

materialistische standpunt niet tot een nieuwe eenzijdigheid leidt, en of het op den duur mogelijk is om, zoals hier bijna dogmatisch gebeurt, iedere biografische verklaring en ieder esthetisch oordeel buiten te sluiten.

Het beeld dat Dekkers van Israëls geeft als een schilder die met zorgvuldige berekening zijn carrière opbouwde, vertoont hier en daar scheuren. In de jaren 1870 raakte het anekdotische element in zijn werk nog verder op de achtergrond, en begon hij te schilderen op een manier die niet alleen breder, maar ook fletser en somberder was dan tevoren. Deze verandering is vaak gezien als een overgang van 'realisme' naar 'naturalisme'. De kritiek was in het algemeen afwijzend. Toch hield Israëls vol. Waarom deed hij dit? Het is waar dat hij ook voor dit werk spoedig kopers vond, maar vanuit commercieel oogpunt was zijn stijlverandering een onnodig risico. Meer in het algemeen blijkt uit het vele materiaal dat Dekkers aandraagt, dat de kunstmarkt complexer was dan zij soms suggereert. Er was zelden een volledige overeenstemming tussen de ambities van de kunstenaar, de tentoonstellingsjury's, de kunsthandel en de kunstkritiek. Of Israëls in het bijzonder door joodse afnemers werd begünstigd, zoals Dekkers vermoedt, valt te bezien. Hier zou een vergelijking met het publiek van H. W. Mesdag, de andere internationale vermaardheid uit de Haagse School, nuttig zijn geweest. Ook hoeft het feit dat sommige verzamelaars hun collectie later met winst verkochten niet te betekenen dat zij van het begin af op speculatie uit waren.

De tekst is slordig afgewerkt. Een van de aardigste beschrijvingen is de plaats waar Dekkers over de Scheveningse vissers spreekt als 'kunstbewoners'. Dit woord geeft precies aan wat het probleem was in de verhouding van Israëls tot zijn onderwerp. Dekkers laat zien hoe al eerder in de negentiende eeuw in de reisliteratuur en de volkskunde een voorstelling werd opgebouwd van de Noordzeevissers als een levende bezienswaardigheid. Op den duur raakte het pittoreske aspect vermengd met sociale verontwaardiging. Heijermans' *Op hoop van zegen* (dat Dekkers niet noemt) is het eindpunt van deze ontwikkeling. Het is duidelijk dat Israëls op soortgelijke gevoelens een beroep deed. Was dit uitsluitend om er munt uit te slaan? Volgens sommige critici legde hij teveel nadruk op sociale ellende, volgens anderen te weinig. Dekkers wijst met recht op de Nederlandse voorkeur voor huiselijke taferelen als ingrediënt van Israëls' roem. Een beschouwing over de veranderende waardering van Rembrandt in de late negentiende eeuw had echter niet mogen ontbreken. Zonder twijfel was de veronderstelde overeenkomst met Rembrandt destijds een van de grote aantrekkelijkheden van Israëls' oeuvre; en andersom werpt zijn werk licht op de manier waarop Rembrandt toen werd begrepen.

De vraag wat Israëls heden ten dage kan betekenen, wordt door Dekkers in het midden gelaten. Slechts éénmaal spreekt zij over een van zijn schilderijen, het vroege 'Langs moeders graf', als 'indrukwekkend'. Aan het slot van het zesde hoofdstuk vergelijkt zij hem met Millet, en constateert: 'De waardering voor Millet is reeds jaren teruggekeerd, die voor Israëls laat nog even op zich wachten'. Nu zijn er allerlei redenen om Millet als een groter kunstenaar te zien, en Israëls eerder gelijk te stellen met genreschilders zoals Jules Breton. Maar wil Dekkers deze herwaardering ook werkelijk? Op dit punt is er een ambivalentie die zij in haar boek niet oplost.

W. E. Krul

H. de Liagre Böhl, *Met al mijn bloed heb ik voor u geleefd. Herman Gorter 1864-1927* (Amsterdam: Balans, 1996, 559 blz., f85,-, ISBN 90 5018 501 0).

Herman Gorter leeft voort in zijn poëzie en de essentie van zijn bestaan is gelegen in zijn dichterschap. Die boodschap is in de titel van de biografie vervat en ze wordt herhaald in de

opening, een lang fragment uit het gedicht *Pan* uit 1912. Daarin beweert de dichter dat de liefde voor vrouwen en het werken aan het heil der mensen voor hem emanaties zijn van de poëzie. Böhl construeert het levensverhaal van Gorter als poëet, socialist en minnaar met grote consistentie rond die opvatting.

