

**IN:**

**'Rekenschap', jrg. 35, 1988, nr. 2 (juni), p. 87 - 101.**

**Opnieuw (gewijzigd) gepubliceerd in: A. Hielkema (red.), De dandy of de overschrijding van het alledaagse. Facetten van het dandyisme', Uitg. Boom, 1989, p. 56 - 77.**

## **Oscar Wilde en het verval van de leugen**

### **André Hielkema**

'We have mistaken the common livery of the age for the vesture of the Muses, and spend our days in the sordid streets and hideous suburbs of our vile cities when we should be out on the hillside with Apollo. Certainly we are a degraded race, and have sold our birthright for a mess of facts.'

'Over our heads will float the Blue Bird singing of beautiful and impossible things, of things that are lovely and that never happen, of things that are not and that should be. But before this comes to pass we must cultivate the lost art of Lying.'

Oscar Wilde in The decay of lying

Het dandyisme van Beau Brummell kenmerkte zich door ingetogen elegantie en koelbloedige sociale en politieke afzijdigheid, een houding die door zijn biograaf Barbey d' Aurevilly werd uitgelegd als afschuw van uniformiteit, middelmatigheid en vulgariteit, als een schitterende weerlegging van het blinde materialisme van de tijd. Brummell leek op een ideale manier vrij te zijn, vrij van alle emotionele bindingen, morele vooroordelen, ambities en maatschappelijke verplichtingen die een belemmering konden vormen voor de zuivere werking van de smaak. Het was die vrijheid die Baudelaire zocht, en met hem maakte de negentiende-eeuwse romantische kunstenaar zich de levenshouding van de dandy eigen. In de strijd tegen het grove en het vulgaire waren de dandy en de kunstenaar immers bondgenoten. Deze verbintenis bood de kunstenaar de gelegenheid om terug te treden uit zijn burgerlijk genormeerde maatschappelijke positie, en, al dan niet voor een publiek, eigen, zogenaamde 'decadente' waarden te ontwikkelen.

Toen Oscar Wilde in 1900 in Parijs overleed, stierf in de ogen van de meesten een bij uitstek 'decadente' persoon en schrijver. Het spoor van Wilde naar de decadentie was immers eenvoudig te volgen. Zijn werk, zijn verschijning, zijn estheticistische kunstopvatting, zijn gedrag, het schandaal in 1895 en de algemene verwijzing naar zijn dandyisme leken een eenduidige, 'decadente', betekenis te hebben. Het zijn

echter slechts beelden van een uiterlijk waarachter wel degelijk een grote sociale betrokkenheid schuil ging. De dandy Wilde verloor zichzelf niet in het escapisme van de laat-negentiende-eeuwse schoonheidscultus, maar bewaarde zijn idealisme. Daar zal in dit stuk Wilde's betekenis gezocht worden, nadat eerst zijn positie als 's werelds bekendste homoseksueel en zijn dandyisme de revue gepasseerd zijn.

## 1895

In de eerste maanden van 1895 beleefde Wilde het hoogtepunt van zijn succes. In januari van dat jaar ging het doek op voor zijn toneelstuk 'An Ideal Husband', en in februari vond de première van 'The Importance of Being Earnest' plaats. Beide producties trokken overvolle zalen en Wilde werd door het publiek op handen gedragen. Dit welslagen van de auteur is treffend beschreven door Hoibrook Jackson: 'Oscar Wilde had now reached the age of forty-one and the height of his fame and power. "The man who can dominate a London dinner-table can dominate the world", he had said. He had dominated many a London dinner-table; he now dominated the London stage. He was a monarch in his own sphere, rich, famous, popular; looked up to as a master by the younger generation, courted by the fashionable world, loaded with commissions by theatrical managers, interviewed, paragraphed and pictured by the Press, and envied by the envious and the incompetent. All the flattery and luxury of success were his, and his luxuriant and applause-loving nature appeared to revel in the glittering surf of conquest like a joyous bather in a sunny sea.' (1)

Wilde's heerschappij over het Londense society-leven duurde echter slechts kort. De pers drong er enkele maanden later al op aan dat hij zo snel mogelijk zou worden vergeten. De aanleiding voor deze omslag in de publieke opinie vormden de drie geruchtmakende processen waarvan Wilde, beschuldigd van het plegen van seksuele handelingen met andere leden van het mannelijk geslacht, het middelpunt was geworden. Deze 'tegennatuurlijke' praktijken waren in Engeland in 1885 in het zogenaamde 'Labouchère Amendment' verboden en konden worden bestraft met twee jaar dwangarbeid. Tot die maximale straf is de schrijver ten slotte ook veroordeeld. In de Nederlandse pers sprak men op dat moment van 'de peillooze val van Oscar Wilde'. (2)

Het verloop van de drie processen is bekend. Op 1 maart 1895 klaagde Wilde de Markies van Queensberry aan wegens smaad. De Markies had de schrijver er in verband met Wilde's vriendschap met een van Queensberry's zoons, Lord Alfred Douglas, op een visitekaartje van beschuldigd te poseren als sodomiet. Wilde verloor de door hem aangespannen rechtszaak, omdat hij niet kon aantonen dat de Markies hem belasterd had. Vervolgens keerde de openbare aanklager de rollen om: op 5 april 1895 werd Wilde zelf aangehouden, en op 26 april 1895 verscheen hij voor de rechter, samen met ene Alfred Taylor die hem in de gelegenheid zou hebben gesteld om jongens te ontmoeten en eveneens verboden seksuele handelingen zou hebben gepleegd. Dit tweede proces had op 1 mei 1895 een vonnis op moeten leveren, maar de jury kon het niet eens worden. Op 21 mei begon toen een derde proces, dat op 25 mei 1895 leidde tot het genoemde dramatische eindoordeel. (3)

Zijn rechtsgang, zijn beroemde toespraak tijdens het tweede proces over 'the love that dare not speak its name' en de bestraffing maakten Wilde tot 's werelds

bekendste homoseksueel en later tot een held van de homoseksuele emancipatiebeweging. Binnen en buiten homoseksuele kringen werd hij een begrip dat nog steeds voortleeft. De homoseksuele popgroep The Smiths zong in 1986 bij voorbeeld voor een heteroseksueel publiek: 'Keats and Yeats are on your side but you lose because Wilde is on mine.' Toch is er op Wilde's optreden in het voorjaar van 1895 nogal wat af te dingen. Hij hield weliswaar een pleidooi voor de homoseksuele liefde, maar het was tevens de verdediging van de leugen dat hij zich niet schuldig had gemaakt aan homoseksuele praktijken. Zijn aanklacht tegen de Markies van Queensberry was vals geweest. Door de edelman voor het gerecht te dagen had hij, in de veronderstelling dat hij zou winnen, de aanzwellende geruchtenstroom over zijn homoseksuele escapades af willen snijden.

