrijk voor deze periode.

4. „Over Woordkunst. II" in *Studies* IV (1904), p. 345. Voor de betekenis van het begrip waarheid – een centraal begrip bij Van Eeden – vgl. „Redekunstige Grondslag", *Studies* III, p. 28-29: „De eenige zuivere betekenis die men aan het woord waarheid hechten kan, is de abstracte overeenstemming, de harmonie tusschen voorstelling en ding. (...) overeenstemming, zoowel tusschen woord en gedachte, voorstelling en werkelijkheid, beeld en origineel". Waarheid is verder ook „de zuiverheid van weerspiegeling". Dit is typisch voor de meeste 80ers. Anders dan Multatuli – die de waarheid zag in het spanningsveld tussen rede en verbeelding – zochten zij de waarheid in de aandoening en de verwoording daarvan.

5. „Over Kritiek", *Studies* II, (1894), p. 10-11; zie ook p. 47 en 48 waar hij het individualisme verwerpt.

6. „Over Humaniteit", *Studies* II, p. 95.

7. „Over Kritiek", *Studies* II, p. 58-59.

8. „Over Kritiek", *Studies* II, p. 60.

9. „Over Schilderijen-Zien", *Studies* I, (1890), 1905/4, p. 72, juni 1888.

10. Vgl. „Over Woordkunst. II", *Studies* IV, p. 345: „In ideale uitdrukking behoorde dus het menschenleven te zijn een gedicht, dat in zuivere verklanking onmiddellijk de hoogste woordkunst werd". Zie ook *Mededelingen van het Frederik van Eeden-Genootschap* XIV, jan. 1954, p. 10 waar Van Eeden in een brief van 13 dec. 1894 aan Lady Welby schrijft: „I try to make a whole of my work as well as of my life".

Dit ideaal wordt voor Van Eeden belichaamd door de zgn. 'Koninklijke mensch' :

En de Kooninklijke mensch der toekomst zal genoemd worden de dichter-profeet-wijsgeer. En de taal waarin hij spreken zal is de taal der kunst, omdat daarin het minst gevaar is voor dwaling (...) Zijn kunst is niet enkel aesthetisch, – want het zuiver-contemplatieve voert tot stilstand en dood, – maar ook éthisch, en profétisch. Maar zijn profétisme en éthiek is vrij van het individueele, en dus nooit beklemmend of verslavend, maar bevrijdend.¹¹

Van Eeden stelt dan ook een geestelijke wedergeboorte van de mens en een nieuwe woordkunst in het vooruitzicht, echter niet te danken aan het natuurwetenschappelijk weten – waarin men rond de eeuwwisseling sterk geloofde – maar wel aan een 'speciaal weten'. Een weten dat „een hooger Leven en een andere Waereld” in het vooruitzicht stelt.¹²

Deze nieuwe woordkunst zal – volgens Van Eeden – dan ook in direct contrast komen te staan met de kunst en de literatuur van de toenmalige, voor Van Eeden verziekte, samenleving waarvan het doel enkel is : „amusement, verstrooying (sic), genot van lager gehalte – haar motieven zijn geldzucht, mode of suggestie”.¹³ En het criterium dat deze ware van de onware kunst moet helpen onderscheiden is voor Van Eeden ook nu weer het *gevoel* dat voor hem onmisbaar is bij elke vorm van kennisverwerving.¹⁴

Deze opvatting – samen met zijn geloof aan de kracht van waarheid, goedheid en schoonheid – die in het Nederland van toen door haar anti-materialistische en anti-rationalistische karakter vrij ongewoon was, maakt Van Eeden tot een romanticus verwant aan de Duitse romantici van het begin van de 19e eeuw.¹⁵

Omdat Van Eeden de onverbreekbare samenhang tussen ethiek en esthetiek decreeteerde en een literatuur voorstond die een zeker menselijk idealisme vertegenwoordigde, stelde hij zich zowel op

11. „Kooningschap en Dichterschap”, *Studies* VI, p. 40-41.

12. „Kooningschap en Dichterschap”, *Studies* VI, p. 40.

13. „Over Woordkunst. II”, *Studies* IV, p. 345.

14. *Dagboek 1878-1923*, Culemborg, Tjeenk-Willink-Noorduijn, 4 delen, 1971-1972, II, p. 851, 27 nov. 1907. Gevoel was ook een criterium bij Van Eedens sociale hervormingen; zie o.m. „Verstand en Gevoel in de Sociale Evolutie”, *Studies* I, p. 181-196.

15. Zijn verwantschap met de Duitse romantici komt verder nog tot uiting in zijn bewondering voor Spinoza, en in zijn belangstelling voor het geheimzinnige, het occulte, de hypnose, de droom, het Oosterse, de dood, het spiritisme, de demonen en de krankzinnigheid; vgl. G. KNUVELDER, *Handboek tot de Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*, Den Bosch, Malmberg, 1976/5, dl. IV, p. 180-182, en A. DONKER, *De Episode van de Vernieuwing onzer Poëzie* (1880-1894), Utrecht, De Gemeenschap, 1929, p. 9-20 en p. 147-150.

