

‘Mannekens in de maan’ van Nicolaas Beets

Over *THE MOON HOAX* (1835-1836) EN DE
PUBLIEKE WAARDERING VAN DE STERRENKUNDE
IN DE NEGENTIENDE EEUW

Ben Peperkamp

1. Inleiding

In november 1833 vertrok de astronoom John Herschel (1792-1871) per schip uit Portsmouth (Engeland) naar Kaap de Goede Hoop, om er samen met enkele assistenten telescopische waarnemingen te verrichten aan de zuidelijke sterrenhemel. De studie waarin hij van zijn waarnemingen verslag heeft gedaan, wordt thans beschouwd als een monument van de negentiende-eeuwse wetenschapsbeoefening. De historicus Michael Hoskin spreekt over ‘a magnificent achievement, of the first rank in the history of astronomy’. Herschels onderzoeksverslag, *Results of astronomical observations made during the years 1834, 5, 6, 7, 8, at the Cape of Good Hope; being the completion of a telescopic survey of the whole surface of the visible heavens* (Londen 1847), bevat een schat aan nieuwe gegevens die zijn vakgenoten met enthousiasme hebben begroet.¹

Ook het algemeen (leken)publiek, dat uiteraard geen kennis had van de ontwikkelingen binnen het onderzoeksgebied, toonde interesse voor Herschels wetenschappelijke activiteiten. Zo vertelt A. Winkler Prins in de eerste uitgave van zijn *Geïllustreerde Encyclopaedie* over ‘de groote belangstelling, waarmede geheel beschaafd Europa [Herschels] nasporingen gadesloeg’ en de publieke ‘eerbewijzen, welke hem na zijn terugkeer [uit Kaap de Goede Hoop] werden toegekend. Bij de kroning van Victoria (1838) zag hij zich [onder andere] benoemd tot baronet, en de universiteit van Aberdeen koos hem in 1842 tot lord-rector’.² De dagbladen hebben uitvoerig van deze plechtigheden verslag gedaan. De belangstelling voor Herschels werk is zelfs tot ver in de negentiende eeuw blijven voortduren, mede dankzij een populair-wetenschappelijke verhandeling, *A treatise on astronomy*, die hij in 1833 publiceerde en vele malen is herdrukt. ‘In 1851 it was reprinted [...] under the title *Outlines of astronomy*, and as such was to enjoy an enormous success, appearing in enumerable editions and being translated into many languages.’³ Bovendien heeft John Herschel kunnen profiteren van de naamsbekendheid van zijn vader en collega-astronoom, Sir William Herschel (1738-1822), die na zijn ont-

dekking van de planeet Uranus in maart 1781 triomfen had gevierd.⁴ ‘Herschel’ was een *begrip* zo gezegd, ver buiten de wetenschappelijke gemeenschap waartoe zowel vader als zoon behoord hebben.

We weten niet zo veel over de culturele mechanismen die aan de popularisering van de natuurwetenschappen in de negentiende eeuw ten grondslag hebben gelegen. Vaak is aangetekend dat Verlichte ambities op het terrein van de democratisering van kennis hierbij een prominente rol hebben gespeeld. De ‘nuttige’ betekenis van het natuurwetenschappelijk bedrijf voor individu en natie is door tal van beschavingsidealistten gepropageerd.

It was neither in the 18th century nor in the present that popular science reached its heyday, but in the 19th century. This is due not so much to the amount of popular literature produced and read in that century, but to the significance of popularization for the self-image of the period. The natural sciences were considered to be the motive force of progress in all areas of social life; whoever wanted to be ‘up with the times’ had to be familiar with their success and method of thought.⁵

Maar wie in zijn historisch kader alleen humaniserings- en emancipatieprocessen accentueert - hoe relevant deze ook zijn - ziet het amusementsgehalte van gepopulariseerde wetenschappelijke voorstellingen over het hoofd. Wetenschap moest ook aantrekkelijk zijn om met smaak geconsumeerd te kunnen worden. Vonkontladingen, stoommachines of fossielen van prehistorische dieren genoten heel wat meer belangstelling dan de laatste resultaten van de stereochemie. In de rijk geschakeerde populair-wetenschappelijke cultuur van de negentiende eeuw hebben tal van voorkeuren of smaken bestaan, die in een analyse moeten worden betrokken.⁶

De publieke belangstelling voor het werk van John Herschel zal in de eerste plaats zijn gevoed door nieuwsgierigheid naar nieuwe feiten met betrekking tot het uitgestrekt heelal; over *deep space* valt altijd iets te leren. Verder richtte de aandacht zich op de werking, de grootte en het bereik van de gebruikte telescopen. ‘The telescope was the first scientific instrument that amplified the senses and made hitherto invisible things visible.’⁷ Het apparaat bood de mogelijkheid onbekende dimensies van de kosmos te verkennen en ‘grenzen van weten’ te verleggen. ‘The tools for penetrating space became vast machines, hardly recognizable as telescopes at all, that readily captured the popular imagination’, schrijft J.A. Bennett over de publieke waardering van deze instrumenten in de achttiende en de negentiende eeuw. En: ‘Herschel’s large telescopes have always carried their own fascination, as giant artifacts, of interest in themselves and as the products of enormous industry and vision.’⁸ Bovendien bestond er een meer dan gemiddelde interesse voor ‘wetenschappelijke pioniers’ die hun werkzaam leven in dienst stelden van de ‘vooruitgang’. Dankzij hun ‘buitengewone talenten’, ‘onafhankelijkheid’ en ‘voorbeeldige ijver’ kregen zij zelfs heroïsche kwaliteiten toegedicht.⁹ John Herschel is

na terugkomst van zijn wetenschappelijk expeditie ingehaald als een held die de lof verdiende van de gehele natie. Hij had bij wijze van spreken de vlag van Engeland doen wapperen in het zuidelijk heelal. Hij werd, met zijn inventiviteit en doorzettingsvermogen, zo ongeveer beschouwd als de belichaming van de negentiende-eeuwse koloniale expansiezucht. Tijdgenoten werden aangespoord zich aan hem te spiegelen. De publieke waardering van wetenschap en de constructie van een nationaal, Victoriaans zelfbeeld gaan hier hand in hand.¹⁰

Een analyse van dergelijke publieke voorstellingen van het wetenschappelijk bedrijf is niet eenvoudig. In een typering van telescopen als producten van industriële ijver, van wetenschappelijke vindingrijkheid en van zucht naar het exotische, grijpen aspecten van de algemene cultuurgeschiedenis en van de geschiedenis der natuurwetenschappen in elkaar. Wie een antwoord zoekt op de vraag waarom negentiende-eeuwse telescopen tot de verbeelding hebben gesproken, zal zich in ieder geval rekenschap moeten geven van de bouw en werking van deze instrumenten, en van de wijze waarop deze in populair-wetenschappelijke geschriften werden gerepresenteerd. Bovendien zal men studie moet maken van de culturele, politieke en ideologische opvattingen die de producenten en consumenten van deze representaties hebben gehuldigd. Daarbij wordt wetenschap niet zozeer opgevat als een autonoom bedrijf met een interne dynamiek en infrastructuur, maar veeleer als een *producent van cultuur*, van innovatieve ideeën en technologische artefacten die nieuwsgierigheid kunnen opwekken, standpunten kunnen uitlokken, vragen kunnen opwerpen en tot handelen kunnen aanzetten. En dat bij vakgenoten evenzogoed als bij geïnteresseerde leken. In modern wetenschapshistorisch onderzoek is aan de dynamische betrekkingen tussen wetenschappelijke gemeenschappen en publiekskringen inmiddels volop aandacht besteed:

[Recent] studies [...] have shown how the shape and success of the sciences have depended upon a complete set of social relations linking different scientific communities with various allies, audiences, publics, consumers and reproducers; with powerful elites who bestow legitimacy and material support; and also with 'lower' social groups whose willingness (or resistance) to engage with science is an equally important determinant of scientific culture.¹¹

Om het engagement van leken aan wetenschap te kunnen peilen, is kennis van de publieke culturele context essentieel.

Tegen deze achtergrond wil ik aandacht vragen voor een incident dat thans bekend staat als *the (great) moon hoax*. Daarbij zijn de faam van John Herschel, zijn expeditie naar Kaap de Goede Hoop en zijn telescopische apparatuur diep in het culturele domein doorgedrongen en min of meer een eigen leven gaan leiden. De geschiedenis begint in 1835 met de publicatie van een reeks fantastische krantenberichten in *The Sun*, een New Yorks dagblad, waarin werd meegedeeld dat John Herschel leven zou hebben ontdekt op de maan. Over de beroering die dit nieuwsbericht in Amerika, en later in Europa, heeft gewekt, kom ik te spreken in de para-

grafen 2 en 3. De grenzen tussen gepopulariseerde (pseudo-)wetenschap en amusement blijken in deze context flinterdun te zijn. Er is alle reden bij deze geschiedenis stil te staan. Nicolaas Beets verwijst naar de affaire in een verhalend gedicht uit 1836, 'Mannekens in de maan', waarin contemporaine wetenschappelijke ontwikkelingen op hun betekenis worden getaxeerd. Dit 'wetenschapsgedicht' bespreek ik in paragraaf 4.

'Science was [...] on the way to taking over the place formerly occupied by religion and to become the leading ideology - a new secular religion, with its cult objects, pantheon of saints, rituals of worship, and central dogmas of faith.' Dat schrijft Marta Fehér in een studie waarin zij een aantal seculariserende tendensen in de cultuur van de achttiende eeuw heeft samengevat.¹² Wetenschap – in de breedste zin van het woord – heeft een steeds prominenter plaats verworven in het culturele leven, en daarmee de betekenis van traditionele, christelijk georiënteerde perspectieven gerelativeerd. Ik geloof dat dit cultuurhistorisch proces tot ver in de negentiende eeuw heeft voortgeduurd. Het gedicht van Beets, dat ons tot getuige maakt van de culturele appreciatie van wetenschappelijk begripsvorming, draagt er enkele intrigerende sporen van. In zijn visie bood de natuurwetenschap een nieuwe, maar niet onproblematische blik op de wereld waarvan de betekenis zo nu en dan kritisch moest worden gepeild in relatie tot alternatieve beschouwingswijzen. Kennelijk bood het fantastische relaas over maanleven, en de verwarring die dat nieuws heeft gewekt, de dichter daartoe een goede gelegenheid.

2. The moon hoax

De meeste afleveringen van *The Sun*, een zogenaamd *penny paper* van slechts vier bladzijden, bevatten advertenties, mededelingen over scheepvaart en 'several columns carrying snippets of foreign and domestic news'. Het periodiek werd sinds 1833 gedrukt in New York door de journalist en uitgever Benjamin H. Day en verspreid in een oplage van enkele duizenden exemplaren.¹³

Ongeveer twee jaar na zijn vertrek uit Portsmouth, toen John Herschel in zijn observatorium te Zuid-Afrika naar de zuidelijke hemel tuurde, publiceerde *The Sun* in haar kolommen een reeks artikelen van beduidend groter omvang. De aankondiging van deze bijdragen – gepubliceerd op 21 augustus 1835 – luidde als volgt: 'We have just learnt [...] that Sir John Herschel, at the Cape of Good Hope, has made some astronomical discoveries of the most wonderful description, by means of an immense telescope of an entirely new principle.'¹⁴ Wat *The Sun* haar lezers vervolgens te bieden had - in vijf afleveringen van 25, 26, 27, 29 en 31 augustus 1835 - bestond uit een verslag van de bouw van een geavanceerde telescoop door Herschel en zijn assistenten, gevolgd door een samenvatting van zijn waarnemingen aan het zichtbare oppervlak van de maan. Het sensationele hoogtepunt van deze observaties vormde de mededeling dat de onderzoeker in kwestie een op

de mens gelijkend maanwezen had ontdekt, '*vespertilio-homo*, or man bat, from its having, in connection with a near resemblance to the human figure, wings greatly resembling those of the bat'.¹⁵

Het is niet bekend of Day, de uitgever van *The Sun*, van meet af aan geweten heeft dat het relaas over Herschel's ontdekking een geraffineerd verzinsel was. Duidelijk is wel dat de Schot Richard Adams Locke, die later als auteur van de stukken is aangewezen, vertrouwd is geweest met de wetenschappelijke aspiraties van zijn tijd, en in het bijzonder weet heeft gehad van wat Herschel met zijn wetenschappelijke expeditie beoogde. Hij moet de berichten, die in de wetenschappelijke en publieke pers over Herschels plannen waren gepubliceerd, aandachtig hebben gelezen.