Volgens Woodcock is het dan ook 'belachelijk' om te veronderstellen dat er iets van rebelse strijdbaarheid stak in Wilde's juridische stappen tegen de Markies. Die had hem door het woord 'poseren' te gebruiken eigenlijk slechts van iets beschuldigd dat de realiteit van Wilde's leven niet eens benaderde. Het oogmerk van de schrijver was geen ander geweest dan het ophouden van een valse schijn tegenover zijn medeburgers. De enige echte rebel in het verhaal was Alfred Taylor die naast hem terecht stond. Taylor weigerde om tegen Wilde te getuigen, riskeerde daardoor dezelfde straf als de schrijver, en heeft die ook gekregen. (4)

Later heeft Wilde zelf inzicht gegeven in zijn verkeerd begrepen heldendom. In 'De Profundis' (1897) schreef hij: 'The one disgraceful, unpardonable, and to all time contemptible action of my life was to allow myself to appeal to Society for help and protection. To have made such an appeal would have been from the individualistic point of view bad enough, but what excuse can there ever be put forward for having made it? Of course once I had put into motion the forces of Society, Society turned on me and said, "Have you been living all this time in defiance of my laws, and do you now appeal to these laws for protection? You shall have these laws exercised to the full. You shall abide by what you have appealed to".'

### **Censuur**

Terecht merkt Woodcock op dat aan de processen in 1895 een stroom van geruchten vooraf gegaan was. Dat Wilde in homoseksuele kringen verkeerde, was een publiek geheim en zijn relatie met Lord Alfred Douglas meer dan dat. In zekere zin had het blad 'Scots Observer' al op 5 juli 1890 opening van zaken gegeven naar aanleiding van de publicatie van 'The Picture of Dorian Gray' in dat jaar. Volgens de krant was deze roman bestemd voor verbannen leden van de aristocratie en voor geperverteerde telegrambestellers. Het onderwerp van het boek zou geschikt zijn voor justitieel vooronderzoek en een rechtszaak achter gesloten deuren. Met de passage over verbannen adel en verdorven telegrambestellers verwees de 'Scots Observer' naar het Cleveland Street-schandaal dat losbrak toen in de zomer van 1889, dus een jaar eerder, in die Londense straat een jongensbordeel, bevolkt door jonge telegrambestellers, werd opgerold. Leden van de hoge aristocratie die het bordel gefrequenteerd zouden hebben, vluchtten het land uit. (5) Later, in 1894, liet Robert Hitchens' sleutelroman 'The Green Carnation' over de kring van Oscar Wilde en Lord Alfred Douglas ook geen onduidelijkheid bestaan over de aard van de

relaties in dat gezelschap. Dit zijn slechts twee van de vele momenten waarop Wilde's seksuele voorkeur al vóór 1895 aan de oppervlakte was gekomen.

Opmerkelijk is nu dat, hoezeer Wilde's seksuele betrekkingen met leden van zijn eigen geslacht ook bekend verondersteld mogen worden, de pers in 1895 in de berichtgeving over de processen geen opheldering gaf over de feiten die daarin centraal stonden. De Nederlandse pers vormde daarop geen uitzondering. Wilde's levensstijl werd uitvoerig beschreven, maar niet het seksuele aspect dat aan de orde was. 'De Telegraaf' had het op 4 maart 1895 in het eerste bericht in de Nederlandse pers over de rechtszaken over 'onzedelijkheid enz.' en 'Het Vaderland' op 29 mei 1895 over 'monsterlijke vergripen'. Van alle krantenlezers in Nederland kregen alleen die van het socialistische blad 'Recht voor Allen' en die van de 'Amsterdamsche Courant' wat meer aanwijzingen. 'Recht voor Allen' schreef op 8 mei 1895 dat Wilde was beschuldigd van 'tegennatuurlijke misdaden' en de 'Amsterdamsche Courant' deelde op 5 april 1895 mee dat het in de processen ging om 'onnoembare tegennatuurlijke misdaden' waarbij Lord Alfred Douglas was 'verleid en bedorven'.

Die onnoembaarheid van de daden waarvan Wilde was beschuldigd, vormde voor de kranten een groot probleem. Telkens werd in de berichten en commentaren opgemerkt dat men de processen liever niet aan de orde had gesteld. Maar alleen al door dat te schrijven deed men het toch. Consequent waren slechts de confessionele bladen 'De Tijd', 'Het Dompertje' en 'De Standaard' (de katholieke 'Maasbode' overigens weer niet), die inderdaad met geen woord repten over het onderwerp. De andere kranten onderscheidden zich in dubbelhartigheid.

De Londense correspondent van de 'Arnhemsche Courant' die aanwezig was bij het justitieel vooronderzoek na de arrestatie van Wilde, spande de kroon. Hij begon zijn verslag dat op 12 april 1895 werd gepubliceerd, met de gebruikelijke verontschuldiging dat hij zijn onderwerp liever onaangeroerd had gelaten, maar dat iedereen er nu eenmaal de mond over vol had. Ondanks deze weerzin tegen zijn onderwerp schreef de correspondent er toch meer dan één kolom over vol en produceerde zo zelfs een van de langste commentaren over de processen in de Nederlandse pers. Zijn lezers kwamen desalniettemin over de feiten niet meer te weten dan dat ze 'walgelijk, afkeerwekkend en onnatuurlijk' waren. De hypocrisie van de correspondent bereikte ten slotte een hoogtepunt in zijn uitroep: 'Ik zelf kon het niet langer dan twintig minuten in die bedorven atmosfeer - stoffelijk en moreel - uithouden, en ware het niet dat ik aan mijne plichten als verslaggever te kort zou doen, dan zou ik die gansche omgeving wel vermeden hebben.'

De buitenlandse pers heeft zich in 1895 niet anders opgesteld dan de Nederlandse: er werd alleen naar voren gebracht dat Wilde betrokken was in een raadselachtige onzedelijke historie van ongekende verschrikkelijkheid. De reacties in de Engelse pers kenmerkten zich door 'stille terughoudendheid' (6) en ook de New York Tribune en de New York Times blonken uit in zwijgzaamheid over wat Wilde nu precies had misdaan. Noch de aanklacht, noch de daden waarvoor hij is veroordeeld, zijn door deze twee Amerikaanse kranten bekendgemaakt. (7)

Oscar Wilde werd - strikt genomen - dus niet al in 1895 tot 's werelds bekendste homoseksueel. Zijn homoseksualiteit stond feitelijk nog niet in het centrum van de belangstelling. De reacties in de pers hebben op dat moment alleen een indirect effect gehad op de mate van bekendheid bij het grote publiek met afwijkend

seksueel gedrag. Het gaat dan om de doorbreking van het verbod om erover te praten. In de berichtgeving over het schandaal kwam het paradoxale karakter van de censuur die het taboe in stand hield, aan het licht, want in het verbod om over de afwijkende seksualiteit te spreken moest dat onderwerp genoemd worden. Dat was wat de kranten deden: aanduiden wat niet mocht worden genoemd.

In de doorbreking van de censuur ligt de voornaamste betekenis van Wilde's martelaarschap - als men het ondanks Woodcocks opmerkingen toch zo noemen wil - voor de bevrijding van de homoseksualiteit. In Nederland begrepen de redacties van 'De Tijd', 'Het Dompertje' en 'De Standaard' dit maar al te goed. Het beleid van de andere kranten die wel het schandaal onder de aandacht van het publiek brachten, maar geen opheldering wilden verschaffen over de achterliggende feiten, had tot resultaat dat de nieuwsgierigheid van de lezers in plaats van ingetoomd, juist werd aangewakkerd. Wilden zij iets van de vele artikelen die verschenen begrijpen, dan moesten ze hun fantasie gebruiken, waardoor een situatie ontstond die Wilde zelf al eens had beschreven naar aanleiding van de kritiek op 'The Picture of Dorian Gray' (1890): 'Each man sees his own sins in Dorian Gray. What Dorian Gray's sins are no one knows. He who finds them has brought them.' (8) De fantasieën over wat Wilde met zijn eigen lichaam en met dat van anderen gedaan kon hebben, leidden tot nieuwe veronderstellingen over de menselijke seksualiteit en droegen bij tot een breder begrip van die seksualiteit. (9) Essentieel is dat het onnoembare niet langer geheel ongenoemd bleef.