Bij dit alles is ook de invloed aanwezig van esoterische leren als die van Mme. Blavatsky die – in die tijd – vooral in symbolistische kringen invloed uitoefende.

tegen het impressionisme, als tegen het naturalisme, het individualisme en het 'l'Art pour l'art-ideaal'¹⁶ en kwam hij haast onvermijdelijk in botsing met het anti-maatschappelijk streven van een aantal Nieuwe-Gidsers,¹⁷ die voor Van Eeden daarmee hun – en ook zijn – groot voorbeeld Shelley vergaten.¹⁸

HET DRAMA ALS MIDDEL, DE MUZIEK ALS HULPMIDDEL

Dat Van Eeden het drama koos om zijn nieuwe literair-theoretische inzichten in de praktijk te brengen hoeft ons niet te verwonderen. In september 1890 schreef Van Eeden immers al :

Tusschen mijn lyrisch werk moeten de comedies noodzakelijk komen, als 't gevolg van de botsing met de realiteit. (...) De hoofdzaak voor een schrijver is, dat hij zijn eigen geest onder de menschen doet gelden – dat hij hen laat zien wat hij is, en wat hij mooi vindt. Men kan dat in een roman doen – maar dat is een omweg.¹⁹

Enkele jaren later noteert hij dan ook in zijn dagboek : „(...) ik weet nu wat mij te doen staat. Hoe ik al mijn levenservaring in schouwspelen zal trachten te gieten, met zuiveren vasten vorm.”²⁰ Daarvoor leek de dramatische vorm hem noodzakelijk : „Ik heb een rijk, bewogen leven. (...) En het is van dien aard, dat ik er alleen in dramatische creaties uiting aan zal kunnen geven”.²¹

Dat zijn bezoek aan Berlijn, in december 1905, tot deze terugkeer naar het opvoerbare drama heeft bijgedragen is duidelijk.²² Uit een brief aan Albert Verwey blijkt immers dat Van Eeden –

16. Zie daarvoor o.m. „Een Onzedelijk Boek” in *Studies* I (1890), 1905/4, p. 27-49 ; „Over Kritiek” in *Studies* II (1894), 1902/2, p. 7-63 ; „Over Woordkunst” in *Studies* IV (1904), p. 292-379. Zie ook : H. VAN DER GRINTEN, *Nederlandsche Aesthetica in de Negentiende Eeuw*, Helmond, N.V. Helmond, 1947, proefschrift K.U. Nijmegen, p. 178-182.

17. Voor de *Nieuwe Gids*-problematiek rond ethiek zie b.v. Rob. ANTONISSEN, *Herman Gorter en Henriëtte Roland Holst*, Antwerpen, De Sikkel, 1946, p. 21-32 en N. A. DONKERSLOOT, *Beeld van Tachtig*, Amsterdam-Brussel, Elsevier, 1952, p. XXVIII-XLIV.

18. E. D'OLIVEIRA, '80 en '90 aan het woord, Amsterdam, Polak en Van Gennep, 1977/2, p. 59-60. *Dagboek* II, p. 925, 15 september 1908 en p. 926-927, 21 sept. 1908.

Of Van Eeden door zijn literaire theorieën nu meer 80er ofwel Nieuwe-Gidser was laten we hier buiten beschouwing. Het volstaat o.i. erop te wijzen dat Van Eeden duidelijk een romanticus was. Vgl. daarvoor G. Stuiveling, „Van Eeden Tachtiger of Nieuwe Gidser ?” in *Rekenschap*, Amsterdam, E. Querido, 1947/2, p. 226.

19. *Brieven van Frederik van Eeden. Fragmenten eener briefwisseling uit de jaren 1889-1899*, p. 41-42.

20. *Dagboek* II, p. 610, 20 maart 1905.

21. *Dagboek* II, p. 681, 8 augustus 1906.

22. Vgl. *Dagboek* II, p. 632, 15 december 1905 : „Van Berlijn begint het keerpunt. De vaste vernieuwde stijging. Het volle besef van mijn waarde en roeping”.

door de opvoeringen die hij in het 'Deutsche Theater' bijwoonde – inzag dat de kloof tussen het opvoerbare en het ideaalbeeld, door de aanwending van moderne technieken, door wijzigingen aan te brengen in spel en enscenering, niet zo onoverbrugbaar was al hij – na zijn vroegere, ontgoochelende ervaringen met de blijspelen – had gedacht.²³ Nu dit bezwaar voor hem wegvalt, staat zijn besluit vast. Zo schrijft hij aan zijn Engelse vriendin Lady Victoria Welby :

(...) I hope to write something for the stage. I think I may not forego that opportunity, for I believe I have some ability in that direction, and I know it is a tremendous power.²⁴

Als psychiater kent hij immers de macht van de massa-suggestie die van het toneel kan uitgaan. Hij keert dan ook na een episch-lyrisch intermezzo met leesdrama's als *Winfried*, *De Broeders* en *Lioba* (1886-1899) terug naar het opvoerbaar dramatisch werk en wil iets maken „dat zo mooi is als het beste dat wij in ons hoofd hebben, maar dat toch door de massa wordt gewaardeerd” en dat bovendien „zo speelbaar is als het werk van Ibsen, en lyrisch en dramatisch zo hoog staat als 't werk van Shelley (...) Literair mooi en toch altijd pakkend.”²⁵

Zich duidelijk bewust van het feit dat het theater het middel bij uitstek is voor het uitdragen van een boodschap, schrijft hij in 1907 aan Lady Welby :

I feel, as my heavy and fearful task, to give in dramatic form to the great public some glimpses of the new wisdom. Nietzsche, Walt Whitman (in his clumsy way) and Shaw are my fellow workers.²⁶

Wat is nu Van Eedens boodschap ? De 'nieuwe wijsheid' die hij het publiek wou geven is niets anders dan zijn al even aangestipte – romantische – visie op de 'koninklijke mens' – een opvatting die verwant is aan Nietzsches Übermensch-idee en Shaws Superman-ideaal.²⁷ Van Eeden was er namelijk van overtuigd dat de massa, het volk, wachtte op een nieuwe leider – nl. de dichter-organisator,

23. Brief uit Berlijn van 17 dec. 1905, opgenomen in *Mededelingen* XI, juni 1948, p. 47. Voor zijn ontgoocheling zie o.m. „Hollandsche Dramatiek” in *Studies* V, (1908), p. 132.