Het publiek heeft het nieuws in *The Sun* gretig ontvangen. 'Crowds were gathering outside the *Sun's* office waiting for copies of the next edition.'¹⁶ Op 26 augustus 1835 konden er ongeveer 19500 exemplaren van de krant worden verkocht, de hoogste oplage die op dat moment door enig Amerikaans periodiek was bereikt. Ter vergelijking: *The Times* te Londen kon op hoogtijdagen rekenen op de verkoop van circa 17000 exemplaren. Ray heeft de berichten kort daarna ook als pamfletten verhandeld en enkele illustraties op de markt gebracht, gemaakt door 'the most talented lithographic artists in this city [New York]'. Een advertentie attenderde het publiek op 'a lithograph sketch of lunar animals and other objects'.¹⁷ Gevoel voor marketing kan Ray niet worden onzegd. De gewiekste uitgever heeft in 1835 circa 60000 van deze pamfletten en illustraties kunnen verkopen.¹⁸

Uit de overgeleverde reacties en commentaren moet worden afgeleid dat de meeste consumenten van Locke's relaas aanvankelijk *geloof* hebben gehecht aan zijn 'wondere wetenschap'. Zij hebben de strekking van het authentiek ogende verslag, niet, of niet onmiddellijk, in twijfel getrokken, maar voor *waar* gehouden. Pas na publicatie van de reeks, toen de *hoax* al weer voorbij was en in *The Herald*, een concurrerend dagblad, met venijn was meegedeeld hoe de vork in de steel zat, is het vermeende *feitelijke* karakter van het verslag gerelativeerd en gewaardeerd als een *fictioneel* relaas over contemporaine wetenschappelijke ambities en praktijken, waaraan de vele ironiserende hyperbolen, grapjes en karikaturale voorstellingen van zaken een satirisch accent verleenden. Velen waren er ingetuind.

Eén aspect van Locke's satirisch vermogen wil ik hier alvast uitlichten. De stukken die hij *The Sun* ter publicatie heeft aangeboden, kunnen mede worden beschouwd als een satire op een pompeuze en duistere wetenschappelijke schrijfstijl, en op die van John Herschel in het bijzonder. 'John Herschel was inhibited by two factors from expounding his cosmology with clarity and force. [One] of these factors was his inability to say anything simple, clearly and without qualification: [...] John's convoluted sentences are often exasperatingly obscure.'¹⁹ David S. Evans schrijft in dit verband: 'What was offered to the readers [of *The Sun*] included [...] a remarkable good pastiche of Sir John's literary style, one that cried out tot be counterfeited'.²⁰

De wetenschapshistoricus Michael J. Crowe heeft enkele eigentijdse reacties op de publicaties in *The Sun* gekarakteriseerd (ik citeer hem uitvoerig, omdat zijn

typering reliëf verleent aan de opvattingen van Beets, die ik verderop bespreek):

The *Mercantile Advertiser* began reprinting the series, noting that 'It appears to carry intrinsic evidence of being an authentic document.' *The Daily Advertiser* expressed its enthusiasm by stating: 'No article, we believe, has appeared for years, that will command so general a perusal and publication. Sir John has added a stock of knowledge to the present age that will immortalize his name, and place it high on the page of science.' The *Albany Daily Advertiser* called it a 'Stupendous Discovery' and told of having read the story 'with unspeakable emotions of pleasure and astonishment...' The *New York Times* pronounced the discoveries 'probable and possible,' and the *New Yorker* described them as 'creating a new era in astronomy and science generally.' According to a contemporary report, 'Some of the grave religious journals made the great discovery a subject of pointed homilies...', and according to another report, an American clergyman warned his congregation that he might have to solicit them for funds for Bibles for the inhabitants of the moon. It has even been claimed that 'the philanthropists of England had frequent and crowded meetings at Exeter Hall, and appointed committees to inquire... in regard to the condition of the people of the moon, for purposes of relieving their wants,... and, above all, abolishing slavery if it should be found to exist among the lunar inhabitants.'²¹

In elk van deze citaten kan de waarheidsnotie worden aangewezen. Daarnaast is het fascinerend te zien hoe 'the philanthropists of England' aardse praktijken op het vermeende maanleven hebben geprojecteerd en daaraan zelfs praktische consequenties hebben verbonden...

Edgar Allen Poe heeft kort na de opschudding geprobeerd de collectieve fascinatie voor de fantastische ontdekkingen met een viertal factoren te verklaren. Daarbij heeft ook hij op de sterk aangezette illusie van echtheid een accent gelegd.

Not one person in ten discredited it, and (strangest point of all!) the doubters were chiefly these who doubted without being able to say why - the ignorant, these uninformed in astronomy, people who *would not* believe because the thing was so novel, so entirely 'out of the usual way.' A grave professor of mathematics in a Virginian college told me seriously that he had no doubt of the truth of the whole affair! The great effect wrought upon the public mind is referable, first, to *the novelty of the idea*; secondly, to the fancy-exciting and reason-repressing character of the alleged discoveries; thirdly, to the consummate tact with which the deception was brought forth; fourthly, to the exquisite *vraisemblance* of the narration.'²²

Zelfs in een aantekening waarin het humoristische karakter van de affaire wordt aangestipt, is een 'geloof aan de feiten' verondersteld:

[T]he fun of it was, that before the publication of the whole story - it was very long, filling eight or ten close columns in some papers - it leaked out, and began to get through people's heads, that the public had been most completely taken in; in truth, fairly hoaxed. It was amusing, then, to hear from every one the declaration that 'he knew it was a hoax from the first; that he had

never been deceived for a moment; nobody had ever believed it,- it was a palpable fiction on its face' and many such asseverations. I [Nathan Sargent] was then editor and proprietor of a daily paper - the *Commercial Herald* in Philadelphia -, and although I was at first one of the victims of this clever, ingenious, and extraordinary fiction, it so happened that I did not commit myself as to my belief of its truthfulness; nor did I feel ashamed, or mortified, at having been 'taken in.' It was so cleverly done, and I had such multitudes of companions, that I could afford to laugh as everybody did.²⁵

Over de humoristische aspecten van het gedicht van Beets kom ik te spreken in paragraaf 4.

De lezers van *The Sun* zullen in de eerste plaats op het verkeerde been zijn gezet door het *medium* waarin het nieuws werd gepresenteerd: het *factisch karakter* van een reeks krantenberichten mag bij voorbaat worden verondersteld. In de tweede plaats zal men zijn misleid door de vele, samenhangende strategieën waarmee in het fictionele verhaal van Locke de realiteitsillusie wordt opgewekt. Daarbij wil ik in het bijzonder attenderen op de consequent volgehouden bronnenfictie. De stukken bevatten vele verwijzingen naar gezaghebbende wetenschappelijke autoriteiten. In de eerste aflevering wordt gesuggereerd dat het relaas ook te vinden zou zijn in een wetenschappelijk tijdschrift, *The Edinburgh journal of science*, dat inderdaad bestaan heeft (althoewel er in augustus 1835 reeds twee jaar geen afleveringen meer waren verschenen). De mededelingen over de 'grote ontdekkingen' van Herschel worden verder gepresenteerd als getrouwe bewerkingen van de notities van een zekere 'Dr. Andrew Grant', een amanuensis van Herschel, die er zo gezegd 'naast heeft gestaan' en als *I as witness* in chronologische volgorde van de waarnemingen verslag doet. We mogen aannemen dat deze elementaire ordering van de verhaalgegevens de illusie van authenticiteit heeft verhoogd. Bovendien wordt met stelligheid verklaard dat Herschel zelf een publicatie in voorbereiding zou hebben die 'inmiddels' ter beoordeling aan de befaamde 'Royal Society' te Londen is voorgedragen en die op hoofdlijnen niet verschilt van de 'voorpublicatie' die Grant 'thans' ter beschikking stelt. De ik-verteller, Grant, heeft alleen de 'weerbarstige wiskundige bewijsvoering' buiten beschouwing gelaten waarmee, per implicatie, ook de algemene toegankelijkheid of bevattelijkheid van het stuk benadrukt wordt.

For our early and almost exclusive information concerning these facts, we are indebted to the devoted friendship of Dr. Andrew Grant, the pupil of the elder [William Herschel], and for several years past the inseparable coadjutor of the younger [John] Herschel. The amanuensis of the latter at the Cape of Good Hope, and the indefatigable superintendent of his telescope during the whole period of its construction and operation, Dr. Grant has been enabled to supply us with intelligence equal, in general interest at least, to that which Dr. Herschel himself has transmitted to the Royal Society. Indeed our correspondent assures us that the voluminous documents now before a committee of that institution contain little more than details and mathematical illustrations of the facts communicated to us in his own ample correspondence.

In de derde plaats zal het enthousiasme van het publiek zijn gevoed door de grote betekenis die aan de vermeende ontdekkingen van Herschel konden worden toegeschreven. Er was waarlijk 'iets groots' gezien met verstrekkende, 'universele' implicaties. Ook daarover laat het redactionele commentaar bij de eerste aflevering weinig te raden over, in een taal overigens die apotheker Homais uit *Madame Bovary* van Flaubert niet zou hebben misstaan:

The portion [...] which we publish today is introduction to celestial discoveries of higher and more universal interest than any, in any science yet known to the human race. We are necessarily compelled to omit the more abstruse and mathematical parts of the extracts however important they may be as demonstrations of those we have marked for publication; but even the latter cannot fail to excite more ardent curiosity and afford more sublime gratification than could be created and supplied by anything short of divine revelation from heaven. Now indeed it may be said that we live in an age of discovery. There is little doubt that to the natural history of our world will now be added that of the globe which we have hitherto regarded merely as 'the lesser light' to rule our nocturnal hours.

Maar daarmee zijn we er nog niet. Bij de analyse van de *hoax* zal men in de vierde plaats moeten aantekenen dat er reeds sinds de oudheid veelvuldig over het mogelijk bestaan van buitenaards leven was gespeculeerd. Ideeën over meervoudige werelden (of pluralisme) hebben ook bij het negentiende-eeuwse publiek bekendheid genoten.