### **Levensstijl**

Als verklaring voor zijn 'peillooze val' mag Wilde's seksuele omgang met geslachtsgenoten niet geïsoleerd worden. Het was immers niet dat gedrag dat de kranten centraal stelden. Veeleer was het de dandy Wilde die viel. Diens uitdagende levensstijl had ondanks zijn toenemende succes als toneelschrijver van aanvang af wantrouwen gewekt. Dat hij Britse politici als Disraeli, Gladstone, Asquith, Balfour en Rosebery min of meer van nabij kende, en dat de Prins van Wales hem bewonderde, deed daar niets aan af. Al schreef hij het al in 1913, Holbrook Jackson blijft degene die deze positie van Wilde het beste onder woorden brengt: 'The apparent capitulation of the upper and middle classes was illusory, and even the man in the street who heard about him and wondered was moved by an uneasy suspicion that all was not well. For, in spite of the flattery and the amusement, Oscar Wilde never succeeded in winning popular respect. His intellectual playfulness destroyed popular faith in his sincerity, and the British people have still to learn that one can be as serious in one's play with ideas as in one's play with a football. The danger of his position was all the more serious because those who were ready to laugh with him were never tired of laughing at him.' (10)

Aan hun wantrouwen gaven zijn medeburgers uiting door de dandy Wilde bij elke gelegenheid op grovere of mildere wijze te bespotten, al vanaf 1881 naar aanleiding van de 'comic opera' 'Patience' van Gilbert en Sullivan. Zijn 'affectation' lokte tevens dreigementen uit én ernstige woorden van vermaning in de pers. (11) De monarch van het Londense society-leven was niet een gerespecteerd man, maar werd - althans voorlopig - slechts getolereerd. Hij was iemand die met zijn veelbesproken flamboyante kledij en versierselen zijn medeburgers een concreet beeld verschafte

van de man op wie zij vooral niet moesten lijken, wilden zij voor respectabele gentlemen blijven doorgaan. Een van zijn kennissen was nog terughoudend toen hij over Wilde zei: 'He could never be quite a gentleman because he dressed too well and his manners were too polished.' (12) Weinigen waren zo 'welwillend' in hun oordeel. Door datgene uit te beelden wat de grens van het respectabele net overschreed en voor afkeurenswaardig werd gehouden, gaf Wilde aan wat wèl betamelijk was. 'Deviations have a curious effect of reinforcement on the dominant culture,' merkte Sennett in dit verband op. (13)

In 1895 waren de processen, ondanks de mist rond de ter discussie staande feiten, voor het publiek meer dan voldoende om het reeds lang jegens Wilde gekoesterde wantrouwen geheel en al te bevestigen. Het was op dat moment dat het diepgaande, maar tot dan toe nog sluimerende conflict tussen de kunstenaar, voor wie de burgerlijke moraal geen maatstaf was, en zijn publiek, dat zich richtte naar de hoogste standaard van de respectabiliteit, ten volle aan het licht kwam. Aan de ene kant stond Wilde die, toen hij tijdens de eerste rechtszaak werd ondervraagd over de morele implicaties van zijn werk, te kennen gaf dat hij zijn publiek op enkele prachtige uitzonderingen na beschouwde als filisters en ongeletterden (14), en die later in 'De Profundis' onder andere over dat publiek zou schrijven: 'Most people are other people. Their thoughts are someone else's opinions, their life a mimicry, their passions a quotation.' En ook: 'A man whose desire is to be something separate from himself, to be a Member of Parliament, or a successful grocer, or a prominent solicitor, or a judge, or something equally tedious, invariably succeeds in being what he wants to be. That is his punishment. Those who want a mask have to wear it.'

Tegenover Wilde stond de publieke opinie met de pers als haar spreekbuis, die, toen daarvoor een geschikte gelegenheid was, over hem heen viel op een wijze die meermaals is vergeleken met een afrekening, de sociale wraak op de verrader van het burgerlijk idealisme. (15) De Nederlandse pers liet zich in deze hetze tegen Wilde niet onbetuigd. Zo zwijgzaam als men was over de feiten waarvoor hij terecht stond, zo uitvoerig ging men in op zijn levensstijl, het dandyisme. Alle facetten ervan werden uitgetekend en ze werden stuk voor stuk veroordeeld. Men kwam in Nederland tot kwalificaties van Wilde als 'een fat' en 'een hofnar met vreemde kuren en grillen' ('Algemeen Handelsblad', 8 april 1895) en als 'een poseur der ongenaakbare verfijningscultuur' ('Oprechte Haarlemsche Courant', 10 april 1895).

L. Simons beschuldigde Wilde in zijn artikel in de 'Oprechte Haarlemsche Courant' van 10 april 1895 ook van 'verwijfdheid' en van 'het uitboetseeren van vernunftelijk overgehaalde vonden'. De schrijver bezat in Simons' ogen geen van de eigenschappen, zoals ijver, soberheid en discipline, die een man een respectabel aanzien gaven. Deze redacteur van de 'Oprechte Haarlemsche Courant' schreef: 'In het lui en weelderig en geparfumeerd bestaan van dezen salonmensch, die arbeid een ontluistering, een hatelijke inspanning, het zeggen van een vernunftsspeling een daad, en het verhemelen van het eigenzelve een roeping vond; [en] voor wie de Grieksch heidensche opvattingen alleen waarde hadden en die de moraal niet alleen (terecht) uit zijn kunst, maar ook uit het leven wischte, [in dat bestaan] werd aldus tot natuur, wat den krachtigen, meer normalen mensch den walgelykste onnatuur lijkt.'

Ook J. T. Grein die in het 'Dagblad voor Zuid-Holland en 's Gravenhage' van 13 april 1895 op de processen reageerde, deed een aanval op het uiterlijk, het taalgebruik en de omgangsvormen van Wilde en diens medestanders in het estheticisme. Grein noemde hun literatuur 'aanstellerij', 'ijdel geknutsel met woorden die niets beteekenen', 'spotgeschrijf over al wat normaal, gezond en edel is', en 'de apologie van leugen, onzedelijkheid en verwording'.

De teneur in de Nederlandse pers week ook op dit punt niet af van die in de Engelse. Het Londense blad 'Evening News' verklaarde bijvoorbeeld op 25 mei 1895: 'England has tolerated the man Wilde and others of his kind for too long. Before he broke the law of this country and outraged human decency he was a social pest, a centre of intellectual corruption. He was one of the high priests of a school which attacks all the wholesome, manly, simple ideals of English life, and sets up false gods of decadent culture and intellectual debauchery.'

Al met al maakte de pers zich vol overgave schuldig aan de 'zelfzucht' die Wilde in 1890 had beschreven in 'The Soul of Man under Socialism'. Het doel van deze zelfzucht was steeds het creëren van uniformiteit, aldus Wilde. Men noemt dan iemand geaffecteerd als hij zich kleedt volgens zijn eigen smaak en daarmee eigenlijk volkomen natuurlijk handelt. 'Selfishness is not living as one wishes to live, it is asking others to live as one wishes to live.' De grofheid en de zelfzucht van de publieke opinie bestaan erin van het individu te eisen om als de anderen te denken en dezelfde meningen te hebben. Maar waarom zou het individu dat doen? 'If he can think, he will probably think differently. If he cannot think, it's monstrous to require thought of any kind from him.'