Over Gorters jonge jaren horen we weinig. Na dertien bladzijden is hij al 19 jaar en na vijftig van de zeshonderd bladzijden zit ruim een derde van Gorters leven er al op en heeft hij zijn *Mei* gepubliceerd, het werk waar in het levensverhaal steeds op teruggegrepen wordt. De ontwikkeling van Gorters dichterschap wordt uiterst minutieus gevolgd, tot op het laatste gedicht.

De tweede verhaallijn is die van Gorter als politiek activist. Die loopbaan begon in 1897 met Gorters toetreden tot de SDAP, tegelijk met zijn vrienden Henriette en Rik Roland Holst. Hij zou in die partij als propagandist en als één der leiders van de linkse oppositie een opvallende en omstreden plaats innemen. In 1909 trad hij met zijn mede-Tribunisten uit de partij. In de kleine SDP, de voorloper van de CPH, speelde hij af en toe een belangrijke rol. Internationale bekendheid kreeg Gorter als linkse opposant tegen Lenin en diens bolsjewieken. Op het laatst van zijn leven bewoog Gorter zich in kringen van de sektes der raden-communisten, die elkaar nog bij zijn crematie bestreden.

Als derde lijn in Gorters leven, zoals beschreven door Böhl, was er de verhouding tot vrouwen en waren er de relaties met hen. Hij trouwde na druk van zijn heftig aanbeden moeder met de bemiddelde Wies Cnoop Koopmans. Zijn huwelijksvrouw was niet groot. Zijn twee langdurige minnaressen, Ada Prins en Jenne Clinge Doorenbos, ontmoetten elkaar voor het eerst in het crematorium: de eerste was niet op de hoogte van het jarenlange bestaan van de tweede in Gorters leven.

Over Gorter als persoon is Böhl scherpzinnig en uitgesproken in zijn oordelen. Hij wordt geportretteerd als levenslustig en zeer eerzuchtig sportman: hij behoorde tot de eerste en beste cricketers in Nederland, hij voetbalde, fietste, roeide en was bergbeklimmer. Ook zijn ogenschijnlijke spontaniteit en zijn hartelijkheid komen naar voren, naast zijn hardheid en geslotenheid wanneer vrienden in de literatuur en de politiek andere keuzen maakten dan hij deed. Zijn kortdurend optreden als leraar klassieke talen blijkt ronduit een mislukking. Hij interesseerde zich niet voor zijn leerlingen, sloeg ze en las liever een roman voor de klas, terwijl zij werkten. Ook de politicus Gorter komt er bij Böhl niet goed af. Als vertolker van andermans denkbeelden was hij een begeesterd en inspirerend spreker, maar hij was gespeend van elk tactisch inzicht. Zijn inzet voor de verschillende groeperingen die hij aanhing was daarbij nogal afhankelijk van zijn poëtische en amoureuze werkzaamheid.

In Gorters ontwikkeling als socialist, maar ook als dichter toont Böhl aan hoezeer deze afhankelijk was van 'leermeesters'. Achtereenvolgens waren het Alphons Diepenbrock en Lodewijk van Deyssel voor zijn ontwikkeling als dichter en Frank van der Goes, Karl Kautsky en Anton Pannekoek voor zijn ontwikkeling als socialist. Ook de invloed van auteurs als Schopenhauer, Wagner en vooral Nietzsche en Spinoza laat Böhl duidelijk zien. Verrassend is de analyse van de complexiteit van de Balder-figuur in *Mei*. Böhl haalt in hem het dionysische naar voren, dat ook in de *Verzen* en in *Pan* doorklinkt en weer terugkomt in de postuum gepubliceerde gedichten. *Pan* en het late werk slaat Böhl duidelijk hoger aan dan de meeste kenners en lezers. Böhl wijkt daarmee af van de gangbare visie, dat Gorters dichterschap verpieterde na zijn aantreden als politiek activist. Maar voor zijn beeld van Gorter als groot man heeft Böhl het 'grote dichterschap tot het einde' nodig.