The question of extraterrestrial life [...] has been debated almost from the beginning of recorded history. Between the fifth century B.C. flowering of Greek civilization and 1917, more than 140 books and thousands of essays, reviews and other writings had been devoted to discussing whether or not other inhabited worlds exist in the universe. Moreover [...] the majority of educated persons since around 1700 have accepted the theory of extraterrestrial life and in numerous instances have formulated their philosophical and religious positions in relation to it.²⁴

In deze speculatieve overwegingen kunnen, grof gezegd, twee typen redeneringen worden aangewezen. Het eerste type baseert zich op de gedachte dat hemellichamen die qua bodemgesteldheid, klimaat en atmosfeer op de aarde lijken, een vergelijkbare flora en fauna kunnen hebben. Astronomisch onderzoek is hierbij verondersteld, omdat zo'n argumentatie naar analogie pas dan reliëf kan krijgen. Galileo Galilei had een dergelijke vergelijking reeds getrokken in zijn *Siderius Nuntius* uit 1610, waarin voor het eerst in de wetenschapsgeschiedenis verslag wordt gedaan van systematische telescopische waarnemingen aan het zichtbare oppervlak van de maan. In geologisch opzicht bleken maan en aarde tot op grote hoogte identiek te zijn:

By oft-repeated observations [of spots] we have been led to the conclusion that we certainly see the surface of the Moon is to be not smooth, even, and perfectly spherical, as a great crowd of philosophers have believe about this and other heavenly bodies, but on the contrary, to be uneven, rough, and crowded with depressions and bulges. *And it is like the face of the Earth itself*, which is marked here and there with chains of mountains and depths of valleys.²⁵

Na 1834 dringt het inzicht door dat de maan geen atmosfeer heeft en dus onmogelijk de levensvormen kan herbergen waarmee wij vertrouwd zijn. Ik breng de kwestie ter sprake omdat Beets er in zijn 'Mannekens' over komt te spreken. Het inzicht is in 1834 voor het eerst geformuleerd door de Duitse astronoom Friedrich Wilhelm Bessel (1784-1846), die ik hier citeer naar de vertaling van Crowe:

Why, notwithstanding all reasonable evidences, have some wished to assert the existence of the moon's atmosphere? It is really not a matter of indifference, because with its simultaneously fall many beautiful dreams of the habitability of the moon and the conditions for persons there; I say persons for regardless of all protestations of feeling hearts who have wished to find sympathy on the moon, they image the inhabitants of the moon to be as similar to earthlings as one egg is to another. The moon has no air; thus also no water, because without the pressure of air, water at least in the liquid state would evaporate; thus also no fire, for without air nothing can burn.²⁶

Deze overweging is pas aan het eind van de negentiende eeuw algemeen geaccepteerd.

Als gezegd kan in beschouwingen over mogelijk buitenaards leven ook een tweede type redenering worden aangewezen. Deze houdt verband met wat de cultuurhistoricus Arthur Lovejoy 'the principle of plenitude' heeft genoemd, de doctrine 'that no genuine potentiality of being can remain unfulfilled, that the extent and abundance of the creation must be as great as the possibility of existence and commensurate with the productive capacity of a "perfect" and inexhaustible Source, and that the world is better, the more things it contains.'²⁷ Elke natuurlijke toestand die *kan* ontstaan, *zal* volgens dit principe ook ontstaan. De Duitse astronoom Johann Elert Bode (1747-1826), wiens opvattingen tot ver in de negentiende eeuw hebben gecirculeerd, heeft zich bij herhaling op deze doctrine gebaseerd. 'Essentially every celestial body – sun or star, planet or satellite, and even comets – Bode populates with rational beings'.²⁸ Over mogelijk leven op de planeten Venus en Mercurius schrijft hij bij voorbeeld:

If they had no inhabitants..., what would their purpose and destiny be, and what else could we take to be the intentions of the Creator for all these great and wise plans and arrangements? Perhaps it was [in order] that they might decorate the starry heavens here and there with their bright points? Certainly not... Never! How would this be reconciled with his wisdom, which always and exactly selects means in accord with ends...²⁹

Een perfecte God en een perfecte Schepping zijn in deze breed uitgedragen teleologische opvatting onverenigbaar met een onbewoond, en daarmee schijnbaar nutteloos hemellichaam.

Ik geef opnieuw het woord aan Crowe, die het internationale debat over mogelijk buitenaards leven tussen 1750 en 1900 zorgvuldig in kaart heeft gebracht:

By 1750, pluralism had been championed by an array of authors, including some of the most prominent figures of the age. Presented with exceptional appeal by Fontenelle, given legitimacy in scientific circles by Huygens and Newton, reconciled to religion by Bentley and Derham, set to poetry by Pope and Blackmore, integrated into philosophical systems by Berkely and Leibniz, taught in textbooks by Wolff and in taverns by Whiston, the idea of a plurality of worlds was winning international acceptance. Revolutionary as this transformation was, although from the perspective of the present its foundation was frail, resting as it did on analogical arguments of dubious force, on metaphysical principles such as the principle of plenitude, and on a scattering of astronomical observations. However that may be, the era of the extraterrestrial had begun, and would continue even unto the present.³⁰

In mijn bespreking van ‘Mannekens’ zal ik enkele Nederlandse negentiende-eeuwse pleitbezorgers van de meervoudige wereldtheorie ten tonele voeren. Beets is met het gedachtegoed vertrouwd geweest.

De historische overwegingen van Crowe leveren een context op waarin Poe’s visie op *the novelty of the idea* genuanceerd kan worden. Inzake buitenaards leven was er anno 1835 juist *weinig* nieuws onder zon. Beter lijkt het te veronderstellen dat de *The Sun* pretendeerde *nieuwe* waarnemingen te bieden, verricht door een gezaghebbend natuurwetenschapper met behulp van een betrouwbaar geacht waarnemingsinstrument, waardoor die discutabele speculaties *voor het eerst* van een *empirische* of *feitelijke* basis werden voorzien. Een speculatie die reeds eeuwen ‘sluimerde’, bleek plots onweerlegbaar te zijn. Ook deze veronderstelde ‘aha-ervaring’ moet naar mijn mening in de analyse worden betrokken. In mijn bespreking van ‘Mannekens’ kom ik er op terug.

Wie zich de vraag stelt waarom het nieuwsgierige negentiende-eeuwse publiek voor de affaire zoveel belangstelling heeft gekoesterd, zal ik in de vijfde plaats rekening moeten houden met de publieke fascinatie voor ‘wetenschappelijke helden’, waarover ik in mijn inleiding heb gesproken. Herschel wordt in relaas van Locke als handelend en reflecterend personage opgevoerd, en wat belangrijker is: voorzien van uitzonderlijke kwalificaties (de inleiding typeert hem onder andere als een ‘*immortal philosopher [...] to whom mankind is indebted for the thrilling wonders now first made known*’.) Daarnaast zal men interesse hebben gehad voor de vele mededelingen over de bouw en werking van zijn geavanceerde telescoop ‘of vast dimensions’.

Tot slot wil ik aandacht vragen voor de ‘uitbundige’ stijl waarvan Locke zich heeft bediend. Deze laat zich zonder analyse van het gehele verslag moeilijk type-

ren. Duidelijk is wel dat deze bewerktuigde stijl in scherp contrast staat met de nuchtere of zakelijke toon waarin de meeste berichten uit *The Sun* waren gesteld. Ook in dat opzicht viel er in augustus 1835 voor welwillende kranten- en pamflettenlezers dus iets bijzonders te beleven. Om van die stijl een indruk te geven – een aspect dat Beets in ieder geval niet onverschillig zal hebben gelaten – citeer ik de eerste twee alinea's uit de 'skillfully constructed introduction',³¹ waarin met een scala aan narratieve en retorische strategieën het kardinale belang van de gebeurtenissen wordt geëtaleerd en waarin zelfs de dichtkunst en godsdienst figureren. In paragraaf 4 zal ik laten zien dat Beets enkele elementen uit deze 'inleiding' in zijn gedicht heeft geïntegreerd.

[...] we have the happiness of making known to the [...] publick, and thence to the whole civilized world, recent discoveries in Astronomy which will build an imperishable monument to the age in which we live, and confer upon the present generation of the human race a proud distinction through all future time. It has been poetically said, that the stars of heaven are the hereditary regalia of man, as the intellectual sovereign of the animal creation. He may now fold the Zodiack around him with a loftier conscientiousness of his mental supremacy.

It is impossible to contemplate any great Astronomical discovery without feelings closely allied to a sensation of awe, and nearly akin to those with which a departed spirit may be supposed to discover the realities of a future state. Bound by the irrevocable laws of nature to the globe on which we live, creatures 'close shut up in infinite expanse,' it seems like acquiring a fearful supernatural power when any remote mysterious works of the Creator yield tribute to our curiosity. It seems almost a presumptuous assumption of powers denied to us by divine will, when man, in the pride and confidence of his skill, steps forth, far beyond the apparently natural boundary of his privileges, and demands the secrets and familiar fellowship of other worlds.

Ook elders in het verslag kan Locke's vermogen tot stilering worden aangewezen. Ik beperk me tot twee illustratieve voorbeelden, waarin de grens tussen ernst en ironie soms moeilijk is te trekken. Ik vermoed dat 'twijfelaars' met deze passages hun voordeel hebben kunnen doen. In beide gevallen wordt het 'vreemde' of 'nieuwe' van het maanleven vergelijkenderwijs in verband gebracht met enkele (over)bekende aarde zaken: (schotse) klederdracht, apen en militair vertoon, waardoor volgens het beproefde procédé van registermenging een humoristisch effect ontstaat.³² Het eerste citaat handelt over de ontdekking van *maanrunderen*. Het leven daarboven blijkt rijk gevarieerd te zijn.

It [het dier, BP] had, however, one widely distinctive feature, which we afterwards found common to nearly every lunar quadruped we have discovered; namely, a remarkable fleshy appendage over the eyes, crossing the whole breadth of the forehead and united to the ears. We could most distinctly perceive this hairy veil, which was shaped like the upper front outline of a cap known to the ladies as Mary Queen of Scots' cap, lifted and lowered by means of the

ears. It immediately occurred to the acute mind of Dr. Herschel, that this was a providential contrivance to protect the eyes of the animal from the extremes of light and darkness to which all the inhabitants of our side of the moon are periodically subjected.

Het tweede voorbeeld ontleen ik aan de passage waarin voor het eerst over de ‘vespertilio-homo’ wordt gesproken. Daarbij teken ik aan dat er in de vergelijkingen met de ‘large orang outang’ en ‘species of simia genus’ echo’s weerklinken van contemporaine discussies over de evolutiegeschiedenis en de vermeende superioriteit van de mens in de schepping.³³

But whilst gazing upon [a few cliffs], we were thrilled with astonishment to perceive four successive flocks of large winged creatures, wholly unlike any kind of birds, descend with a slow even motion from the cliffs on the western side, and alight upon the plain. They were first noted by Dr. Herschel, who exclaimed, ‘Now, gentlemen, my theories against your proofs, which you have often found a pretty even bet, we have here something worth looking at: I was confident that if we ever found beings in human shape, it would be in this longitude, and that they would be provided by their Creator with some extraordinary powers of locomotion [...]’

[We] counted three parties of these creatures [...] walking erect towards a small wood near the base of the eastern precipices. Certainly they were like human beings, for their wings had now disappeared, and their attitude in walking was both erect and dignified. [...] About half of the first party had passed beyond our canvass [de plaat waarop het telescopisch beeld werd geprojecteerd, BP]. They averaged four feet in height, were covered, except on the face, with short and glossy copper-colored hair, and had wings composed of a thin membrane, without hair, lying snugly upon their backs, from the top of their shoulders to the calves of their legs. The face, which was of a yellowish flesh color, was a slight improvement upon that of the large orang outang, being more open and intelligent in its expression, and having a much greater expansion of forehead. The mouth, however, was very prominent, though somewhat relieved by a thick beard upon the lower jaw, and by lips far more human than those of any species of simia genus.

In general symmetry of body and limbs they were infinitely superior to the orang outang; so much so, that, but for their long wings, Lieut. Drummond [één van Herschels assistenten, BP] said they would look as well on a parade ground as some of the old cockney militia! [...].

Wat volgt is een bedekte toespeling op het seksuele gedrag van deze wezens en een verwijzing naar de aangekondigde wetenschappelijke studie van Herschel. ‘Our further observation of the habits of these creatures, who were of both sexes, led to results to very remarkable, that I prefer they should first be laid before the public in Dr. Herschel’s own work, where I have reason to know they are fully and faithfully stated, however incredulously they may be received.’

Daarvan is echter het niet meer gekomen. Na bovenstaande mededelingen is er over ‘vespertilio-homo’ geen woord meer in *The Sun* gesproken. Het relaas is herdrukt in andere periodieken en uitgegeven in afzonderlijke boekuitgaven die tot ver in de negentiende eeuw zijn blijven verschijnen, zowel in Amerika als in Europa.