### **Cynisme en idealisme**

Oscar Wilde werd in de pers veroordeeld om zijn dandyisme, zijn 'verwijfdheid', 'zijn vernunftelijk overgehaalde vonden' en zijn 'lui en weelderig en geparfumeerd bestaan'. Het was om die levensstijl en niet om zijn homoseksualiteit dat men hem beschuldigde van morele en culturele subversiviteit. Volgens Moers was er bij Wilde echter sprake van een ontaard dandyisme, omdat hij het kostuum van de dandy gebruikte om op te vallen en bekend te worden. Het dandyisme zou voor Wilde een bewust gekozen handelsmerk zijn geweest, waarop hij een formidabele publiciteitscampagne voor zichzelf bouwde om zo een publiek te creëren, dat hem een inkomen zou verschaffen. Deze bewering is wel correct, maar het is slechts één kant van de medaille. Onjuist is in ieder geval de gevolgtrekking van Moers, dat Wilde's maatschappelijke opvattingen in de kern 'decadent' en (derhalve) asociaal waren. Hij zou de levensstijl van de dandy, die van de kunstenaar en in 'The Critic as Artist' (1890) ook die van de kunstcriticus, die hij tot de zijne maakte, hebben verheerlijkt en op deze wijze gevluht zijn uit de grauwe realiteit van het bestaan van alledag. De verheerlijking van die levensstijl was een voorwendsel om zich te onthouden van handelend optreden in de burgerlijke samenleving en om toch Iemand te zijn. In het estheticisme, en dan met name bij Wilde, zou de kunst aan zichzelf genoeg hebben gekregen en de aansluiting met het leven hebben verloren. Wilde's opvattingen over kunst vormden volgens Moers een pleidooi voor passiviteit en hedonisme. (16)

Regenia Gagnier bestrijdt deze beweringen: 'Late-Victorian aestheticism, especially as advocated by Wilde, was not the divorce between art and life'. (17) En: 'This aestheticism was an engaged protest against Victorian utility, rationality, scientific factuality, and technological progress - in fact, against the whole middleclass drive to conform - but the emphasis is on engaged.' (18) (Gagnier vergist zich hier overigens in één opzicht: Wilde kantte zich niet tegen technologische vooruitgang, in tegendeel.) Zijn biograaf Richard Ellmann trekt de lijnen nog strakker: hij stelt ronduit dat de Ierse schrijver géén onbewogen advocaat van het 'art for art's sake'-motto was. (19)

Het beeld van de persoon Wilde staat eveneens op gespannen voet met de beschuldiging van Moers dat Wilde zich in zijn estheticisme van het maatschappelijk leven zou hebben afgewend. Hij stond midden in dat leven. Ellmann brengt bijvoorbeeld in herinnering, hoe Wilde in 1894 de weduwe van Oswald Sickert, vlak na diens overlijden, wist te troosten. Wilde ging bij haar op bezoek om haar te condoleren, maar tot driemaal toe weigerde ze hem te ontvangen: haar verdriet was te groot. Wilde bleef toch wachten en trof haar ten slotte. Nelly Sickert, de dochter, vertelt verder: 'He stayed a long time, and before he went I heard my mother laughing [...] She was transformed. He had made her talk, had asked questions about my father's last illness, and allowed her to unburden [...] those torturing memories. Gradually he had talked of my father, of his music, of the possibilities of a memorial exhibition of his pictures. Then, she didn't know how, he had begun to tell her all sorts of things, which he contrived to make interesting and amusing. "And then I laughed", she said. I thought I should never laugh again.'" (20)

De tegenstelling tussen het beeld van Wilde als de onbewogen, afzijdige estheet en Wilde als een geëngageerd maatschappijcriticus laat zich herleiden tot wat wel 'the romantic double-bind' is genoemd: 'The artist-figure can either remain isolated from earthly rhythms in the autotelic world of shadows, or attempt to project his or her biography onto the mainland, synchronizing personal with natural or historical development.' (21)

In de negentiende eeuw had de bourgeoisie de patronage over de kunst overgenomen van de adel en de kerk. Kunstenaars werden afhankelijk van een sociale klasse die schoonheid bezag in het licht van het nuttige en het respectabele. Kunst had volgens de bourgeoisie een functie, namelijk om geestelijke waarden uit te beelden die samenhangen met materiële vooruitgang. De kunstenaar diende dus een moraal uit te dragen. Zijn werk moest, al ging het om een idealiserende voorstelling van de werkelijkheid, betrekking hebben op de realiteit van het dagelijks leven. De romantische kunstenaar vatte zijn taak echter anders op: wat kunst diende te verschaffen was 'a representation of what eternally exists, really and unchangeable,' aldus Blake. (22) De realiteit van het aardse bestaan liet zich helaas zelden verenigen met wat de romantische kunstenaar als eeuwige realiteit ervoer.

Ten behoeve van een meer autonome positie van de kunst moest de romantische kunstenaar een eigen terrein afbakenen. In de negentiende eeuw heeft hij dan ook voortdurend getracht zich los te maken van de dwang tot een normatieve instelling en van de opgelegde sociale verantwoordelijkheid. Shelley adviseerde andere dichters: 'Accept no counsel from the simple-minded. Time reverses the judgement of the foolish crowd. Contemporary criticism is no more than the sum of the folly with

which genius has to wrestle.' (23) Keats had hetzelfde in 1817 al eens anders gezegd: 'I have not the slightest feeling of humility towards the public, or anything in existence, but the Eternal Being, the Principle of Beauty and the Memory of Great Men.' (24)

Dat Wilde deze laatste uitspraak volledig onderschreef, blijkt uit het feit, dat hij in 1881 heeft overwogen haar als motto te gebruiken in zijn eerste dichtbundel. (25) En ook in bijvoorbeeld 'The Soul of Man under Socialism' sloot hij zich aan bij Keats en Shelley: 'The moment that an artist takes notice of what other people want, and tries to supp/y the demand, he ceases to be an artist, and becomes a dull or an amusing, an honest or a dishonest tradesman.' Wilde liet het niet bij deze herhaling van het standpunt van de vroeg-romantische kunstenaars. In het voorwoord van 'The Picture of Dorian Gray' deed hij een scherpe aanval op het Victoriaanse denken over kunst in termen van nuttigheid: 'We can forgive a man for making a useful thing as long as he does not admire it. The only excuse for making a useless thing is that one admires it intensely. All art is quite useless.'

De kunstenaar werd in de negentiende eeuw een buitenstaander die zichzelf in staat achtte een andere realiteit te scheppen, 'matching in art what Bonaparte's imaginative genius had accomplished in politics and war'. (26) Bij de verwezenlijking van dit kunstenaarschap drong zich steeds de vraag op, of het niet noodzakelijk zou zijn om de 'morele' communicatie tussen het leven en de kunst te beëindigen. De kunstenaar vertoefde in het niemandsland tussen enerzijds het vacuüm van het Eeuwige, kunst op een eiland, waarvoor bijvoorbeeld Rossetti en Khnopff uiteindelijk kozen, en anderzijds participatie in deze wereld, al was die niet de zijne en al liep hij het wezenlijke gevaar zijn zelfbeeld te verliezen.