24. Brief uit Wijk aan Zee, 26 aug. 1905, gepubliceerd in *Mededelingen*, XIV, jan. 1954, p. 63. Van Eeden ontmoette Lady Welby voor het eerst op het 'Congres voor Experimentele Psychologie' te Londen in 1890. Zij schreef enkele werken op het gebied van de 'significa' waarvoor Van Eeden zich eveneens interesseerde. Voor Van Eedens relaas over haar invloed op zijn persoonlijkheid, vgl. *Happy Humanity*, Garden City, 1912, p. 82 v.v.

25. E. D'OLIVEIRA, '80 en '90 aan het woord, p. 62-63.

26. Brief vanuit Wijk aan Zee, *Mededelingen*, XIV, jan. 1954, p. 74. Voor een iets meer uitgewerkte tekst zie *Dagboek* II, p. 809-810, 7 aug. 1907.

27. Vgl. *Dagboek* II, p. 809-810, 7 aug. 1907.

de held der nieuwe tijden²⁸ – die hen zou voorgaan en brengen naar een Blijde Wereld. Deze 'koninklijke mens' mocht echter geen „boet-predikend moralist, niet een bespiegelend systeem-bouwer, niet een man van klachten en vermaningen” zijn, maar wel „een dichter metterdaad”.²⁹ Een buitengewoon individu met profetische eigenschappen, die daaraan paart een meer dan middelmatig muzikaal, dramatisch of organiserend talent (...)³⁰

Aan het organiserend talent kende Van Eeden de allerhoogste waarde toe, maar hij was er ook van overtuigd dat toevoeging van „muzikale of dramatische suggestieve macht (Wagner of Ibsen)” een held zou vormen zoals er nog nooit een geweest was en die in woordkunst Dante en Shakespeare ver zou overtreffen.³¹ De tijd van de dramatiek en de muziek is voor Van Eeden dan ook niet voorbij, want

wie deze machtige suggestie middelen weet te hanteren kan de stroom der menschheid wijzigen. De kudde zal hem volgen, al voert hij haar in wildernis of woestenij, Wagner en Ibsen hebben het be-
wezen.³²

Het is dan ook duidelijk dat Van Eeden naast het dramatische – maar daar onverbrekkelijk mee verbonden – het gebruik van muziek noodzakelijk acht voor het overdragen van zijn boodschap.³³

De muziek – die hem altijd al gefascineerd had en tot schoonheidservaring had gevoerd³⁴ – krijgt in deze periode dan ook een essentiële rol toebedeeld. Het ideaalbeeld dat hij zich nu van een kunstwerk vormt is immers nauw verwant aan de Wagneriaanse idee van het 'Gesamtkunstwerk' waarin alle kunsten in een groot geheel dienden op te gaan. Wat hij wil is: „De harmonie van muzikale, vizueele en gemoedsaandoening die Wagner wenschte te bereiken, als hoogste kunstvorm van edelste gehalte”.³⁵ Het Wagneriaanse muziekdrama zelf veroordeelt hij echter, omdat de muziek daar domineert en de overige componenten van de har-

28. F. VAN EEDEN, *De Nachbruid*, met een 'voorwoord' van prof. dr. W. H. C. TENHAEFF, Katwijk aan Zee, Servire B.V., 1979 (herdruk van Amsterdam, Versluys, 1909/1), p. 156.

29. *De Nachbruid*, p. 155.

30. *Dagboek II*, p. 913, 5 aug. 1908.

31. *Dagboek II*, p. 913, 5 aug. 1908 en p. 810, 7 aug. 1907.

32. *De Nachbruid*, p. 155, verder uitgewerkt, p. 210.

33. „Drama en Muziek”, *Studies V*, p. 124: „Ik acht muziek onmisbaar voor elk groot en schoon drama, om tot volle werkzaamheid te komen”.

34. Vgl. o.m. *Mijn Dagboek*, Amsterdam, Van Munster, 9 delen, 1931-1941, I, p. 87, 30 okt. 1876 – Van Eeden was toen 16 jaar oud! –: „Als ik iets moois zie, dan wordt het heerlijk aanbiddeijk, als ik er muziek bij hoor (...)”.

35. „Drama en Muziek”, *Studies V*, p. 121.

monie overstemt.³⁶ Hij beschouwt het dan ook als „een onderlinge moord van poëzie, dramatiek en muziek, – (...) een onding”.³⁷

Toch vindt hij dat in elk drama de muziek onmisbaar is :

Muziek is godenstem. Het drama is wereldgebeuren. De muziek moet daaraan relief (sic) geven, door op enkele ogenblikken het hemellicht te laten vallen. Maar men moet geen drama kneden uit muziek.³⁸

Voorwaarde is dan ook dat men het gesproken woord en de dramatische actie een kans op autonome werking laat. Van Eeden verduidelijkt dit als volgt in het programmatische woord vooraf bij *Minnestral* :

Muziek en gesproken woord mogen elkander in het muzikale, of muzikaal-geïllustreerde tooneelspel niet *vervangen*, maar behooren elkander *af te wisselen* in dier voege, dat de muziek van het onzichtbare orkest alleen dán klinkt, wanneer er niet gesproken wordt, en nooit de dictie overstemt of onduidelijk maakt. Vóór het opgaan van het scherm bereidt de muziek den toeschouwer vóór, en zoodra het tafreel zichtbaar is, geeft ze het karakter van het geziene weer, de schoonheid en beteekenis ervan verhelderend en versterkend. (...) Waar dus in een tooneelspel lyrische gedeelten of koren voorkomen, daar gaat de orkestmuziek mede, maar daar is dan ook geen actie, maar stemming of beschouwing.³⁹

De taak van de muziek bestaat volgens hem dan ook in het verdiepen van de realiteit en in het toelichten van de geheimste betekenis van het werk, ook voor de auteur zelf. Voor deze opvatting zoekt hij steun bij Schopenhauer die over de functie van muziek het volgende schreef :

Musik lässt jedes Gemälde, ja jede Scene des wirklichen Lebens und der Welt, sogleich in erhöhter Bedeutsamkeit hervortreten. (...) wenn zu irgend einer Scene Handlung, Vorgang, Umgebung, eine passende Musik ertönt, scheint diese uns den geheimsten Sinn derselben auf zu schliessen und tritt als der richtigste und deutlichste Commentar dazu auf.⁴⁰

36. Vgl. o.m. *Dagboek II*, p. 844-845, 12 nov. 1907 en „Drama en Muziek”, *Studies V*, p. 120-127 voor een duidelijke commentaar bij Wagners manier van werken.