3. De receptie in Europa

Ook in Europa is men door het relaas van Locke gefascineerd geraakt. Maar wat er na eind augustus 1835 precies is voorgevallen, is voor een belangrijk deel in nevelen gehuld. De voornamelijk Amerikaanse wetenschappelijke literatuur over *the moon hoax* heeft aan de Europese receptie slechts zijdeling aandacht besteed.

Dat er betrekkelijk kort na augustus 1835 in Europa enkele vertalingen zijn gepubliceerd van de berichten uit *The Sun*, is betrekkelijk snel vast te stellen. Ormond Saevey maakt er melding van in zijn commentaar bij de uitgave van de teksten in 1975:

In Europe there was a similar stir. Herschel was far away in Capetown, and [...] pamphlet versions of the Supplement [were dispatched] to European papers [...]. The pamphlet was widely reprinted, in Hamburg, Naples, and elsewhere. In Paris the hoax created such a stir that François Arago, the permanent secretary of the *Academie des sciences*, was obliged to denounce it publicly as fraudulent.³⁴

Maar een bibliografisch overzicht van deze vroege Europese vertalingen heb ik nergens aangetroffen. Het lijstje in de Bijlage bij dit artikel heb ik samengesteld op grond van gegevens uit de internetcatalogi van enkele wetenschappelijke en nationale bibliotheken in Duitsland, Oostenrijk, Spanje, Italië, Frankrijk en Engeland en van de *Library of Congress* te Washington (USA). Autopsie heb ik niet gepleegd, als gevolg waarvan mijn bevindingen een uiterst voorlopig karakter hebben. Bibliografisch probleem (en illustratief voor de verwarring), is het feit dat de auteursnamen variëren. Het werk blijkt gecatalogiseerd te zijn onder de naam van de amnuensis annex ik-verteller 'Andrew Grant' [1, 2, 4, 11, 12 en 13], onder de naam van de feitelijke maar aanvankelijk anoniem gebleven auteur, Richard Adams Locke [5 en 9], en zelfs onder die van de geleerde John Herschel, die ten tijde van de *hoax* van niets wist en zich overigens resoluut van de geschiedenis heeft gedistantieerd toen hem er over verteld werd [3, 6, 7, 8 en 10].³⁵

Het overzicht, hoe verkennend ook, lijkt mij indicatief voor de populariteit die het verhaal op het continent heeft genoten. Ik tel voorlopig dertien gecatalogiseerde uitgaven. De uitgave uit Bordeaux [4] is vermoedelijk een (verkorte?) pamfletversie. Uitgaven na 1836 – die trouwens beperkt zijn in aantal – zijn hier buiten beschouwing gebleven. Onzekerheden met betrekking tot de datering zijn met een vraagteken gemarkeerd. Een Nederlandse uitgave heb ik (nog) niet gevonden.

Maar met dit lijstje is er over de complexiteit van de Europese receptiegeschiedenis van de *hoax* echter nog weinig gezegd. Drie voorbeelden mogen dit verduidelijken. Günther Buttmann heeft aan leven en werk van John Herschel een biografie gewijd. Daarin heeft hij verklaard dat '[the] story had spread to Europe. Soon Herschel's "moon men" were the main topic of conversation in all the literature salons and cafés'.³⁶ Maar waar hij zijn informatie over deze 'low science' bor-

relpraatjes precies vandaan heeft gehaald, is niet duidelijk, terwijl deze getuigenissen juist een waardevol inzicht kunnen verschaffen in de wijze waarop er in 1835 en 1836 over de kwestie is gesproken en geoordeeld.

Het deksel van een snuifdoos (1835-1836?) met daarop een voorstelling van John Herschel (rechts),



geflankeerd door zijn assistenten, en enkele 'maanwezens' (midden, op de projectietafel).

Bewaarplaats: The Museum of the History of Science, Oxford

Het tweede voorbeeld waarmee ik het complexe karakter van het onthaal van de *hoax* in Europa wil illustreren, heeft betrekking op de afbeelding op het deksel van een snuifdoos die wordt bewaard in The Museum of the History of Science te Oxford (zie de illustratie).³⁷ Deze afbeelding is zonder twijfel door het verhaal van Locke geïnspireerd. 'Dr. John Herschels neueste Entdeckungen in der Mondwelt', luidt het Duitse onderschrift, dat daaronder in het Frans is vertaald. Rechts in beeld, met bril en geklede jas, staat John Herschel. Rechtsboven hem bedient een ijverige knecht de mechanieken van de loodzware telescoop. Zijn wetenschappelijke assistenten staan ter linker en ter rechter zijde van de 'tafel'. Daarop werd het telescopisch beeld volgens gangbare technieken geprojecteerd (vgl. het 'canvass' in een van de *Sun*-citaten hierboven). De twee achterste assistenten verspreiden, als ik het goed zie, met behulp van een blaasbalg een gas in de onderzoeksruimte. Met dat gas kon, volgens de fantastische en trouwens niet altijd even consistente overwegingen van Locke, de optische kwaliteit van de telescoop worden verhoogd ('On sliding in the *gas-light lens* the mystery was immediately solved', staat er onder andere in *The Sun*. En: 'Having observed them [de maanwezens] at this distance for some minutes, we introduced lens Hz which brought them to the apparent proximity of eighty yards; the highest clear magnitude we possessed until the latter end of March, when we effected an improvement in the *gas-burners*.' Curs. van mij, BP) In het projecteerde beeld herkent men onder meer de 'vespertilio-homo'. Eén van

de assistenten onderwerpt het maanwezen tot slot aan een nauwgezet detailonderzoek, waarbij hij gebruik maakt van een kleiner waarnemingsinstrument. Het dek-sel visualiseert, mede gelet op de gesticulatie van de ontdekkers, het 'bekijken' en 'ontdekken' van wat volkomen 'nieuw' en 'vreemd' is, en correspondeert tot op grote hoogte met de inhoud van het relaas uit *The Sun*.

Over de oorsprong, de ontstaansgeschiedenis en de datering van de snuifdoos zijn mij geen gegevens bekend; ook de conservator van het museum kon mij niet verder helpen. Wie heeft het voorwerp gemaakt? Voor wie was het bestemd? Zijn de voorstellingen van de maanwezens gebaseerd op de afbeeldingen die de uitgever van *The Sun* had laten produceren? Heeft (hebben) de ontwerper(s) zich (mede) georiënteerd op de karikaturen van wetenschap die in de negentiende-eeuw bij velen belangstelling genoten?³⁸ En: hebben we met een uniek exemplaar van doen, of werd de snuifdoos in serie vervaardigd? Uit de liefdevolle zorg die aan de detaillering is besteed en uit de relatie met de tabaksconsumptie (die ons trouwens weer in de 'salons and cafés' van Buttmann voert), leid ik niettemin af dat de geschiedenis op enig moment als superieur amusement is beschouwd, zowel door de maker(s) als door de gebruikers. Vermaak en satire op eigentijdse wetenschappelijke ambities en praktijken gaan hier hand in hand. De afbeelding op het dek-sel van de snuifdoos suggereert dat de kwestie ook in Europa diep in het publieke domein was doorgedrongen.

De derde – en in dit artikel: meest relevante – indicatie dat de receptie van de *hoax* in Europa langs grillige lijnen is verlopen, ontleen ik aan een bewaard gebleven samenvatting van een lezing voor de Afdeeling Natuurkunde van het genootschap Felix Meritis te Amsterdam.³⁹ Daaruit blijkt dat ook in Nederlandse geleerde kringen de zaak aan de orde is geweest. De samenvatting meldt dat op 22 maart 1836 – ruim een half jaar na publicatie van de berichten in de *Sun* – de astronoom P.O.C. Vorsselman de Heer (1809-1841), 'hoogleraar te Deventer', de aanwezige leden tracteerde op een

uitmuntend betoog [...] tegen de *Ongerymde Sprookjes* van zekere waarnemingen op de *maan* aan de Caap de Goede Hoop, door Herschel gedaan, waarin geen schyn van waarheid te vinden was en [dat de spreker] een keurig overzicht [leverde] omtrend het geen men op goede gronden van onze Sateliet zeggen kan, waarby hy de naauwkeurige waarnemingen van den Hoogleeraar Schröter zeer deed uitkoomen, alles op eene zeer vergroot[c] teekening van de Maan aanwyzend.⁴⁰

De maankaarten van Johann Hieronymous Schröter (1745-1816), samengesteld op basis van vele observaties te Lilienthal (bij Bremen), genoten internationaal gezag vanwege hun precisie en gedetailleerdheid.⁴¹ Zijn reputatie heeft Vorsselman de Heer gebruikt om het relaas van Locke resoluut naar het rijk der fabelen te kunnen verwijzen.

4. Beets' 'Mannekens in de maan'

Mij is niet precies bekend waar Nicolaas Beets, die tussen 1833 en 1839 te Leiden theologie studeerde en intensieve contacten onderhield met de lokale academische gemeenschap, zijn informatie over de *hoax* vandaan heeft gehaald.⁴² In de Beetscollectie te Leiden, die recentelijk in kaart is gebracht, is geen enkel spoor van de affaire terug te vinden.⁴³ Waarschijnlijk heeft hij één van de afzonderlijke boekuitgaven in handen gehad, waarin het relaas uit *The Sun* (al dan niet in vertaling) was herdrukt. Ook kan hij hebben gehoord over het optreden van François Arago, de gedecideerde secretaris van de *Academie des sciences* te Parijs, '[who] was obliged to denounce [the news] as fraudulent' (zie hiervóór, noot 34). Mogelijk is ook dat hij, veel dichterbij huis, direct of indirect, over de kwestie had vernomen via de leden van de Afdeling Natuurkunde van Felix Meritis te Amsterdam, die tijdens hun bijeenkomst van 22 maart 1836 de kwestie van de 'ongerymde sprookjes' besproken hadden.⁴⁴

Vast staat, hoe dan ook, dat Beets in datzelfde jaar aan een verhalend gedicht heeft gewerkt dat mede op het fictieve relaas van Locke is gebaseerd. Het is onder de titel 'Mannekens in de maan' bekend geworden. Deze titel refereert niet alleen aan de algemene woordenboekbetekenis: 'een denkbeeldig mannetje' (*WNT* IX: 29), maar ook, en in het bijzonder, aan de mensachtigen die Herschel op de maan zou hebben gezien. Een specifieke bron wordt in 'Mannekens' niet genoemd. Het gedicht spreekt over 't *Amerikaansche boek* waarin over de vondst wordt verteld (kranten zijn er volgens Beets dus niet aan te pas gekomen). Verder bevat het verwijzingen naar de ontdekker en de plaats waar Herschel zijn waarnemingen zou hebben verricht. Tot slot vertelt 'Mannekens' over de beroering die het nieuws in Leiden zou hebben teweeggebracht. Het gedicht, dat ik in deze paragraaf zal commentariëren, vormt daarmee een intrigerende schakel in de Europese receptiegeschiedenis van de *hoax* en verdient in de literatuur over het incident een eigen plaats.