Ellmann schrijft over Wilde: 'Given a choice of alternatives, he always chose both.' (27) Als romantisch kunstenaar geconfronteerd met een publiek van filisters en ongeletterden en verkerend in het hierboven geschetste dilemma, had Wilde de keuze tussen een cynisch en een idealistisch antwoord. Hij opteerde voor beide en ontwikkelde twee stijlen, waarin hij die antwoorden tot uitdrukking bracht. Met deze twee stijlen richtte hij zich tot twee soorten van publiek. Zijn **cynisme** vinden we terug in Wilde's **wit**, in zijn ironische zinspreuken, zijn toneelstukken en ook in zijn eigen toneelspel. Het was de stijl waarmee hij het grote publiek, de massa wilde bereiken. Hij is daar, gezien alleen al het succes van zijn toneelstukken, ook in geslaagd.

Zijn **idealisme** bracht Wilde tot uiting voor een kleine kring van gelijkgestemde estheten. Voor hen schreef hij zijn poëzie, zijn dialogen en zijn essays en hij benaderde hen als dandy onder dandy's. In deze tweede stijl raakte de ironie op de achtergrond en ging het om de schoonheid van de taal. Gagnier stelt in dit verband vast: 'This doubleness constituted Wilde's response to the modern bourgeois artist's dilemma between private art and the need for a public.' (28) De tegenstrijdige uitspraken in Wilde's oeuvre en het dubbelzinnige beeld van hem kunnen alleen begrepen worden door in het oog te houden dat hij een dubbelrol speelde.

Al was het op deze twee te onderscheiden wijzen, in al zijn werk heeft Wilde zijn esthetische en zijn daarmee samenhangende sociaal-filosofische opvattingen naar voren gebracht. Dat geldt ook voor zijn 'wufte' toneelstukken, waarmee hij binnentrad in de wereld van de massacultuur. Juist dit gegeven, dat Wilde zijn visie

ook heeft willen presenteren aan het grote publiek, is eigenlijk al voldoende om de beschuldiging van maatschappelijke afzijdigheid te ontkrachten. De stijl van 'Wildean wit' die hij toepaste in zijn komedies, bestond erin de taal en de platitudes van de filisters en de ongeletterden op een elegante wijze om te keren. Daarin zit de grap, maar ook de maatschappijkritiek. Door deze 'inversion of the established relations between concepts and the subversion of past critical conclusions that had become frozen into respectable truths' (29) bespotten Wilde zijn tegenstanders op hun eigen terrein en met hun eigen middelen. Voorbeelden hiervan zijn gemakkelijk te vinden. Hier een absurde dialoog uit 'The importance of being Earnest':

'Lady Bracknell: Do you smoke?

Jack: Well, yes, I must admit I smoke.

Lady Bracknell: I am glad to hear it. A man should always have an occupation of some kind. There are far too many idle men in London as it is.'

Wilde maakte in deze passage de 'ijdelheid' in het Victoriaanse concept van de gentleman belachelijk, want juist Jack is 'idle'. Lady Bracknell ziet echter graag dat hij iets doet, het geeft niet wat, want daardoor wordt tenminste aan één criterium voor de respectabiliteit van de gentleman voldaan. Gagnier zegt over de intenties van Wilde's cynische stijl: 'To be commercially competitive and critical - or to marry and divorce art simultaneously - was the goal of Wilde's comedies.' (30)

Wilde's houding ten aanzien van het dandyisme was vergelijkbaar. Het was als uiting van zijn subversiviteit een levensstijl waarin hij aansluiting zocht bij andere romantische kunstenaars in de traditie van Baudelaire. Roemruchte dandy's in de eerste helft van de negentiende eeuw, zoals Beau Brummell - volgens Byron een van de drie grootste mannen van die eeuw, naast hemzelf en Napoleon - en de Graaf d'Orsay met zijn weergaloze charme, hadden begunstigers gevonden die bijdroegen aan de bekostiging van hun levensstijl. De laat-Victoriaanse dandy moest het echter zonder dergelijke financiële hulp stellen. Het dandyisme was immers in de jaren dertig van de vorige eeuw definitief in diskrediet gebracht door de journalisten van 'Fraser's Magazine' en met name door het vernietigende oordeel dat Carlyle in 1833 publiceerde: 'A Dandy is a Clothes-wearing Man, a Man whose trade, office and existence consists in the wearing of Clothes. Every faculty of his soul, spirit, purse and person is heroically consecrated to this one object, the wearing of Clothes wisely and well: so that as others dress to live, he lives to dress.' (31)

De latere dandy moest zichzelf een inkomen verschaffen. Hoe? Hij kon een product verkopen, maar welk? Vervolgens produceerde de dandy zichzelf en ging hij over tot de commerciële exploitatie van wat Carlyle 'the Dandiacal Body' had genoemd. Het was bij de intrede van het tijdperk van de massacultuur de logische consequentie van een van Baudelaire's uitspraken over het dandyisme: 'The dandy recognizes before all else not the need to be original but the need to make oneself original - as the artist creates an original work out of his own being.' (32) Baudelaire die de marginale positie van de kunstenaar in de massacultuur niet accepteerde, had nog gemeend dat hij het zich kon permitteren om als dandy de halve wereld te haten, maar de dandy's uit de jaren 1890 - behalve Wilde bijvoorbeeld ook Whistler - aanvaardden de commercialisering, omdat alleen zo iets van hun dandyisme zeggingskracht behield.

## De leugen

Wilde's sociaal-filosofische opvattingen kunnen worden gedistilleerd uit alle delen van zijn oeuvre, maar met name in zijn dialogen 'The Decay of Lying' en 'The Critic as Artist' en in zijn essays 'The Truth of Masks', 'The Soul of Man under Socialism' en 'Pen, Pencil and Poison' heeft hij ze op samenhangende wijze naar voren gebracht. The 'Decay of Lying', uit 1889, is een samenspraak tussen de hoofdpersonen Cyril and Vivian. De namen zijn die van Wilde's zoons. Hij gebruikte ze hier om uiting te geven aan zijn hoop op een betere toekomst. In 'The Decay of Lying' zette hij zich af tegen het realisme in de kunst, dat niet meer bood dan een representatie van de miserabele werkelijkheid van alledag. Naast een schrijver als Henry James - 'He writes fiction as if it were a painful duty' - was het met name Zola die het moest ontgelden.

Zola had in 1868 in het voorwoord van de tweede uitgave van 'Thérèse Raquin' zijn werkwijze geformuleerd: 'I had only one desire: given a highly-sexed man and an unsatisfied woman, to uncover the animal side of them and that alone, then throw them together in a violent drama and note down with scrupulous care the sensations and actions of these creatures. I simply applied to two living bodies the analytical method that surgeons apply to corpses. [...] The human side of the models ceased to exist.' (33) Deze literaire methode was voor Wilde onaanvaardbaar: 'In literature we require distinction, charm, beauty, and imaginative power.' Tegenover Zola stelde hij Balzac, die hij wel bewonderde: 'Balzac created life, he did not copy it.'