37. „Drama en Muziek”, *Studies V*, p. 120 ; zie ook „Oog en Oor”, *Studies V*, p. 103-119.

38. *Dagboek II*, p. 633, 15 dec. 1905.

39. *Minnestral*, Amsterdam, Versluys, 1907, woord vooraf, 3 aug. 1907, p. VI-VII ; Van Eeden vat hier zijn opvattingen nog eens samen. Voor een parallelle tekst zie *Dagboek II*, p. 633, 17 dec. 1905.

40. SCHOPENHAUER, *Welt als Wille und Vorstellung*, I, p. 309, zo geciteerd in „Drama en Muziek”, *Studies V*, p. 124-125.

Van dan af is hij – overtuigd van de grote suggestieve kracht die ook de muziek kan hebben – vastbesloten om de daad bij de theorie te voegen.

Vanuit Berlijn schrijft hij aan Verwey: „De dichter moet het drama bouwen, de muziek moet het verlichten zoals zonneshijn een tempel”.⁴¹ Hij begint dan ook consequent aan de omwerking van zowel *De Broeders* als *Lioba* en hoopt daarvoor op de medewerking van de componiste Cornelia van Oosterzee.⁴²

Zijn vroegere opvattingen over het lyrisch-epische drama zijn nu definitief achterhaald: „(...) men schrijft geen drama, dat niet aanschouwelijk voorgesteld moet worden (...)”⁴³

De opvoering – met muziek – verhoogt en versterkt immers de bedoeling van de auteur en daarom is de aanschouwelijke voorstelling voor Van Eeden noodzakelijk geworden. Hij schrijft dan ook aan Lady Welby: „I want to have my plays on the stage, and then every word I say will make a far greater impression.”⁴⁴

Hardnekkig zal hij dan ook blijven vechten voor opvoering van zijn stukken en verzuchten: „Minnestral, Lioba of de Broeders met machtige muziek, – welk een effect zou men bereiken! enorm”.⁴⁵

Van Eedens drang naar erkenning heeft dan ook een minder onaangename verklaring dan men soms wel wou aannemen:

Hoe graag zou ik toch baan breken tot het tooneel. Ik zou zulke mooie dingen kunnen doen vertoonen. Het is geen onbillijke wensch van me, en geen ijdelheid die mij er naar doet verlangen.⁴⁶

Immers,

(...) in dezen tijd wordt alleen geluisterd naar de woorden van menschen van naam. Eerst als men mijn waarde erkent zal men naar mij luisteren, naar al wat ik zeg. En dan eerst zal ook al wat ik doorstaan heb vruchtbaar worden voor de wereld.⁴⁷

41. Brief van 17 dec. 1905, *Mededelingen* XI, juni 1948, p. 48.

42. Vgl. o.m. Verwey, *Frederik van Eeden*, Antwerpen, De Sikkell, 1939, p. 191 en *Dagboek* II, p. 633, 17 dec. 1905.

43. „Drama en Muziek”, *Studies* V, p. 125.

44. Brief van 17 okt. 1906 vanuit Bussum, gepubliceerd in *Mededelingen* XIV, jan. 1954, p. 68.

45. *Dagboek* II, p. 1086, 8 april 1910. In de kracht van de muziek zal hij trouwens blijven geloven. In *Het Roode Lampje*, Amsterdam, Versluys, 1921, b.v. zal hij zijn opvattingen over Wagner nogmaals herhalen (p. 167-169).

46. *Dagboek* II, p. 660, 22 mei 1906.

47. *Dagboek* II, p. 729, 4 jan. 1907. Hij is er immers van overtuigd dat alle appreciatie van kunst berust op suggestie; vgl. *Dagboek* II, p. 886, 16 april 1908; p. 938-939, 7 nov. 1908 en het woord vooraf bij *'t Paleis van Circe*, Amsterdam, Versluys, 1910.

HET NIEUWE DRAMA : HET STIJLDRAMA

Dat Van Eeden met zijn reeds aangehaalde opvattingen over de functie en de aard van drama en woordkunst een aparte plaats inneemt tussen zijn tijdgenoten wordt duidelijk als we verder na-gaan hoe het ideale drama er volgens Van Eeden naar vorm en inhoud dient uit te zien.

Dat dit ideale en waarachtige drama voor Van Eeden totaal anders was dan het vrij realistische sociale drama van b.v. H. Heijermans is duidelijk :

Het edele, het verhevene zijn kille museum-begrippen geworden. Dit is zeer treurig. En daarom hebben wij niet zoozeer behoefte aan tooneelschrijvers, die ons pakken met hun brokken werkelijkheid, maar aan dichters, die in ons misvormd leven de gestalten van het edele, verhevene en harmonische levend weten te maken.⁴⁸

Tegenover Heijermans' platte, prozaïsche en onharmonisch ontwikkelde mensen stelt hij de „artistiek-dichterlijke beelding van gestalten”.⁴⁹ De ware kunstenaar – in tegenstelling tot de wetenschappelijke onderzoeker – wordt volgens Van Eeden immers

gedreven door bewondering voor de schoonheid van het zijnde, dat is dus de innerlijke beteekenis van alle feiten en verhoudingen, en al zijn streven is gericht op het weder doen voelen, door middel van beelding, van die schoonheidsemotie.⁵⁰

Om die 'artistiek-dichterlijke beelding' te bereiken acht Van Eeden het nuttig bij het scheppen van zijn (toneel)figuren gebruik te maken van de zuivere levenselementen die hij vindt in de determinanten van Weismann.⁵¹

48. „Hollandsche Dramatiek”, *Studies* V, p. 130. In dit artikel prijst hij dan ook Verweys *Jacoba van Beieren* en *Johan van Oldenbarnevelt*, hoewel hij uitdrukkelijk wijst op de technische fouten ervan. Vgl. daarvoor *Dagboek* II, p. 697, 28 sept. 1906.