Een bespreking van 'Mannekens' en haar veelzijdige context, waarvan ik overigens slechts enkele aspecten kan aanstippen, moet beginnen met een globale reconstructie van de ontstaans- en publicatiegeschiedenis, en een inleidende typering van de wijze waarop Beets in 1836 sterrenkundige kennis heeft gewaardeerd.⁴⁵

Uit de datering die Beets onder het gedicht heeft geplaatst, blijkt dat hij in '1836' aan zijn dichtwerk is 'begonnen': het jaar waarin de Europese aandacht voor de geschiedenis een hoogtepunt bereikt. Maar hij heeft het gedicht pas in 1873 voor druk gereed gemaakt, toen hij de kopij redigeerde van een verzameld werkuitgave. In het eerste deel van deze dichterlijke zelfpresentatie, *Dichtwerken van Nicolaas Beets 1830-1873; volledige uitgave, naar tijdsorde gerangschikt en herzien* uit 1876, verscheen 'Mannekens' tussen 'Kuser' (1835) en 'Gwy de Vlaming' (1836) voor het eerst in druk: dat is liefst vier decennia na de gebeurtenissen in New York. Beets heeft in 1873 zijn gedicht van een korte inleiding voorzien, waarin hij vertelt

over de bijzondere aanleiding en over zijn werkwijze. We moeten er rekening mee houden dat de voorstelling van zaken, die hij in deze inleiding heeft gegeven, door het tijdverloop enigszins vertekend is.

Voor een goed begrip van deze notitie dienen ook de ondertitel en het (vermoedelijk pas in 1873 geplaatste) motto te worden bekeken. Daarin lichten de humoristische én kritische ambities van de dichter duidelijk op. Beets karakteriseert zijn gedicht in de subtitel immers als *een eendje*, dat is: als een *canard* ('grap', 'practical joke'). Het Latijnse motto bestaat uit het eerste deel van een spreuk die is toegeschreven aan C.P. Caraffa (paus Paulus IV): (voluit) *Mundus vult decipi, ergo decipitur*. Het accentueert de notie 'misleiding' ('de wereld wil bedrogen worden, derhalve worde zij bedrogen'). Beets spreekt even verder over *allerbijzonderst beetnamen*. Bovendien vergelijkt hij 'Mannekens' met zijn dichtwerk 'Maskerade' uit 1835, dat de intocht van Ferdinand en Isabella te Granada in 1482 tot onderwerp heeft en volgens Peter van Zonneveld 'alles te maken had met de romantische belangstelling voor de middeleeuwen en voor exotische streken'.⁴⁶ Daarbij geldt die vergelijking niet de inhoud, alhoewel beide gedichten exotische aspecten gemeen hebben, maar de versvorm: zowel 'Mannekens' als 'Maskerade' bestaan uit stanza's (zogenaamde *ottava rima*) van elk acht regels met het rijmschema *abababcc*. Tot slot moet iets gezegd over de betekenis van de woordgroep 'broeder Jonathan', waarmee met een zekere minachting 'een (typische) Amerikaan' werd aangeduid, inclusief zijn (non-Europese) 'eigenzinnigheid' (*WNT VIII*: 337).⁴⁷

Of de uitdrukking [*mundus vult decipi*] toen reeds gangbaar was, weet ik niet; ik althans herinner mij niet ze destijds gehoord te hebben; maar de aanleiding tot het volgende dichtstuk, in den trant der *Maskerade*, was niet anders dan een kolossale, met alle vertoon van wetenschappelijke ernst uitgewerkte *canard*, waarmede broeder Jonathan het oude Europa, in mijn academiëtijd (welk jaar herinner ik mij niet met juistheid), allerbijzonderst beetnam, en waarvan de uitwerking op het algemeen gesprek volstrekt niet geringer was dan in het gedicht geschetst wordt.

De geheele uitvoering van het met lust opgezette en in den geest gereede stuk werd door gewichtiger werkzaamheden gestoord, en had eerst jaren later in een uur van uitspanning plaats, toen het oogenblik om er opzettelijk mee voor den dag te komen lang voorbij was. Thans ga het hier met de anderen uit hetzelfde tijdperk door.

October, 1873.

Aan deze aantekening verbind ik twee overwegingen. In de eerste plaats weten we niet hoe de tekst van het gedicht er anno 1836 precies heeft uitgezien. Ik ga er vooralsnog van uit dat we op aanwijzingen van de dichter mogen aannemen dat er in 1836 een 'in den geest gereede stuk' op de schrijftafel van Beets heeft gelegen dat hij aan vrienden kan hebben getoond of voorgedragen. En in de tweede plaats concludeer ik dat er ook in Leiden zo iets als een *moon hoax* is geweest (hoe bescheiden ook), waarover Beets ons 'naar waarheid' informeert.

Locke's fantastische relaas over een wetenschappelijke expeditie en telescopische waarnemingen aan de maan zal Beets in 1836 niet volkomen vreemd zijn geweest. De jonge student-auteur was met met enkele (elementaire) aspecten van de astronomie vertrouwd. Het vak werd aan nagenoeg alle Leidse universitaire studenten onderwezen. 'Voor de theologanten waren natuur- en sterrenkunde verplicht', meldt David Bos in een van zijn cultuurhistorische studies over het vitale domineelevens van de negentiende eeuw, waarin hij ook over universitaire onderwijsprogramma's komt te spreken.⁴⁸ Daarbij werd de sterrenkunde niet zozeer 'als [een] zelfstandige discipline' onderricht, maar gewaardeerd als een openbaringsbron. 'Onderwijs in exacte vakken was niet alleen goed voor de algemene ontwikkeling van predikanten; het diende ook ter inleiding in de theologie. Rond 1800 gold "de natuur", de empirisch te onderzoeken werkelijkheid, als een minstens zo belangrijke bron van godskennis als de "bijzondere openbaring" in de Heilige Schrift.'⁴⁹ Daarmee stond het Leidse natuurkunde-onderwijs voor theologiestudenten in een rijke fysico-theologische traditie.⁵⁰

Deze overweging kan als volgt worden genuanceerd. Het *Dagboek van de student Nicolaas Beets 1833-1836* bevat een schat aan gegevens over het intellectuele en het artistieke leven dat hij indertijd heeft genoten. Er komt een notitie in voor over een gesprek met twee vrienden, dat, in aansluiting bij de zojuist geciteerde karakteristiek van zijn sterrenkundige scholing, een aardige indruk geeft van de wijze waarop Beets astronomische kennis heeft gewaardeerd. De sterrenkunde is hier als het ware geklemd tussen de wijsbegeerte en de theologie. De natuur is hier voornamelijk 'godsdienstig' geïnterpreteerd. Ze lijkt in de allereerste plaats een opstap te zijn geweest naar theologische bespiegelingen over 'de godheid'.

[Haarlem, 4 april 1834]

Gesprek met ALBERT DEENIK [een letterenstudent] en BERT VAN DER VLUGT [een student medicijnen] – over onverschillig deugen [sic], daarna over 't vrouwelijk geslacht, 't mannelijk geslacht, de filosofie, de natuurphilosophie, vervolgens over starrenkennis; daarna op de godheid gekomen, op Christus, diens goddelijkheid, eindelijk over Eenheid en Drieheid.⁵¹

Het was bepaald niet gering waar studenten zoal over spraken. Daar komt bij dat Beets' waardering voor de sterrenhemel ook literair was ingekleurd. Het *Dagboek* bevat een verslag van een waarneming van de passage van de komeet van Halley in 1835. Beets vertelt op vrijdag 16 oktober 1835 het observatorium te hebben beklommen dat was ingericht op het dak van het Leidse Academieggebouw en vervolgens onder leiding van de hoogleraar wis- en natuurkunde Pieter Johannes Uyenbroek (1797-1844), die trouwens ook in 'Mannekens' wordt genoemd, de komeet met eigen ogen te hebben aanschouwd.⁵² Uit deze aantekening blijkt dat Beets naar aanleiding van zijn ervaringen niet alleen over de Schepper heeft gepiekerd (hij spreekt over 'bewondering en stille aanbidding van den grooten Schep-

per en Verordineerder'), maar dat hij deze ook heeft geassocieerd met passages uit de moderne poëzie: *Childe Harold's Pilgrimage* (1816) en *The Siege of Corinth* (1816) van Byron.⁵³ Over de aard en baan van de komeet zelf, en over de problemen die met de interpretatie van komeetverschijnselen samenhangen, rept hij in deze context met geen woord.

Toch gaat het niet aan deze fysico-theologische en literaire perspectieven te overdrijven. Hieronder zal ik laten zien dat Beets betrekkelijk goed op de hoogte was van de discussies die er rond 1835 in natuurwetenschappelijke kringen over de geologische en fysische condities van de maan zijn gevoerd. Van een Schepper maakt hij in zijn 'Manneken' geen gewag. Dat laat onverlet dat een deel van de factoren die ik in paragraaf 2 ter verklaring van de publieke fascinatie voor de *hoax* heb aangestipt, ook voor hem zal hebben gegolden. In het bijzonder zal hij zich hebben verheugd in het humoristische effect dat er na de onthulling van de ware toedracht was ontstaan. De naïviteit van zo velen werd er immers mee aan de kaak gesteld. Bovendien vermoed ik dat ook de 'literaire' schrijfstijl van Locke op zijn interesse kon rekenen. Beets was behalve aspirant predikant vooral ook dichter en proza-auteur in ontwikkeling, die juist tijdens zijn studiejaren naar de stijl zocht die hij in *Camera Obscura* (1839) met verve heeft beproefd.

In 'Manneken' nu wordt het fantastische relaas van Locke niet herverteld, maar geïntegreerd in een berijmd verhaal waarvan het eerste deel bestaat uit een dialoog tussen een studentikoos ik-personage en de maan. In dat tweegesprek wordt de betekenis gewogen van een wetenschappelijke en een literair-mythologische benaderingswijze van de natuur. Over de *hoax* wordt nog niet gesproken. Dat is wel het geval in het vervolg, waarin verslag wordt gedaan van de naïviteit van het Leidse publiek dat zich door het nieuws over de maanwezens heeft laten misleiden, terwijl het van de 'natuurkundige waarheid' op de hoogte had kunnen zijn. Wat er in de dialoog tussen het ik-personage en maan over de fysische condities van het hemellichaam is opgemerkt, geldt daarbij als norm. Een expliciet, evaluerend commentaar op de gebeurtenissen ontbreekt, tenzij we het reeds besproken motto als zodanig mogen opvatten: *Mundus vult decipi*. 'Fools are my theme, let satire be my song', schreef Byron.⁵⁴ Deze woorden vormen een aardige samenvatting van wat Beets met het schrijven van zijn 'eendje' kan hebben beoogd.

'Manneken', dat 265 versregels telt, begint met een evocatie van het personage dat de slaap niet kan vatten en met een zweem van verliefdheid door zijn zolder-raam de volle maan aanschouwt. Wanneer hij het hemellichaam voor het eerst aanspreekt, maakt hij gebruik van een citaat uit het gedicht 'Aan de maane' van Jacob Bellamy, waarin de maan fungeert als een bemiddelaar tussen twee geliefden:

Schoone maan, zeg, ziet gij heden,
daar⁵⁵ gij 't halve rond bespied,
Schoone maan, zeg, ziet gij heden,
Mijn geliefde Fillis niet?⁵⁶

Elementen uit deze strofe van Bellamy zijn in ‘Mannekens’ gemakkelijk aan te wijzen:

“Maan!” zeide ik, “mooie maan! verbeeld u niet
Dat gij vannacht uw *jour* hebt met die koonen!
Hoe *languissant*” een blik gij op mij schiet,
Geen zuchtje zult gij uit mijn boezem troonen,
En als u ‘mijn geliefde Phyllis’ ziet,
Zij hoeft zich niet jaloers te toonen,
Maar kan gerust gaan slapen, en haar leed
Vergeten, als ik wenste dat ik deed.”

De gepersonifieerde maan blijkt in haar antwoord geenszins van dit amoreus-dichterlijk taalgebruik gediend te zien. Zij wil niet langer aangesproken worden in de termen die behoren tot de klassieke mythologische én literaire tradities, maar naar astronomische maat worden gemeten. Daarmee is een tegenstelling gecreëerd tussen wat Beets als een oude en nieuwe beschouwingswijze van de natuur moet hebben beschouwd, zo men wil: tussen een benadering die wordt gevoed door (literaire) verbeelding, en een perspectief dat bestaat bij gratie van een onafhankelijke, empirische waarneming in de context van natuurwetenschappelijke begripvorming. Ik geef graag de maan het woord, waarbij ik opmerk dat het woordje ‘figuren’ in onderstaand citaat zoiets als ‘beeldspraak’ betekent (vgl. WNT III: 4453):

[...] Blijf
Mij van mijn lijf met uw figuren, maatje!
En leer mij *kennen*! Dat ‘s een ander praatje.