Wilde nam hier deel aan de discussie over het in Engeland overigens zwak en eigenlijk alleen door George Moore en George Gissing vertegenwoordigde naturalisme, dat pessimisme en determinisme betekende. Hij schaarde zich in dat debat bij de tegenstanders van het naturalisme, zoals Arthur Symonds, die lijnrecht inging tegen Zola en in 1899 zou schrijven: 'As we brush aside the accidents of daily life, in which men and women imagine that they are alone touching reality, we come closer to humanity, to everything in humanity that may have begun before the world and may outlast it.' (34) En ook de overeenstemming van Wilde met W.B. Yeats op dit punt is duidelijk. Yeats verafschuwde het naturalisme, omdat het antivisionair was, terwijl het volgens hem juist bij uitstek de taak van de kunst is om visionair te zijn. (35)

Wilde ging Symonds en Yeats voor in de analyse van en het verzet tegen het naturalisme. In 'The Decay of Lying' stelde hij vast: 'All bad art comes from returning to Life and Nature, and elevating them into ideals. Life and Nature may sometimes be used as part of Art's rough material, but before they are of any real service to art they must be translated into artistic conventions. The moment Art surrenders its imaginative medium it surrenders everything. As a method Realism is a complete fallure [...] M. Zola sits down to give us a picture of the Second Empire. Who cares for the Second Empire now? It is out of date. Life goes faster than Realism, but Romanticism is always in front of Life.'

Wilde benadrukte dat het fictieve van kunst aan de kunst haar bijzondere waarde geeft. Zoals voor Yeats, was ook voor hem het visionaire essentieel. Kunst kan het onmogelijke aannemelijk maken en ons door de kracht van stijl en verbeelding dwingen iets te geloven en daar de wenselijkheid van vast te stellen. 'She [art] makes and unmakes many worlds, and can draw the moon from heaven with a

scarlet thread. Hers are the "forms more real than living man", and hers the great archetypes of which things that have existence are but unfinished copies. Nature has, in her eyes, no laws, no uniformity. She can work miracles at her will, and when she calls monsters from the deep they come.'

Aan deze stelling verbond Wilde de conclusie dat het leven veel meer de kunst imiteert dan de kunst het leven. In het leven wordt het fictieve van de kunst, de mythe, tot uitvoering gebracht. Zo had Toergenjew de figuur van de nihilist uitgevonden die nog veelvuldig zou worden nageleefd, en Robespierre was niets anders dan een bedenksel van Rousseau. 'Literature always anticiates life. It does not copy it, but moulds it to its purpose. The nineteenth century, as we know it, is largely an invention of Balzac. Our Luciens de Rubempré, our Rastignacs, and De Marsays made their first appearance on the stage of the Comédie Humaine. We are merely carrying out, with footnotes and unnecessary additions, the whim or fancy or creative vision of a great novelist.'

Wilde zou zichzelf niet zijn als hij zijn stelling niet op de spits dreef: ook de natuur imiteert de kunst. We zien van de natuur namelijk alleen dat wat de kunst ons ervan laat zien. 'Things are because we see them, and what we see, and how we see it, depends on the Arts that have influenced us [...] At present, people see fogs, not because there are fogs, but because poets and painters have taught them the mysterious loveliness of such effects. There may have been fogs for centuries in London. I dare say there were. But no one saw them, and so we do not know anything about them. Now, it must be admitted, fogs are carried to excess. They have become the mere mannerism of a clique, and the exaggerated realism of their method gives dull people bronchitis. Where the cultured catch an effect, the uncultured catch cold.'

In 'The Critic as Artist' schreef Wilde: 'The one duty we owe to history is to rewrite it.' En in 'The Decay of Lying' prees hij Herodotus dan ook, niet als de vader van de geschiedenis, maar als de vader van de leugen. De mens heeft de plicht om de werkelijkheid te reconstrueren naar een ideaal beeld en de leugen, het scheppen van mythen, is zijn voertuig. Wilde prefereerde die term 'leugen' boven andere, zoals 'fantasie' of 'verbeeldingskracht', omdat liegen geen gevoelsdaad is, maar een bewuste keuze om te misleiden. Er is opzet in het spel, moedwilligheid. Echte kunst is voor hem dan ook opzettelijk 'gemaakt', geen kunst die direct aan het gevoel is ontsproten.

Die moedwilligheid maakt kunst per definitie rebels en dit vermogen van de kunst om vastliggende maatschappelijke voorstellingen van de werkelijkheid te ondermijnen en te vervangen kan nog versterkt worden door in de kunst een beeld te geven van de 'zonde'. Net als Baudelaire deed Wilde dit in zijn werk voortdurend. Het beeld van de 'zonde' verschaft inzicht in nieuwe menselijke mogelijkheden want: 'Sin increases the experience of the race.' 'In its rejection of the current notions about morality, it is one with the higher ethics.' Wilde tekende daarbij aan dat het goede en het kwade vaak niet zijn wat ze schijnen te zijn. Het leven is te gecompliceerd om er zekerheid over te kunnen hebben en de toekomst te ver weg om de juistheid van het morele oordeel te kunnen bewijzen. Het is ook zo eenvoudig om 'goed' te zijn, verzuchtte hij in 'The Critic as Artist': 'To be good, according to the vulgar standards of goodness, is

obviously quite easy. It merely requires a certain amount of sordid terror, a certain lack of imaginative thought and a certain low passion for middle-class respectability.' 'The Decay of Lying' behoort tot de hoogtepunten van Wilde's oeuvre. In deze dialoog ging hij uit van het steeds terugkerende dilemma van de negentiende eeuwse kunstenaar: de keuze tussen romantiek en realisme. Wilde's keuze is duidelijk. Hij is een romanticus en keert zich tegen een kunst die zich verbindt met het grauwe alledaagse leven van de mensen, die volgens Taine bepaald waren door erfelijkheid, omgeving en tijdsgewricht. Hij pleitte echter niet voor het omgekeerde, een kunst voor de kunstenaars, kunst zonder welke maatschappelijke relevantie dan ook. De kunst had wél betekenis voor de samenleving, want in haar lag het vermogen om de wereld te veranderen, al moesten godsdienstige, morele, politieke en economische krachten weerstaan en kwalificaties van de kunst als 'futiel' en 'frivool' ontzenuwd worden.

Het scheppen van een fictieve werkelijkheid laat zien wat mogelijk is en wat zou kunnen zijn. Door deze toegevoegde dimensie van het denkbare ontstaat de ruimte voor andere bestaansvormen, gebaseerd op andere waarden. De vraag moet dan juist niet zijn, of het fictionele waar of reëel is, maar of het in feite zo'n ruimte creëert. Door dit uitgangspunt naar voren te brengen gaf Wilde aan de kunst de visionaire kracht terug die de romantische kunstenaars haar eerder in de negentiende eeuw hadden toegeschreven en die ze hadden vergeleken met de kracht van Napoleon. Wilde zette Taine op deze manier op zijn kop. In welke richting zou de kunst de mens brengen? Voor Wilde was dat evident: de kunst beoogde de meest volledige exploratie, benutting en inzet van de individuele talenten, capaciteiten en mogelijkheden van mensen. Voor iedereen zou het kunstenaarschap zijn weggelegd.