49. 't *Paleis van Circe*, woord vooraf, ongep., blz. 1. Reeds in 1891 achtte hij het „concipieeren van een mensch-karakter de beste daad van literaire kunst” („Nieuw Engelsch Proza” in *Studies* II, p. 136).

50. F. VAN EEDEN, *Van de Koele Meren des Doods*, woord vooraf bij de tweede druk, juli 1904, Amsterdam, Versluys, 1904.

51. Weismann, August. Duits bioloog (Frankfort a.d. Main 17.1.1834 – Freiburg 6.11.1914). Weismann was één van de belangrijkste en invloedrijkste zoölogen van zijn tijd, vooral op het gebied van de evolutie- en erfelijkheidsleer. Als darwinist bestreed hij Lamarcks leer als zouden gedurende het leven verworven eigenschappen erfelijk zijn. Van Eeden interpreteerde deze theorie op een persoonlijke en algemene manier (*Dagboek* II, 18 okt. 1908, p. 931). Zo definieert hij daar de determinanten van Weismann als : „Het zijn deze eenheden waaruit de stamziel is opgebouwd, en die zich in de individuen manifesteren, en ook door de individuen beïnvloed kunnen worden”. Daarom is voor hem ieder individu het produkt van een bepaalde menging van constanten, nl. de determinanten, die dus zelfstandiger én standvastiger zijn dan de individuen die zij bepalen. Bij verschillende individuen optredend zijn ze bijgevolg identiek in elk van die individuen. Vooral dit laatste heeft een belangrijke invloed gehad op Van Eedens werk en verklaart o.m. de

Immers, wanneer een dichter die determinanten op een harmonische manier tot een nieuwe eenheid heeft gemengd, dan zullen zijn personages haast automatisch overtuigend en waarachtig overkomen. Omdat hij hiermee de artistieke beelding verplaatst naar de personages – die waarachtig, maar niet realistisch, en verheven moeten zijn – en naar de situaties – die door een bestudeerd effect de rol van de taal moeten overnemen – kan hij nu ook gebruik maken van meer gewone, dagelijkse conversatietaal. Zijn gestalten spreken dan ook niet meer uitsluitend de 'schone' en verheven taal die hij in *De Broeders* en *Lioba* hanteerde.

Dat is ook niet meer nodig, want de „schoonheidsdomeinen, de sferen van het grootsche, schoone, verhevene”⁵² worden in het nieuwe drama dat Van Eeden voor ogen heeft, bereikt in de „harmonische verbinding van situatie, muziek en fraai decor”.⁵³ Zijn ideaal is te komen tot

(...) een concert van schoone kunsten. (...) Schoone menschen, schoone gewaden, fraaie tafereelen, kernige woorden en lieflijke muziek. En het echt komische en het echt dramatische in edele harmonie en evenwicht.⁵⁴

Dit ideaal wil hij bereiken door samen te werken met andere kunstenaars, want „De grootste, onvergankelijkste werken zijn die waarin de kracht van velen harmonisch is verenigd”.⁵⁵ Hij is dan ook voorstander van gemeenschapskunst waarbij de dichter het plan ontwerpt en het materiaal – nl. de taal – geeft. De musicus geeft daarbij – zich inspirerend op de dichterlijke schepping – toelichting en commentaar, terwijl de beeldende kunstenaar zorgt voor decor, kostuums en verlichting en de uitvoerende of histrionische kunstenaar – de acteur – voor de uitbeelding van het dramatische werk. Al deze kunstenaars dragen dan op hun manier bij tot het versterken van de bedoeling op voorwaarde dat ze „in juiste harmonie” met elkaar samenwerken.⁵⁶ Gemeenschapskunst is dus voor Van Eeden zowel samenwerking van een aantal kunstenaars als samenwerking van verschillende kunsten met het oog op een maximaal effect bij de gemeenschap.⁵⁷ Het is dan ook niet te

treffende gelijkenis tussen Lukas en Reinald in *Vn Kenterend Getij*, Amsterdam, Versluys, 1913, vgl. *Dagboek* II, p. 942, 18 nov. 1908.

52. 't Paleis van Circe, woord vooraf, ongepagineerd, blz. 5.

53. 't Paleis van Circe, woord vooraf, ongepagineerd, blz. 2.

54. *Dagboek* II, p. 714, 14 dec. 1906.

55. „Over Kritiek”, *Studies* II, p. 50.

56. „Drama en Muziek”, *Studies* V, p. 126-127.