In deze regels geeft de maan te kennen dat het reservoir aan literaire maanvoorstellingen niet op *kennis* is gebaseerd en daardoor de waarheid vertroebelt. Frappant is bovendien dat de natuur hier zélf om een wijziging van strategie verzoekt en de nachtelijke waarnemer de les leest.

De maan vervolgt haar rationele kritiek met een opsomming van wat ze *niet* is. Ik citeer één strofe uit deze tirade waarin enkele klassieke mythologische maanvoorstellingen de revue passeren en opnieuw aan ‘Phyllis’ van Bellamy wordt gerefereerd.

“Ik ben geen juffrouw, geen godes, ik hiet
Geen Hekaté, Diana, noch Astarte.”⁵⁸
Ik moei mij met eens anders gekheid niet,
En draag ook geen verliefdheid in mijn harte.
Om Phylissen en Bellamy-en schiet
Ik nachtelijks in den lach, ondanks hun smarte,
En keer mij aan hun teemen en gelijm
Zoo veel als vroeger aan het tooverrijm.

In deze laatste versregels is opnieuw een wetenschapshistorische notie geïntroduceerd. Kennelijk heeft de 'wetenschap' zich al eerder kritisch gedistantieerd van overgeleverde magische visies op haar (potentiële) functie en betekenis. Een associatie met de (maan)astrologie ligt daarbij voor de hand.⁵⁹

De maan doet er in haar spreekbeurt nog een epistemologisch schepje bovenop door het ik-personage aan te sporen zijn verliefde ogen uit te wrijven en haar in het vervolg met telescopen te bestuderen. Opnieuw prevaleert de natuurwetenschappelijke waarnemingsblik:

“Wrijf [de ogen] uit en zet er telescopen voor,
En zend mij wetenschappelijke blikken,
Geen malle minnaarslonken toe, waardoor
Ik lust kreeg mij een sluier om te strikken
Van neevlen, zoo ik neevlen had; maar hoor
Ook deze waarheid, die u zal verschrikken:
Ik ken geen neevlen; neevlen zijn van de aard,
Mijnheer! Zijn uwe en u en harer waard.”

In de laatste regels van deze strofe blijkt de maan een alleszins modern zelfbesef te bezitten. Ze beweert geen atmosfeer te hebben, dit overeenkomstig de inzichten die Bessel in 1834 had verdedigd: 'The moon has no air; thus also no water, because without the pressure of air, water at least in the liquid state would evaporate' (zie hiervóór, (bij) noot 26).

Het ik-personage levert in reactie op dit vertoog een gestudeerd commentaar waarbij hij om te beginnen de namen opsomt van enkele beroemde astronomen.

Zoo sprak de maan, zoo *scheen* zij mij toe te spreken,
Of iemand uit haar naam, een spook, een geest
Van Huygens, of van Newton, naar ik reken;
Ook kan het Tycho Brahe zijn geweest.⁶⁰

Onmiddellijk daarna geeft hij er blijk van wel degelijk te beschikken over moderne, wetenschappelijke kennis van de fysieke condities van de maan. 'Ik weet wel wie ik voor heb!', verklaart hij gedecideerd. En:

“Dat gij geen water hebt in al uw *rillen*
En *aadren, groeven, diepten* - niet een drop!
Ons kale bergen toont naast leegte killen,
En zonder groene of sneeuw-kroon op den top;
Dat niemand in uw land zou wonen willen;
Ook al haalt er dier noch plant den adem op;
De lucht ontbreekt, en wie kan haar ontberen?...”

Ook deze passage is zonder wetenschapshistorische kennis nauwelijks te interpreteren. In de eerste plaats blijkt het ik-personage vertrouwd te zijn met de maangologie door te wijzen op het bergachtige karakter van haar oppervlak: kennis die Galilei in *Siderius Nuntius* (1610) reeds had geformuleerd, en daarna door vele telescopische waarnemingen was bevestigd. Een *ril* is een sterrenkundige term voor een lange, smalle sleuf in de oppervlak van de maan (WNT XIII: 474). Een *kil* – hier oneigenlijk gebruikt – is de bedding van een zee (WNT VII: 2918). In de tweede plaats beweert hij, in navolging van zijn gesprekspartner, dat er op de maan geen atmosfeer is, waarmee opnieuw de opvattingen van Bessel in het vizier komen. Natuur en waarnemer zijn het op dit punt dus volkomen eens. Wanneer hij ten slotte opmerkt dat er, als logische gevolg daarvan, geen leven op de maan kan bestaan dat ‘ademhaalt’, neemt hij kritisch afstand van een van de argumentatiewijzen binnen het pluralisme, waarbij veronderstelde klimatologische en atmosferische overeenkomsten het uitgangspunt vormen.

Daarmee is de zaak afgedaan en wordt het tweegesprek beëindigd. Wat hier is vastgesteld, levert ons bovendien een norm op waarmee we de naïviteit van het Leids publiek inzake het nieuws over maanwezens kunnen beoordelen: dat had strikt genomen beter moeten weten.

Op dit punt in dit gedicht – we zijn circa 140 versregels gevorderd – vindt een wending plaats die ons naar Locke voert en ‘Mannekens’ als eigenzinnig receptiedocument van zijn fantastische relaas doet oplichten. Nadat het ik-personage in een digressie wat heeft gemompeld over de nadelen van een onvolkomen bedrust, de vreugden van het ontbijt, de verplichtingen van het studentenleven en de kunst van het scheren, besluit hij een bezoek te brengen aan een plaatselijk ‘barbier’. Deze was behalve kapper vooral ook de bringer van de ‘laatste nieuwtjes’.⁶¹ En het is deze barbier die het ik-personage – tegen alle geëxpliciteerde wetenschappelijke verwachtingen in – bericht over de ‘grootte ontdekking’. Ik citeer vijf strofen uit ‘Mannekens’ integraal, waarna ik enkele aspecten zal becommentariëren. Hier teken ik alvast aan dat het curieuze (taboe)woord ‘ganzeg..ten’ volgens een voetnoot van Beets zelf een ‘oneerbiedige naam’ was, ‘destijds gegeven aan studenten van 't eerste jaar’.

Daar kwam 't verhaal. “In deze laatste weken,
Had men de lucht, hij [de barbier] wist niet waarvandaan,
Maar nog eens goed, door een nieuw ding bekeken,
En ziet: DAAR WOONDEN MENSCHEN OP DE MAAN.
Men had het lang gedacht; nu was ‘t gebleken.
Daar was volstrekt geen zweem van twijfel aan.”
‘Wel!’ zeide ik, ‘Vriend! zoo ze een barbier begeeren,
Ben ik bereid u te recommandeeren.’”

Dus schertste ik. Maar in 't verdre van den dag
Werd alles ernst. Het was van alle zijden:
"Hebt gij 't gehoord? Wat zegt ge ervan? Dat mag
Een grootsche ontdekking heeten. Welke tijden
Beleeft men! En 't is zeker. Geen gewag
Van twijflen; maar alleenlijk van verblijden
In dees triomf der wetenschap, die WIJ,
Mijnheeren! WIJ beleven, ik en gij."

Zoo luidde 't op 'de Kroeg' uit honderd monden;
Aan tafel; bij professor op de thee,
Waar dertien 'ganzeg..ten' zich bevonden,
En één het woord voor alle dertien deê.
Men ging, om 't groote nieuwtje te verkonden,
Opzetlijk op visites en soirée,
Waar 't al de jonge dames zeer frappeerde
Dat zelfs Jan Saai nu geen discours ontbeerde.

In 't kort! Ik heb 't 'Amerikaansche boek,'
Waarin de zaak verhaald werd, zelf gelezen.
Vooraf, een wetenschappelijk onderzoek
Hoe, *casu quo*, het glas zou moeten wezen
Om levend haaft te speuren in dien hoek.
Dit deel was zwart van cijfers, waard geprezen!
Daarna, 't verslag van 't slijpen van dat glas,
En wat het inhad eer het zóo ver was.

't Was klaar. Geen oog zag ooit door zijns gelijken.
Nu, 't stellen van den kijker aan de Kaap!
Het eerste, tweede, derde, vierde kijken...
"De *halve* wereld" ligt in diepen slaap;
De volle maan staat aan de lucht te prijken;
Voor 't ongewapend oog, een gele raap;
Voor Herschel's blik, "een wereld rijk aan blijken
Van menscbewoning!" Wat is dit? 'A *crowd!*
'It moves; it separates!'... Zij zijn aanschouwd!

In de eerste plaats wil ik in mijn bespreking van deze strofen attenderen op enkele overeenkomsten en verschillen met *The Sun*, waarbij ik veronderstel dat de bron die Beets geraadpleegd heeft en waarvan we de exacte titel niet kennen, niet of nauwelijks heeft afgeweken van de oorspronkelijke krantenberichten. De woorden uit de laatste twee regels, waarbij 'Herschel' sprekend wordt ingevoerd, ontbreken

in het relaas van Locke. Ik ga er van uit dat Beets ze verzonnen heeft. Inderdaad besteedt *The Sun* aandacht aan de constructie van de telescoop. Zelfs de samenstelling van het glas wordt ter sprake gebracht. Daarbij worden ook cijfers gepresenteerd, alhoewel het er nergens 'zwart' van staat. De wiskundige bewijsvoering was nu juist opzettelijk buiten beschouwing gelaten en aan Herschel gedelegeerd ('we are necessarily compelled to omit the more abstruse and mathematical parts of the extracts', aldus *The Sun*). Vermoedelijk heeft Beets het 'grondige' of 'modern wetenschappelijke' karakter van het door Locke gepresenteerde onderzoekswerk wat sterker willen aanzetten.

Belangrijker is het te wijzen op de parallel tussen de euforische uitroepen over de voortgang der natuurwetenschappen – 'Welke tijden beleeft men / In dees triomf der wetenschap' – en hetgeen Locke daarover heeft gezegd, onder meer in de 'introduction', waaruit ik hierboven heb geciteerd. Drie citaten ter vergelijking moeten hier volstaan:

Now indeed it may be said that we live in an age of discovery.

[...] we have the happiness of making known to the [...] publick, and thence to the whole civilized world, recent discoveries in Astronomy which will build an imperishable monument to the age in which we live, and confer upon the present generation of the human race a proud distinction through all future time.

He [Herschel] was about to crown himself with a diadem of knowledge which would give him a conscientious pre-eminence above every individual of his species who then lives, or who had lived in the generations that are passed away.

Overbodig te zeggen dat deze euforie ook bij Beets een sterke ironisch lading heeft omdat er *niets* ontdekt *was*. De suggestie dat er enig leven op de maan zou zijn, vormt zelfs een flagrante tegenspraak met hetgeen het ik-personage en de maan aan het slot van hun dialoog hadden opgemerkt: '[...] dier noch plant [haalt op de maan] den adem op'. 'Geen gewag van twijfelen' klinkt in deze context zo ongeveer als een verwijt. Zo bezien heeft het kritisch venijn van Beets betrekking op het uitbundige en kritiekloze *onthaal* van een goedgegelovig publiek dat zich maar al te gemakkelijk door spectaculaire berichtgeving heeft laten misleiden en in de opwindende het verschil tussen wetenschappelijke waarheid en fantasie uit het oog verliest. In dit geëngageerde pleidooi voor een gezonde dosis argwaan jegens de maanberichten van Locke - en bij uitbreiding: jegens alle gepopulariseerde wetenschappelijke kennis die ondeugdelijk is - moeten niet alleen cafébezoekers het ontgelden, maar ook beginnende studenten, 'jonge dames' en de 'professor', bij wie er volgens goed gebruik thee gedronken werd. Hoog tot laag heeft zich laten misleiden. 'De uitwerking op het algemeen gesprek', waarover Beets in zijn aantekening vooraf heeft gesproken, blijkt inderdaad behoorlijk groot te zijn geweest.