## **Utopia**

'The Soul of Man under Socialism' is Wilde's politieke of pseudo-politieke tractaat. Hij onderzocht daarin welk politieke systeem de beste voorwaarden kon scheppen voor wat hij 'Individualism', de zelfverwezenlijking van de mens, noemde. Hij kwam uit bij een socialisme dat eigenlijk anarchisme was. In Parijs, op een plaats waar de Commune met wapens verdedigd was, had hij in 1883 al eens gezegd: 'There is not there one little blackened stone which is not to me a chapter in the bible of democracy.' (36) En in 1894 constateerde hij in een interview: 'I am something of an Anarchist, I believe; but, of course, the dynamite policy is very absurd indeed.' (37) Dat Wilde zich expliciet distantieerde van terroristisch geweld is niet verwonderlijk, want anarchistische en nihilistische bommengooiers vierden in deze periode hun hoogtij. Zijn politieke overtuiging en de publicatie van 'The Soul of Man under Socialism' in 1890 hebben de achting van de Engelse bourgeoisie voor Wilde bepaald niet vergroot. Het essay was echter wel bijzonder populair bij revolutionaire groeperingen in Centraal- en Oost-Europa en in de Verenigde Staten.

Wilde's credo was dubbelzinnig: 'Socialism, Communism, or whatever one choses to call it, by converting private property into public wealth, and substituting cooperation for competition, will restore society to its proper condition of a healthy organism, and insure the material well-being of each member of the community. It will, in fact, give Life its proper basis and its proper environment. But to the full development of Life

to its highest mode of peffection, something more is needed. What is needed is Individualism. If the Socialism is Authoritarian; if there are Governments armed with economic power as they are now with political power; if, in a word, we are to have Industrial Tyrannies, then the last state of man will be worse than the first.'

Dubbelzinnig is dat het individualisme voorop staat en Wilde het socialisme, waar in de titel van zijn essay toch de nadruk op gelegd is, slechts als een middel beschouwde dat niet eens van smetten vrij was. Wilde waarschuwde immers voor de onderdrukking die ook het socialisme zou kunnen kenmerken. Veel van de socialistische theorieën waar hij zich in had verdiept, droegen naar zijn zeggen een autoritair en repressief karakter. Autoriteit en dwang sloot hij echter geheel uit. Elke associatie van mensen met elkaar diende te geschieden op vrijwillige basis. Hier lag de grootste moeilijkheid: 'To make men Socialists is nothing, but to make Socialism human is a great thing.' (38)

Het socialisme zou de zelfverwezenlijking van het individu bevorderen. In de eerste plaats zou het antwoord geven op het schrijnende armoedevraagstuk, aangezien het de afschaffing van het particuliere bezit bepleitte. Dat corrupteerde volgens Wilde niet alleen de zelfontplooiing van de armen, maar ook die van de rijken. Zolang het privé-bezit echter nog niet was afgeschaft, hielp het socialisme de armen óók, namelijk door hen aan te sporen tot verzet. Wilde verwierp de zogenaamde deugden van de armen, zoals tevredenheid met wat men had, spaarzaamheid en dankbaarheid voor de liefdadigheid van de rijken. Liefdadigheid omschreef hij als de kruimel die van de tafel van de rijken valt, die de armen zoet houdt en die de vooruitgang vertraagt. De beste eigenschappen van de armen waren volgens Wilde ondank, ontevredenheid en opstandigheid. Een mens mag zich niet lenen voor de vertoning dat hij in een krot kan leven, als een dier dat slechts mondjesmaat gevoederd hoeft te worden! Aan opstandigheid is de vooruitgang te danken. Als gesproken wordt van de deugden van de armen, dan is dat een deugd. Wilde concludeerde: 'I can quite understand a man accepting laws that protect private property, and admit of its accumulation, as long as he himself is able under those conditions to realise some form of beautiful and intellectual live. But it is almost incredible to me how a man whose life is marred and made hideous by such laws can possibly acquiesce in their continuance.'

Het particuliere eigendom schaadde ook de individuele ontplooiing van de rijken, omdat zij het verwerven van meer bezit en niet de zelfverwezenlijking als hun levensdoel waren gaan zien. Dit was een tweede reden om het privé-bezit af te schaffen: 'With the abolition of private property [...] we shall have true beautiful, healthy Individualism. Nobody will waste his life in accumulating things, and the symbols for things. One will live. To live is the rarest thing in the world. Most people exist, thal is all.'

In Wilde's libertaire socialisme was geen plaats voor de staatsmacht. Geen enkele staatsvorm voldeed volgens hem. Waar hij over de staat sprak, bedoelde hij een instantie die de op vrijwilligheid gebaseerde organisatie van de arbeid zou regelen en zou optreden als producent en distributeur van goederen. De staat zou doen wat nuttig is; het individu zou zich met schoonheid bezighouden. Net als de staatsmacht moest het strafrecht verdwijnen. Wilde schreef: 'As one reads history [...] one is absolutely sickened, not by the crimes that the wicked have committed, but by the

punishments that the good have inflicted; and community is infinitely more brutalised by the habitual employment of punishment, than by the occasional occurrence of crime.'

Het lijkt alsof Wilde hier anticipeerde op latere gebeurtenissen, toen hij de verschrikkingen van het Engelse strafrecht in die tijd aan den lijve ondervond. Weer later, in 1898, publiceerde hij 'The Ballad of Reading Goal', een van de indrukwekkendste aanklachten tegen het gevangenissysteem uit de geschiedenis van de letterkunde en van grote invloed op de hervormingen van dat stelsel. Woodcock meent zelfs dat als Wilde niets anders had nagelaten dan alleen 'The Ballad of Reading Goal', dit gedicht hem toch zijn plaats in de wereldliteratuur zou hebben gegeven. (39)

Zoals hij het socialisme niet als doel maar als middel zag, zo beschouwde Wilde ook de technologische vooruitgang als een middel om de mens tot verheffing te brengen. Machines konden de mens bevrijden van al het geestdodende en vuile werk. Het arbeidsethos dat het 'edele' handwerk verheerlijkte of arbeid wilde zien als een manier om het leven zin te geven, werd door Wilde afgewezen: machines dienden in de kolenmijnen te werken; machines moesten het huisvuil ophalen en de straten schoonhouden. En ze moesten ook boodschappen doen op regenachtige dagen en de stoomboten stoken. De ene helft van de mensheid mocht niet in dienst van de andere helft tot slavernij gedoemd zijn. Als machines die slavernij overnamen, konden alle mensen zich wijden aan hun werkelijke bestemming, het scheppen en bewonderen van schoonheid.

Wilde sloot deze passage in 'The Soul of Man under Socialism' af met de vraag, of dit alles utopisch is. Zijn antwoord was natuurlijk bevestigend, maar: 'A map of the world that does not include Utopia is not worth even glancing at, for it leaves out the one country at which Humanity is always landing. And when Humanity lands there, it looks out, and, seeing a better country, sets sail. Progress is the realisation of Utopias.' Opnieuw sprak Wilde hier over vooruitgang en wederom was de 'leugen' daarbij onontbeerlijk. Toch was Wilde geen echte utopische denker. Hij ontwierp geen ideale staat. Aan zijn socialisme of anarchisme verbond hij geen modellen voor de inrichting van en regelgeving in de samenleving van de toekomst. Dat was ook niet zijn doel. Hij wilde inspireren en amuseren en misschien nog veel meer, maar niet 'be-leren', de mensen op conventionele wijze op weg helpen naar een land van belofte waarvan hij de blauwdrukken zou bezitten. 'Education is an admirable thing, but it is well to remember from time to time that nothing that's worth knowing can be taught,' schreef hij in 'The Critic as Artist'.