57. Deze tweeledigheid is niet ongewoon in het Nederland van toen. Men kan ze vaststellen bij verschillende kunstenaars. Vgl. Carel BLOTKAMP e.a., *Kunstenaars der idee. Symbolistische tendenzen in Nederland, ca. 1880-1930*, Den Haag, Haags Gemeentemuseum & Staatsuitgeverij, 1978, catalogus, p. 36-47: 'Gemeenschapskunst'.

verwonderen dat Van Eeden – in dit verband – de „jacht naar originaliteit” verwerpt en stelt dat een kunstenaar „vondsten, motieven, technische bijzonderheden van anderen” mag gebruiken, omdat ook dit een vorm van samenwerking is.⁵⁸ Zelf komt hij er b.v. rond voor uit dat hij veel van Shakespeare heeft geleerd :

Als ik overdenk wie eigenlijk in mijn werk mijn meester heeten kan, dan is het Shakespere. (sic) Van navolgen zal wel niemand kunnen spreken, maar als ik onbewust naar iemand kijk, tot leering en hulp, om te zien hoe hij dat deed, hoe hij deze of gene moeilijkheid oploste, dan is het altijd Shakespere (sic).⁵⁹

Dat het voorbeeld van Shakespeare samen met dat van Shelley en de antieken bij Van Eeden inspirerend heeft gewerkt, komt ook duidelijk tot uiting in zijn opvattingen over het doel van het nieuwe drama dat volgens hem uit de synthese van de kunsten zal groeien. Aan de nieuwe vorm beantwoordt immers ook een nieuwe inhoud.

Zich bewust van een „hooger opgave”⁶⁰ wil hij met het nieuwe drama in de eerste plaats het publiek bereiken, om het te verheffen :

Ibsen en Wagner zijn bemiddelende grootheden. (...) Dat bemiddelende is iets wat ik doelbewust zoek te bereiken, uit liefdedrang. Ik wil bekend worden, om dan tot datgene te leiden wat ik zelf hoog en mooi vind.⁶¹

Daarvoor is het zelfs geoorloofd dat de kunstenaar zijn eigen ideaal tijdelijk verloochent – en de schoonheid dus tijdelijk opoffert – om het pas daarna en pas daardoor geleidelijk te zien verwezenlijken.⁶² Van de kracht van het nieuwe drama is hij overigens volledig overtuigd na zijn bezoek aan Berlijn dat hem diepgaand heeft beïnvloed :

Heuchelrijk (sic) was het van Kahane te hooren dat, wat het publiek betreft, het 'Stijldrama' zoals hij 't noemde, (in tegenstelling van het moderne realistische) altijd de beste kansen heeft. Zulk een verzekering steunt mij in wat ikzelf voor mijn beste meeningen houd.⁶³

58. „Over Kritiek”, *Studies* II, p. 48-51.

59. *Dagboek* II, p. 679-680, 31 juli 1906 en 't *Paleis van Circe*, woord vooraf, onpagineerd, blz. 5. Naast Shakespeare werd Van Eeden ook beïnvloed door Dante, Nietzsche, Ibsen, Shaw e.a.

60. *Dagboek* II, p. 781, 14 mei 1907.

61. *Dagboek* II, p. 784, 22 mei 1907.

62. Vgl. „Artiest en Socialist”, *Studies* III, p. 261.

63. Brief aan Verwey van 17 dec. 1905 vanuit Berlijn in *Mededelingen* XI, p. 48. Arthur Kahane (1872-1932) dramaturg van het Deutsche Theater te Berlijn.

Zijn uiteindelijke doel is vrij ambitieus. Hij is nl. van plan om in het stildrama

de wetenschap van het bovenzinnelijke vast te leggen in gestalten. Dit is dan poëzie, theologie, wijsbegeerte, wetenschap, ethiek, alles in één. Zoo was ook het Grieksche drama.⁶⁴

Hij wil dan ook van het drama opnieuw een religieuze instelling maken, zoals het vroeger was.⁶⁵ Het verhevene lijkt hem daarvoor natuurlijk het best geschikt. En omdat er volgens hem niets te ontoneelmatig is om vertoond te worden, als het maar een zekere waarde en betekenis heeft, is ook elke cultuurperiode geschikt om dramatisch gestileerd te worden. Van Eeden is dan ook van oordeel dat de moderne dichter het moderne leven moet dramatiseren „in grooten stijl”⁶⁶ om zo des te doeltreffender de functie te vervullen die hem als 'koninklijke mens' toekomt :

de dichter moet met ons modern leven doen wat de oudere, Grieksche en latere met hun modern leven deden. Ik heb nu ondervonden hoe het kan. En ook hoeveel moed ertoe hoort, want het gaat tegen alle heerschende opvattingen.⁶⁷

Hij twijfelt dan ook niet aan de juistheid van zijn opvattingen, zelfs wanneer hij uitermate scherpe kritiek te verwerken kreeg, omdat hij zich door de klassieken gesteund weet ; en hij schuift die kritiek dan ook van zich af met :

Men is bang voor „grootte kunst” en „verhevenheid” want men vreest onechtheid en verstaat het echte niet. Dit zou alles consequent zijn, als men dan ook Sophocles en Aeschylus (sic) hun waarde ontnam.⁶⁸

Ervan overtuigd dat het drama geen andere vaststaande regels heeft dan dat een werk „niet verveelt, (...) en bovendien waarheid bevat en beteekenis”⁶⁹, haalt hij scherp uit naar de critici die het verhevene wel bij Shakespeare of Victor Hugo roemen, maar be-zwaar maken als het bij Van Eeden opduikt :

(...) een man als Hugo zocht, evenals Shakespere (sic), en evenals ik, het felle, het kleurige, hetzij schitterend of afschuwelijk, de tot het uiterste gedreven menschelijke hartstochten. Dit heet thans „drakerig” en „grof”. Maar dat hangt af van de beteekenis. In mijn toneelstukken is het nog zeer gematigd.⁷⁰

64. *Dagboek* II, p. 785, 27 mei 1907.

65. *Dagboek* II, p. 1049, 1 dec. 1909. Zo is het b.v. te verklaren dat Van Eeden later ook mysteriespelen schreef.