Daarmee is de kous nog niet af. In 'Manneken' wordt geen kritiek geformuleerd op het natuurwetenschappelijk bedrijf *als zodanig*. Het ik-personage beschikt zelfs over actuele wetenschappelijke maankennis die hij desgevraagd royaal etaleert. Maar wel mogen we aannemen dat Beets ook de *eenzijdigheid* van de maan heeft willen ironiseren, die met haar absolute voorkeur voor objectieve 'wetenschappelijke blikken' (klassieke) literaire en mythologische voorstellingen van de hand wijst en daarmee afstand neemt van de reservoirs aan kennis die sinds de antieken zijn ontwikkeld en gecultiveerd. Als ik het goed zie, heeft Beets haar tot een radicale vertolkster gemaakt van wetenschapsopvattingen waarin onafhankelijke en systematische waarnemingen prevaleren en vervolgens willen demonstreren tot wat voor soort misverstanden een strikt rationele benaderingswijze van de werkelijkheid kan leiden. En dat alles, ironisch genoeg, onder verwijzing naar een incident dat met de publicatie en verspreiding van een fantastische vertelling over de resultaten van een ambitieuze wetenschappelijke expeditie was begonnen.

Tekstuele complicaties laat ik hier verder buiten beschouwing. Wel meen ik te mogen opmerkingen dat deze overwegingen met betrekking tot de betekenis van de standpunten van de maan kunnen worden gepreciseerd met een korte blik in de eerste jaargang van *De gids* (1837). Daarin publiceerde Beets – onder zijn pseudoniem Hildebrand – een bijdrage onder de titel 'Vooruitgang'. 'In deze half humoristische, half nostalgische beschouwing nam Beets het op voor het sprookjesachtige, voor gevoel en verbeelding en voor het mooie van de onwetendheid, tegen het veldwinnende rationalisme en de kille verwetenschappelijking van de wereldbeschouwing', aldus Remieg Aerts.⁶³ Beets veronderstelt zelfs dat met de opkomst van een empirische of objectiverende benadering van de natuur het arsenaal aan klassieke literaire en mythologische natuurvoorstellingen obsoleet is geraakt. Zijn stuk attendeert ons op veranderingen in de wetenschapsbeoefening die hij fundamenteel moet hebben geacht. Bovendien schetst hij de implicaties van deze veranderingen voor de beoefening van de letterkunde in de breedste zin van het woord. Kennelijk heeft hij niet tot de slotsom kunnen komen dat natuurwetenschappelijke en literaire voorstellingen van de natuur op enigerlei wijze *naast* elkaar kunnen bestaan, elk met hun eigen betekenis en functie.

Arme tijden! In plaats van wonderdieren en wonderkrachten – natuurlijke historie en physica, in plaats van toovenarij – goochelboeken. Wat heeft de poëzij al niet verloren: geen vogel fenix meer, zich in zijn ambergraf van geurig hout verbrandende en uit zijn asch herlevende; geen salamander meer in het vuur ademende; geen ceder meer te weliger groeiende, naarmate hij meerder gedrukt wordt. In spijt van het Engelsche wapen, geen éenhoorn meer, geen vliegende draak, geen Basiliscus. *Monsieur le Baron DE BUFFON* en meerdere liefhebbers van zijn' stempel hebben al deze gedachten uitgeroeid;⁶⁴ nijd en moord blazende tegen alle illusiën, is het alsof zij eenen grooten maaltijd van al deze gedierten hebben aangericht. [...] Ik betwist het nut dier wetenschappen niet. Maar maken ze ons hart niet koud? De schoone Natuur blijft nauwelijks schoone Natuur, als men haar zoo koelbloedig geclassificeerd en geanatomiseerd

heeft. Sla ze op, die boeken der natuurlijke historie, met hunne klassen, orden, familiën, geslachten, soorten, met hunne natuurlijke en kunstmatige stelsels – gij zult er te vergeefs naar een vroom en hartelijk woord van bewondering en verrukking zoeken. Waarlijk, men heeft de wonderdoende Natuur te veel ontcijferd, te veel met passers, ontleedmesses, tabellen en vergrootglazen nageloopt.⁶⁵

De *auteur* Beets distantieert zich hier ondubbelzinnig van de soort ‘ontmaskerende’ of ‘onttoverende’ standpunten die de *maan* in ‘Mannekens’ met zoveel verve heeft uitgedragen. Tegen deze achtergrond ben ik geneigd de maan uit het gedicht (ook) karikaturale trekken toe te schrijven. Ik merk overigens op dat ook andere literaire auteurs – niet zelden van een uitgesproken romantische signatuur – zich met vergelijkbare overwegingen van de natuurwetenschappelijke praktijk hebben gedistantieerd. Ook in dit opzicht stond Beets dus allerm minst alleen.⁶⁶

Tot slot teken ik aan dat Beets in ‘Mannekens’ verwijst naar opvattingen die we in verband kunnen brengen met het pluralisme of de meerwereldentheorie. ‘*Men had het lang gedacht*; nu was ’t gebleken’, staat er in één van de hierboven geciteerde strofen ter typering van wijze waarop het nieuws indertijd is ontvangen en beleefd (curs. van mij, BP). Ik breng in herinnering hetgeen ik in paragraaf 2 over de fascinatie voor de *hoax* heb opgemerkt: ‘een speculatie die reeds eeuwen “sluimerde”, bleek plots onweerlegbaar te zijn; ‘er waren voor het eerst onloochenbare *feiten* geleverd’. In zijn typering van het enthousiaste onthaal is deze ‘aha-beleving’ een factor van betekenis geweest.

Men zou kunnen opmerken dat Beets in de historiserende referentie ‘men had het lang gedacht’ ook een beroep doet op traditionele folkloristische voorstellingen van de maan en haar bewoners, en op de vele literaire werken waarin maanreizen en maanwezens zijn verbeeld. Jacob Grimm heeft in zijn *Deutsche Mythologie* deze folkloristische tradities onderzocht. Na de bespreking van een aanzienlijk aantal bronnen merkt hij op dat ‘alle diese Auslegungen [...] darin überein [treffen], daß die eine Menschengestalt in den Mondsflecken annehmen, die etwas auf der Schulter trägt’.⁶⁷ In 1870 publiceerde D.J. van Stégeren in de *Tijdspiegel* een studie onder de titel ‘Het mannetje in de maan; eene ethnographische studie’, waarin hij tal van maanbewoners uit evenzovele culturen van de oudheid tot het toenmalige heden de revu laat passeren, en waarin hij opmerkt dat het “wezenlijke, eigenlijke mannetje in de maan” – dat is: de voorstelling waarop vele latere schrijvers zich hebben georiënteerd – zou zijn te vinden is in ‘de *Midsummersnightdream* van Shakespeare [...] (act. V, sc. 1)’, een tekst waarmee Beets vertrouwd kan zijn geweest.⁶⁸ Ook J.J.A. Mooij heeft trouwens nog aandacht gevraagd voor ‘het maanreisverhaal door de eeuwen heen’.⁶⁹ Maar erg bevredigend lijkt me deze veronderstelling niet omdat daarmee geen recht wordt gedaan aan de actuele teneur van het gedicht. ‘Mannekens’ handelt in de allereerste plaats over de appreciatie van *eigentijdse* natuurwetenschappelijke ‘kennis’. Tot de autoriteiten die in ‘Mannekens’ figureren, behoort de Utrechtse hoogleraar sterrenkunde J.F.L. Schröder

(1745-1816). Ook voor hem is buitenaards leven een reële optie geweest.⁷⁰ En daarmee stond hij allerm minst alleen. In Nederlandse wetenschappelijke kringen uit de eerste decennia van de negentiende eeuw hebben tal van pleitbezorgers van de meervoudige werelden-theorie hun stem doen horen. En het lijkt me redelijk te veronderstellen dat hun opvattingen tot in Leiden zijn gehoord. Bij een bespreking van de context van het gedicht mogen hun visies niet ontbreken. Ze geven - in combinatie met de opvattingen van de vele internationale aanhangers - betekenis aan wat Beets over de receptie van het nieuws heeft meegedeeld.

Bij een typering van het werk van Nederlandse pluralisten wil ik me tot twee exemplarische voorbeelden beperken. De Bataafsche Maatschappij der Wetenschappen te Haarlem had in 1800 een prijsvraag uitgevaardigd waarin om een oordeel werd gevraagd over de nieuwste astronomische ontdekkingen.

Wat mag men van de uitgestrektheid van de wereld, en ook de orde in welke de Hemel-ligchamen, ook met opzicht tot ons zonne-stelsel, geplaatst zijn, sedert de waarnemingen der latere sterrekundigen, bijzonderlijk die van [William] Herschel en Schröter, als wel bewezene of hoogstwaarschijnlijke waarheden vaststellen?

De maatschappij verlangt, in de beantwoording van deze vraag, op eene bevatbare en bondige wijze te zien voorgesteld, den tegenwoordigen staat van kennis betreffende dit onderwerp, waar bij teffens hartelijk wordt aangetoond de mindere waarschijnlijkheid of volkomene ongegrondheid van sommige gissingen desaangaande opgegeven. Te beantwoorden voor den 1 November 1801.⁷¹

De Maatschappij ontving vier inzendingen: een uit Nederland, twee uit Duitsland en een uit Frankrijk. De Nederlandse bijdrage - die van Schröder afkomstig bleek te zijn - kon na de schrifting als de beste worden aangemerkt.⁷²

In zijn stuk 'over de uitgestrektheid der wereld' spreekt Schröder inderdaad uitvoerig over het wetenschappelijk werk Schröter en William Herschel (eerstgenoemde astronoom had ook in de vergadering de de Afdeeling Natuurkunde van Felix Meritis een autoriteitsrol vervuld). Pas aan het slot van zijn vertoog komt de vraag aan de orde of hemellichamen bewoond zijn of niet. Zijn overweging herinnert aan wat Lovejoy 'the principle of plenitude' heeft genoemd.

Hier by het gezicht van millioenen van werelden gevoelt zich mijn geest gedwongen om te besluiten: 'in deze uitgestrektheid des hemels kan niet overal eene doode stilte heerschen. De afgelegene zonnen zullen niet op haare trawanten licht en warmte verspreiden, om slegs treurige woestynen te verlichten en te verwarmen; neen, ook levendige wezens zullen daardoor verkwikt worden. Misschien is de volmaaktheid der redelijke wezens naar de volmaaktheid hunner woonplaats afgemeten, en de starrenhemel stelt mij zinnelyk voor oogen, dat ik tot eener hoogere volmaaktheid bestemd ben. Wie weet, of niet een van die bollen des hemels mijne toekomstige woonplaats zal wezen?

Schröder situeert in dit citaat zijn bestaan *post mortem* op een hemelbol. Hij voegt er evenwel onmiddellijk aan toe:

Doch ik gevoel, dat ik thans mijner Verbeelding den lossen teugel laat: want ik weet, dat de hul, die my omringt, voor myne oogen ondoordringbaar is, - doch ik erken ook de groote waarheid, welke in de verzekering van den Goddelyken Leeraar is gelegen: *in myns Vaders huis zijn vele wooningen*.⁷³

Natuurwetenschappelijke inzichten en theologische en metafysische speculaties blijken hier nauw te zijn vervlochten.