Het zou voor Wilde ook niet mogelijk zijn geweest om een utopische visie concreet uit te werken. Hoe kan ooit het beeld van een socialistische maatschappij verenigd worden met een zuiver individualistisch ideaal? Socialisme was voor Wilde, zoals gezegd, niet meer dan een middel om de hindernissen op te ruimen voor het individualisme. Zijn uitspraken kwamen niet voort uit een ideologische overtuiging, maar staan in het licht van een utopische intentie. Dat is niet hetzelfde als een utopische realiteit. Als men hem toch een utopist wil noemen, dan alleen een psychologisch utopist. Zijn oogmerk was veeleer het eupsychia van Maslow dan, bij wijze van spreken, het herstel van Owens New Lanark, of de vestiging van een

Walden als dat van Frederik van Eeden en al helemaal niet de vestiging van een Rananim, waar D.H. Lawrence zich later een voorstelling van maakte.

Aan het slot van 'The Soul of Man under Socialism' concludeerde Wilde dat niet het verleden of het heden van belang is, maar alleen de toekomst. Het verleden is slechts wat de mens niet had moeten zijn, en het heden wat de mens niet behoort te zijn. In de toekomst wordt bereikt wat zou moeten, namelijk dat alle mensen kunstenaars zijn. Ook hier ging Wilde in op de vraag naar de realiseerbaarheid van zijn visie en ook hier kwam zijn utopische gerichtheid - en niet meer dan dat - tot uiting: 'It will, of course, be said that such a scheme as is set forth here is quite unpractical, and goes against human nature. This is why it is worth carrying out, and that is why one proposes it. For what is a practical scheme? A practical scheme is either a scheme that is already in existence, or a scheme that could be carried out under existing conditions. But it's exactly the existing conditions that one objects to; and any scheme that could accept these conditions is wrong and foolish. The conditions will be done away with, and human nature will change. The only thing that one really knows about human nature is that it changes. Change is the one quality we can predicate of it. The systems that fail are those that rely on the permanency of human nature, and not on its growth and development.'

Oscar Wilde is beschuldigd van decadentie, maar als decadentie in relatie tot de cultuur wordt opgevat als de preoccupatie met duistere waarden zonder maatschappelijke betekenis, was zijn oeuvre het zuivere tegenovergestelde van decadentie. Door Wilde als decadent aan te merken wordt hij uitgeschakeld. Zijn werk wordt dan geïsoleerd, zo niet als immoreel, dan toch als amoreel. De werkelijke decadentie is echter het verval van de leugen in de betekenis die Wilde eraan gaf. Deze omkering van waarden paste binnen het veel grotere kader van 'Umwertung' dat Baudelaire had aangebracht, toen hij in 1868 het dandyisme de laatste uitbarsting van heldendom in een tijd van verval noemde (40), waarmee hij beweerde dat juist niet de dandy decadent was. De dandy als kunstenaar voegde aan de realiteit iets niet bestaands toe waaraan het bestaande gemeten kon worden. Daardoor was Wilde's pleidooi voor het herstel van de 'leugen' al met al een pleidooi voor een voorwaartse beweging van de beschaving, gedefinieerd als de constante verruiming van het bewustzijn en een steeds grotere individuele zelfverwezenlijking. Geplaatst in zijn eigen tijd kan over Wilde gezegd worden dat hij zich in hoge mate bewust was van de kwalen ervan, veel meer dan zijn critici die wezen op zijn 'wuffte' gedrag, zich realiseerden. Als maatschappij- en cultuurcriticus stak Wilde ver uit boven de andere literatoren van het fin-desiècle. Hij bracht als geen ander de eigen waarde van het individu naar voren en erkende niet het recht van de samenleving om haar leden tot een ellendig bestaan te veroordelen of willekeurig over hen te beschikken. Wilde verafschuwde onrechtvaardigheid, onderdrukking, wreedheid en vulgariteit. Achter zijn kunstenaarschap en dandyisme was er altijd, zo schrijft Woodcock, de Oscar Wilde die de menselijke waardigheid en medemenselijkheid voor ogen had en daarover sprak en schreef vanuit een levensovertuiging die niet in twijfel kan worden getrokken. (41)

## Noten

1. Holbrook Jackson, *The Eighteen Nineties; a review of art and ideas at the close of the nineteenth century* (Londen 1931), p. 76.
2. *Dagblad voor Zuid-Holland en 's Gravenhage*, 13-4-1895.
3. H. Montgomery Hyde, *The trials of Oscar Wilde* (New York 1973).
4. George Woodcock, 'The Social Rebel'. In: Richard Ellmann (red.), *Oscar Wilde, a collection of critical essays* (Englewood Cliffs N.J. 1986), p. 160 -161.
5. Ronald Pearsall, *The Worm in the Bud; the world of Victorian sexuality* (Harmondsworth 1983), p. 568 - 576.
6. Stephen Kern, *Anatomie en noodlot; een cultuurgeschiedenis van het menselijk lichaam* (Baarn 1977), p. 140.
7. Jonathan Ned Katz, *Gay/Lesbian Almanac* (New York 1983), p. 258 - 265.
8. Richard Ellmann (red.), *The Artist as Critic; critical writings of Oscar Wilde* (New York 1970), p. 248.
9. Stephen Kern, p. 140.
10. Holbrook Jackson, p. 77.
11. Idem, p. 77-78.
12. Geciteerd naar Mary McCarthy, 'The unimportance of being Oscar'. In: Richard Ellmann (red.), *Oscar Wilde; a collection of critical essays*, p. 107.
13. Richard Sennett, *The fall of public man; on the social psychology of capitalism* (New York 1978), p. 190.
14. H. Montgomery Hyde, p. 110.
15. Vgl. S. Dresden, *Symbolisme* (Amsterdam 1981), p. 81 en Jaap Goedegebuure, *Decadentie en literatuur* (Amsterdam 1987), p. 54 - 55.
16. Ellen Moers, *The dandy; Brummell to Beerbohm* (Londen 1960), p. 298 - 302.
17. Regenia Gagnier, *Idylls of the marketplace; Oscar Wilde and the Victorian public* (Aldershot 1987), p. 6.
18. Idem, p. 3.
19. Richard Ellmann, *Oscar Wilde* (Londen 1987), p. 249.
20. Idem, p. 389.
21. Jan B. Gordon, 'Decadent Spaces': notes for a phenomenology of the fin-de-siècle'. In: Ian Fletcher (red.), *Decadence and the 1890s* (Londen 1979), p. 31.
22. Geciteerd naar Raymond Williams, *Culture and Society 1780-1950* (Harmondsworth 1977), p. 56.
23. Idem, p. 51.
24. Idem, p. 61.
25. Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, p. 132.
26. John B. Halsted (red.), *Romanticism* (New York 1969), p. 19.
27. Geciteerd naar Regenia Gagnier, p. 3.
28. Regenia Gagnier, p. 19.
29. Idem, p. 10.
30. Idem, p. 8.
31. Thomas Carlyle, *Sartor Resartus* (Londen 1906), p. 235.
32. Ellen Moers, p. 282.

33. Geciteerd naar John Lucas, 'From Naturalism to Symbolism'. In: Ian Fletcher (red.), p. 131.
34. Idem, p. 142.
35. John Lucas, p. 143.
36. Richard Ellmann, Oscar Wilde, p. 205.
37. Idem, p. 273 (noot).
38. Geciteerd naar Richard Ellmann, Oscar Wilde, p. 274.
39. George Woodcock, p. 168.
40. Charles Baudelaire, Oeuvres complètes II (Parijs 1976) p. 711 -712.
41. George Woodcock, p. 168.