66. Vgl. *Dagboek* II, p. 840, 30 okt. 1907 : „Wij voelen anders, en wij hebben een nieuw leven te beelden”.

67. *Dagboek* II, p. 685, 20 aug. 1906.

68. *Dagboek* II, p. 925, 15 sept. 1908.

69. *'t Paleis van Circe*, woord vooraf, onpagineerd, blz. 8.

70. *Dagboek* II, p. 1075, 27 febr. 1910.

Deze voorkeur voor het felle en kleurige was voor Van Eeden trouwens niet nieuw. In 1880 schreef hij immers al :

En de kunst der heftigste aandoeningen, de dramatische kunst, geeft alleen genot door de zware botsing van mooi en lelijk, van goed en slecht, van sterk en zwak.⁷¹

Deze uitgesproken voorkeur voor het contrastieve hangt samen met zijn streven naar het typische :

De meesten zoeken de uitzondering, het exces, het onhoudbaar buitengewone en bizondere. Maar al wat groot en hoog is blijven uitblinken in kunst geeft het typische, het algemeene, het eeuwig-menschelijke.⁷²

Overtuigd van de waarde van deze elementen, neemt Van Eeden beide consequent op in zijn toneelstukken en begaat daarmee wellicht zijn grootste vergissing op het gebied van het dramatische. Dit wordt o.i. duidelijk geïllustreerd door Van Eedens appreciatie van het moraliteitsspel *The Servant in the House* van Kennedy, waarvan hij zegt :

mij behaagt zeer het verwaarloozen der waarschijnlijkheid en het maken van 't toneelspel tot wat het altijd blijven moet : een schoone en leerrijke illusie, een geheel vrij beeldenspel.⁷³

Hieruit blijkt voldoende dat de eventuele tekorten in Van Eedens stukken niet zozeer te wijten zijn aan onkunde of aan een gebrek aan kennis van het drama als medium, noch aan een gebrek aan zelfkritiek, maar wel aan een verkeerde optie.

CONCLUSIE

Met zijn ideaal – nl. de mensheid wijsheid en schoonheid te brengen in een door de zuivere en harmonische samenwerking der kunsten verdiepte en versterkte dramatische vorm – sluit Van Eeden o.i. duidelijk aan bij de grote toneelvernieuwende beweging op het einde van de 19e eeuw. Door te stellen : „Het theater is illusie, spel, en moet spel blijven”,⁷⁴ breekt Van Eeden immers duidelijk met het dan heersende realisme en naturalisme – al neemt hij van de naturalisten wel het ethische element over. Daarmee volgt hij vernieuwers als Meyerhold, Appia, Craig en Reinhardt die – net als Van Eeden – het naturalisme verlieten en de verbeelding tot

71. „Een Onzedelijk Boek”, *Studies* I, p. 38-39.

72. „Over een Hollandsche Roman” in *Studies* III, p. 176, uitwerking van een voorrede bij A. VAN OORDTS boek *Irmenlo*.

73. *Dagboek* II, p. 881, 4 april 1908.

74. *Dagboek* II, p. 901, 21 juni 1908.

leidend principe uitriepen.⁷⁵ Van Eeden vertoont in zijn literaire opvattingen trouwens nog meer overeenkomsten met dat deel van de toenmalige avant-garde dat in romantisch-symbolistische richting dacht en werkte.

Met zijn opvattingen over gemeenschapskunst en de geünificeerde opvoering waarbij de verschillende kunsten op een harmonische manier samengaan, sluit hij – net als een aantal Franse symbolisten⁷⁶ – duidelijk aan bij de 19e-eeuwse Wagneriaanse idee van het „Gesamtkunstwerk” waar poëzie, dans, muziek en decor zorgden voor een „grand spectacle”. Haast zuiver symbolistisch is Van Eedens stelling dat het nieuwe drama de „wetenschap van het bovenzinnelijke” moet weergeven en daardoor tot een religieuze instelling moet worden.⁷⁷

Ook door zijn opvatting dat in het muziekdrama het woord prioriteit heeft op de muziek, is Van Eeden verwant aan Franse symbolisten als Edouard Schuré die ook „le drame parlé avec musique intermittente” verkoos,⁷⁸ en aan Charles Morice die poëzie boven muziek stelde.⁷⁹

Met zijn geloof in de nieuwe mens – dat hij gemeen heeft met G. B. Shaw – en zijn bekommernis over een betere wereld, met zijn belangstelling voor zo uiteenlopende figuren als Christus, Marx, Nietzsche, Darwin en Freud kondigt Van Eeden al de grote thema's van het expressionisme aan en deelt hij zijn ideeënwereld met een aantal vooraanstaande expressionisten.⁸⁰ Zijn contacten met Max Reinhardt⁸¹ de belangrijke Duits-Oostenrijkse theaterdirecteur en regisseur die bij zijn opvoeringen intensief gebruik

75. Vgl. Jean CASSOU e.a., *Encyclopédie du Symbolisme – Peinture, Gravure et Sculpture – Littérature – Musique* –, Paris, Somogy, 1979, p. 253.

76. Vgl. Jean CASSOU e.a., *Encyclopédie du Symbolisme*, p. 166: „(...) dans l'œuvre telle que Mallarmé la rêvait (...) la fusion de la parole, du geste, du décor, du ballet et de l'expression musicale était indispensable”.

77. Vgl. Jean CASSOU e.a., *Encyclopédie du Symbolisme*, p. 254, waar verwezen wordt naar Mallarmé's opvatting „d'un théâtre qui se fait temple” en naar zijn „Réverie sur Wagner” (1885) opgenomen in *La Revue Wagnérienne*, later in Mallarmé's *Divagations*.

78. Ed. SCHURÉ (Straatsburg 1841 - Parijs 1929) schreef o.m. *Le Drame Musical* (1875); geciteerd in Jean CASSOU e.a., *Encyclopédie du Symbolisme*, p. 166.