De biografie vangt aan met een aanhaling uit Jan en Annie Romeins *Erflaters van onze beschaving*. Böhl betuigt instemming met hun stelling dat Gorter één van degenen was, die 'zozeer boven het gemiddeld Nederlandse uitstaken, dat hun leven en werk beschouwd mag worden als een bijdrage van de Nederlandse tot de Europese beschaving'. Dat laatste lijkt voor

Gorter, na het verschijnen van deze levensbeschrijving, problematisch. Want wat is dan wel die bijdrage geweest? Daarover zwijgt de biografie. Als dichter reikte zijn bekendheid nauwelijks over de landsgrens en als activist heet hij bij Böhl met zoveel woorden 'mislukt'.

Het boek is fraai gedrukt, wat stroef geschreven en grauw geïllustreerd. Helaas ontbreekt bij vele passages en citaten de bewijsplaats, waardoor lang niet altijd duidelijk is waar de feiten eindigen en de speculatie begint. Gorter is ons zeker nader gekomen, maar zijn figuur heeft wel aan aantrekkelijkheid ingeboet.

Homme J. Wedman

C. Bordewijk, J. Moes, *Van bioscoopkwaad tot cultuurgoed. Honderd jaar film in Leiden* (Leidse historische reeks XI; Utrecht: Matrijs, 1995, 108 blz., f29,95, ISBN 90 5345 079 3).

In 1995 werd het honderdjarig bestaan van de film herdacht vanaf het moment van de eerste projectie voor betalend publiek door de gebroeders Lumière in het Parijse café Salon Indien op 28 december 1895. Het jubileum was aanleiding vooreen hele rij van festivals en publicaties, waaronder dit boek uit de Leidse historische reeks. Voor het onderzoek was de in 1993 opgerichte werkgroep 'Leidse bioscoopgeschiedenis' vooral aangewezen op de plaatselijke dagbladen als bronnenmateriaal, omdat de grote brand in het Leidse stadhuis in 1929 veel van de relevante bedrijfs- en overheidsarchieven verloren deed gaan. Na systematische verwerking van de dagbladgegevens, werd gericht additioneel bronnenonderzoek verricht. Het enthousiasme van de werkgroep klinkt door in de stortvloed van gedetailleerde gegevens. Deze opsomming van feitjes en citaten is zeker onderhoudend, maar mist reflectie en analyse. Het blijft voornamelijk bij het opschrijven van archiefgegevens in verhaalvorm. Hoewel af en toe gerefereerd wordt aan andere Nederlandse steden lijkt Leiden daardoor in de bioscoopontwikkeling alleen te staan.

Na een inleiding over honderd jaar film wordt het boek chronologisch opgedeeld. Hoofdstuk 1 (15-35) 'Van kinematograaf tot bioscooptheater 1897-1927' beschrijft de branche-ontwikkeling van de rondreizende voorstelling met korte filmpjes tot de eerste vaste Leidse bioscoop in 1909. Met het oog op de boektitel wordt de 'staatscommissie voor het bioscoopgevaar' genoemd, maar ook de varietenummers van nationale artiesten als Lou Bandy op de Bühne vóór het witte doek.

De film als troost in barre tijden of als propagandamiddel van de Duitse bezetter komt aan bod in hoofdstuk 2 'Bloei van de bioscopen in crisis en bezettingstijd 1927-1945' (37-71). De ontwikkeling van de geluidswaergave en het overwinnen van andere technische problemen worden in detail besproken, zo ook de glorie-tijd van de Nederlandse film in de jaren dertig met de Nederlandse filmdiva Annie Bos. De verplichte Duitse films worden behandeld en het ingrijpen van de bezetter in de leiding van de bioscopen. Jammer genoeg is noch in dit noch in het volgende hoofdstuk terug te vinden wat er van de onteigende joodse eigenaren Van Kleeff en Barnstijn geworden is.

In het derde hoofdstuk 'Consolidatie, verval en behoud van cultuurgoed 1945-1995' (73-102) worden de filmschaarste van vlak na de oorlog, de zware concurrentie met de tv vanaf eind jaren vijftig, de sexfilms van de jaren zeventig en de inzet voor het behoud van cultuurgoed-bioscoop Trianon in de jaren negentig beschreven.

Minutieus wordt, door het hele boek, de manier van adverteren nagegaan, zoals de 'opmerkelijke publiekswerving bij de film 'De Bakvisch' in 1939: 'Aan alle Leidsche Bakvischen en zij, die zich niet alleen qua leeftijd, maar ook qua levenslust en zonnig karakter tot de bakvisch-