79. Charles MORICE (Saint-Etienne 1860 - Menton 1919); vgl. Jean CASSOU e.a., *Encyclopédie du Symbolisme*, p. 254.

80. Vgl. Lionel RICHARD e.a., *Phaidon encyclopedia of Expressionism*, Oxford, Phaidon Press, 1978, (originele uitgave: *Encyclopédie de l'Expressionisme*, Paris, Somogy, 1978), p. 130-132.

81. Max Reinhardt (ps. van Goldmann, Baden 1873 - New York, 30 okt. 1943), leidde o.m. het Deutsche Theater en de Kammerspiele te Berlijn en later b.v. ook de Salzburger Festspiele. Van Eeden ontmoette hem persoonlijk in jan. 1908 (*Dagboek II*, p. 860-861) maar kende hem al veel langer via de dramaturg van het Deutsche Theater te Berlijn, Arthur Kahane (1872-1932). (Vgl. *Dagboek II*, p. 796, 21 juni 1907). Met Kahane had Van Eeden al persoonlijk contact vanaf dec. 1905 (Vgl. o.m. *Dagboek II*, p. 631, 14 dec. 1905).

maakte van nieuwe theatertechnieken zijn daaraan wellicht niet vreemd. Immers, zijn ideeën over het muziekdrama en de geünificeerde opvoering vonden, zoniet hun oorsprong, dan toch hun bevestiging bij Reinhardts opvoeringspraktijk. Dit komt b.v. tot uiting in Van Eedens essay *Drama en Muziek* waar hij als voorbeeld „van een waarlijk harmonisch evenwichtig muziek-drama” zoals hij het zich voorstelt, de opvoering van Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* „door het Reinhardsche (sic) theater” aanhaalt.⁸²

Van Eeden hoopt trouwens ook op een intense samenwerking met Reinhardt⁸³ omdat hij meent dat zijn eigen voor het toneel geconcipeerde en geschreven werken aan het ideaal van het stijl-drama beantwoorden en zelfs dat hij daarmee een leemte vulde :

Ik maakte Reinhardt duidelijk dat hij met zijn fantasie de man was om met mij samen te werken. Hij heeft geen lichamen om in zijn kleederen te steken (...). Zijn eenige weg is een schrijver te zoeken die voor zijn groote theatermiddelen met volle bewuste bedoeling schrijft. Daarvoor weet ik niemand beter dan mezelf. Noch Hauptman (sic), noch Ibsen, noch Maeterlink (sic), noch Shaw heeft zoo sterk als ik de neiging tot het „grand spectacle”. Alleen Stephen Philips misschien. Maar die geeft het moderne niet.⁸⁴

Zijn al te romantische hoop op een verzoening van een realistisch-naturalistische inhoud met een poëtische vorm, waarbij het accent ligt op het verhevene, het typische, het contrast – en waarbij geen vaststaande regels gelden – bleek ijdel te zijn. Het melodramatische was immers niet meer veraf en de critici reageerden fel – vooral dan op de heel persoonlijke sociale ideeën die Van Eeden in zijn drama's verwerkte en aanpreeft⁸⁵ – waarbij ze al te vlug vergaten wat L. Simons later over hem schreef :

in onze vermaterialiseerde Maatschappij bleef hij een heraut van geestelijke waarden. En hoewel meer lyricus dan een dramatisch begaafde, is hij er toch in geslaagd, die geestelijke waarden uit te dragen in eenige geslaagde toneelwerken, – die een verheffing

82. „Drama en Muziek”, *Studies* V, p. 127.

83. Hij wordt daarin echter gauw teleurgesteld. *Dagboek* II, p. 936, 3 nov. 1908 : „In Reinhardt heb ik een medewerker hopen te vinden, maar ik heb me bedrogen, (...)”. Van Eeden stelt dan alle hoop op de intendant van het Theater te Mannheim, Hagemann (Vgl. *Dagboek* II, p. 936, 3 nov. 1908 en *Dagboek* II, p. 941, 15 nov. 1908) maar ook die hoop werd niet vervuld.

84. *Dagboek* II, p. 861, 7 jan. 1908. Vgl. ook *Dagboek* II, p. 707-708, 16 nov. 1906 : „Als ik maar geloofd word en men mijn aanwijzingen volgt, wat zal ik ze prachtigs te zien en te hooren geven ! Men kan technisch zoo veel”.

85. Vgl. M. BAECK, *Omtrent de sociale ideeëndrama's van Frederik van Eeden*, Gentse bijdragen tot de literatuurstudie, II, Gent, Cultureel Documentatiecentrum 't Pand, Rijksuniversiteit, 1982, voor verdere informatie rond Van Eedens sociale ideeëndrama's.

wilden brengen boven de alledaagschheid en den vergulden schijn van een welvarend burgerlijk leven.⁸⁶

Het is tenslotte ook omwille van zijn vindingrijkheid en belangstelling voor de meest uiteenlopende gebieden van de menselijke kennis; omwille van zijn scherpzinnigheid en tegelijkertijd ook omwille van zijn naïviteit en zijn dromerig dwepen met hoge idealen – vaak tegen beter weten in –; omwille van de romantisch-rationalistische dualiteit in zijn persoonlijkheid en omwille van zijn veelzijdigheid als mens, als letterkundige, als sociaal hervormer en als geneesheer dat Frederik van Eeden nu nog, 50 jaar na zijn dood – en dit na een lange periode van verwaarlozing en miskenning – een hernieuwde en gefundeerde belangstelling verdient als één van de laatste figuren uit onze letterkunde die met recht de titel van 'uomo universale' kan dragen.

86. L. SIMONS, *Het Drama en het Tooneel in hun Ontwikkeling*, Wereldbibliotheek, 5 delen, 1932, dl. V., p. 434.