Mijn tweede voorbeeld van Nederlands pluralistisch gedachtengoed dateert van 1821. J.A. Oostkamp publiceerde in dat jaar een beschouwing onder de titel *Hemel-beschouwing, of proeve van betoog over de grootheid, gedaante en algemeene bewoning van de maan, de planeten en al de overige hemelbollen, door levende en redelijke schepselen*. Dit fysi-co-theologische traktaat is vermoedelijk op een groot aantal plaatsen voorgedragen. Het draagt, in tegenstelling tot het werk van Schröder, een sterk populair-wetenschappelijk karakter. Oostkamp heeft een lekenpubliek willen confronteren met 'de geheimen' van de astronomie om de Schepper 'in zijn ware glorie' te kunnen eren. Hij heeft zijn argumenten als volgt samengevat:

[...] de bewoning der planeten door levende en redelijke schepselen, wordt door de Wijsgeeren en Sterrekundigen bewezen:

- A Uit de onderlinge betrekking van de zon, en de planeten tot elkanderen.
- B Uit de overeenkomst der aarde met de overige planeten.
- C Uit de algemeene bewoning van onzen aardkloot zelve.
- D Uit de deugden en volmaaktheden van den Schepper.
- E Uit de volstreckte ongerijmdheid van het tegenovergestelde gevoelen.

En laat ik er eindelijk bijvoegen, uit eenige wenken der goddelijke Openbaring.⁷⁴

Ik keer nog eenmaal terug naar het gedicht van Beets. In de laatste strofen wordt onder andere aangetekend dat is gebleken dat de ontdekte maanwezens niet over 'schoolgebouwen, schouwburgen, of kerken' beschikken en daarom beschaafd moeten worden.

Een nieuw ontdekte stam met rust te laten,
Daar is, op de aard, nooit voorbeeld van gezien.
En dat moet ook daar ginder niet geschiên

De ideologische implicaties van deze oproep waarin kritiek weerklinkt op eigentijdse imperialistische ambities, laat ik hier verder rusten. Ze zijn niet relevant in een betoog waarin ik in de allereerste plaats de relaties tussen 'Mannekens' en het

fantastische relaas van Locke heb willen karakteriseren in de context van de internationale *moon hoax* (1835-1836).

5. Besluit

In het onderzoek naar de wetenschappelijke cultuur van de negentiende eeuw moet ook de literatuur moet worden betrokken. Dat hoop ik met mijn beschouwing aannemelijk te hebben gemaakt. Daarbij attendeer ik graag op de recent verschenen studie van Barbara Allart, waarin enkele samenhangende wetenschapsbeelden in Nederlandse publiekstijdschriften uit de periode 1840-1900 worden onderzocht en ook *littéraire* voorstellingen worden bekeken. Wetenschap en techniek vormen belangrijke thema's van de 'descriptieve' poëzie-praktijk van de negentiende-eeuw.

Wanneer we de literaire representaties van wetenschap in de negentiende eeuw in kaart willen brengen, zullen we ons in de eerste plaats rekenschap moeten geven van de positie van negentiende-eeuwse *auteurs*. Ze kunnen mede worden beschouwd als geëngageerde critici van natuurwetenschappelijke begripsvorming waarover het algemeen publiek kon lezen in een toenemend aantal populair-wetenschappelijke publicaties van uiteenlopende signatuur. Bovendien hebben zij soms een oordeel geformuleerd over de wijze waarop deze inzichten werden gewaardeerd. Het effect daarvan mogen we niet onderschatten. Mede dankzij hun 'taxerende' bemoeienis hebben wetenschappelijke ideeën kunnen doordringen tot in het publieke domein en een rol kunnen spelen in de openbare debatten. Hun geëngageerde visies op wat Féher een 'new secular religion' heeft genoemd, 'with its cult objects, pantheon of saints, rituals of worship, and central dogmas of faith', mogen daarom niet ontbreken in een cultuurgeschiedenis van de negentiende eeuw.

Een analyse van deze 'wetenschapsgedichten' zal zich in de tweede plaats moeten oriënteren op intertekstuele aspecten. Pas wanneer we de contemporaine bronnen hebben getraceerd waarop literaire auteur zich in hun oordeelsvorming hebben gebaseerd, en zicht hebben gekregen op de strategieën die bij de verwerking en integratie van deze teksten een rol hebben gespeeld, kunnen we een interpretatie verdiepen. Daarbij moeten we de natuurwetenschap niet waarderen als een autonome discipline, maar als een publiek cultureel vertoog – als 'a cultural formation, equivalent to any other'. Natuurwetenschap, schreef George Levine,

[can be] quickly absorbed into the narratives by which culture define[s] itself and its sense of the real. Coming from a mode of discourse self-confidently representational and nonfictional it enters into the dubiously representational realms of narrative and fiction; the boundaries between the two kinds of narrative, the two kinds of representation, blur.⁷⁵

Van dat proces, waarbij natuurwetenschappelijke denkbeelden kunnen worden geïntegreerd in een fictionele context, zijn we in de berichten uit *The Sun* en 'Mannekens' getuige.

In de derde plaats zullen we greep moeten krijgen op de voorkeuren en de opvattingen van het algemeen *publiek*. Dat vernam niet alleen over natuurwetenschappelijke inzichten via kermissen, dierentuinen, musea, voordrachten en aantrekkelijk gemaakte natuurwetenschappelijke verhandelingen in, onder andere, (onderwijsleer)boekjes, encyclopedieën, pamfletten, tijdschriften en almanakken. Dat lekenpubliek werd ook geïnformeerd door literaire auteurs die in en met hun werk beargumenteerde voorstellen deden over de wijze waarop de 'nieuwste ontdekkingen' moesten worden gewaardeerd. Ze gaven 'richting' in een culturele wereld die in velerlei opzichten veelvormig was en waarin de natuurwetenschap zelfs als een 'mode-artikel' is beschouwd.⁷⁶ Satire is bij Beets niet alleen een strategie gebleken om stomiteiten op humoristische wijze aan de kaak te stellen en – via de maan – de betekenis te peilen van natuurwetenschappelijke begripsvorming in relatie tot alternatieve beschouwingwijzen. Het was ook een middel om zijn publiek vertrouwd te maken met eigentijdse wetenschappelijke praktijken en te vertellen hoe er met de 'thrilling wonders' van 'broeder Jonathan' moet worden omgegaan: sceptisch.

Om de veelvormigheid van de negentiende-eeuwse wetenschapscultuur te kunnen peilen, is in de vierde plaats kennis nodig van de wetenschapshistorische *context*. Daarbij gaat niet zozeer om de ontwikkelingen binnen afzonderlijke natuurwetenschappelijke disciplines – elk met 'a characteristic method, specialized terminology, a community of practitioners, a canon of authorities [and] an agenda of problems to be addressed'.⁷⁷ Maar om de representatie van deze ontwikkelingen ten behoeve van een algemeen lekenpubliek, anders gezegd: om 'the dissemination and cultivation of science in popular culture' en om de mechanismen die daarbij een rol hebben gespeeld.⁷⁸

Uiteraard kunnen we ons bij een bestudering van deze samenhangende factoren laten inspireren door andere *cultuurhistorische* conceptualiseringen. Eén daarvan, die een relatie legt tussen de waardering van wetenschappelijke kennis en het concept moderniteit, wil ik hier nog onder ogen zien omdat deze direct in verband staat met de strekking van 'Mannekens'. Hierboven heb ik laten zien dat de maan een warm pleidooi voert voor 'ontmythologisering' en 'rationalisering'. Wat Beets haar in de mond heeft gelegd, komt daarmee aardig in de buurt van enkele distinctieve kenmerken uit de typering van moderniteit die Frans Ruiter en Wilbert Smulders hebben voorgesteld in hun studie *Literatuur en moderniteit in Nederland 1849-1990*. In hun 'tamelijk willekeurige opsomming van typisch moderne verschijnselen' spreken zij – onder andere – over 'rationalisering' en 'verwetenschappelijking van het wereldbeeld'.⁷⁹ De generaliserende karakterisering 'verwetenschappelijking van *het* wereldbeeld' (met het accent op het bepaald lidwoord), suggereert evenwel dat iedereen in een gegeven tijdsperiode zo ongeveer hetzelfde

meende en dat veranderingen zich in alle fracties min of meer op uniforme wijze hebben voorgedaan.⁸⁰ Niemand zal het bestaan van overeenkomsten kunnen ontkennen. Maar wie de *dynamiek* van eigentijdse discussies wil begrijpen, heeft aan gemene delers niet genoeg en zal ook verschillen moeten honoreren. Daar komt bij dat het woord 'verwetenschappelijking' pas betekenis krijgt, wanneer we deze in verband brengen met specifieke wetenschapsopvattingen en de gemeenschappen waarin deze opvattingen hebben gecirculeerd. Een 'verwetenschappelijkt wereldbeeld' bestond ook al in de zeventiende en de achttiende eeuw, zij het dat er anders werd gedacht over het belang en de functie van 'onderzoek' en de taak van 'de wetenschapper'. Ook 'wetenschap' is een dynamisch concept, waarvan de betekenis in de geschiedenis sterk is gewijzigd.⁸¹

Deze aantekening over moderniteit en 'meervoudige wereldbeelden' kan met een laatste blik op enkele maangeschriften worden geconcretiseerd. Negentiende-eeuwse wetenschapspopularisatoren hebben zich nogal wat moeite getroost het algemeen publiek er van te overtuigen dat er op de maan geen leven mogelijk kan zijn, terwijl dat standpunt in 1834 en daarna in geleerde kringen reeds was doorgedrongen. Zelfs Beets bleek in 1835 met het inzicht van Bessel vertrouwd te zijn geweest. Maar dat geldt niet voor het naïeve Leidse publiek dat Beets in zijn gedicht op de hak heeft genomen. Zelfs binnen het beperkte domein van dit artikel blijken opvattingen met betrekking tot de aard en inrichting van de kosmos allerm minst identiek te zijn.

Het veelgelezen populair-wetenschappelijke boekje *Boven lucht en wolken: of Een togtje door het wereldruim*, dat ik hier citeer naar de tweede druk uit 1857, spreekt klare taal.

[Er is] geen lucht op de maan - en de sterrekundigen daar beneden op aarde weten dat even goed als wij. - [Daaruit volgt] dat er geen water kan wezen; want in luchtledige ruimte verdamppt het water. - Is er dus ook geen water voorhanden, dan mag het ons niet verwonderen, dat wij buitendien volstrekt geen vloeistof ontdekken kunnen en hier op de maan dusdanig op het drooge geraakt zijn, als men zich dat op aarde bezwaarlijk voorstellen kan. [...]

Derhalve [heeft een 'maanmens'] geen ooren, geen neus, geen mond, geen longen, geen borst, geen bloed, geen hart.... nu zegge men eens van zulk een onding, dat het een mensch is! Maar licht heerscht hier. Er is hier zonnelicht, aardlicht en sterrelicht en daarom zoeken wij rond, of wij niet een wezen ontdekken, dat, hoe dan ook geschapen, een oog of een orgaan bezit, dat als oog kan dienen. En toch doen wij vergeefsche moeite. Wij weten immers al van de aarde, dat het oog van dierlijke en menselijke wezens enkel door middel van de daarin aanwezige vochten voor het licht toegankelijk is, en de ondervinding heeft ons immers op aarde reeds geleerd, dat de inwerking van het licht op planten en volkomen levenloze dingen bestaat, alhoewel zij geen oog hebben. Derhalve kan het aanwezig zijn van licht nog geenszins tot de gevolgtrekking regt geven, dat hier op de maan schepselen met oogen zijn.⁸²

De vele negaties spreken hier boekdelen. Het 'wereldbeeld' van een specifieke *publiekskring* moest 'gecorrigeerd', 'verwetenschappelijkt' of 'gemoderniseerd'. Winkler Prins bedient zich in zijn encyclopedisch artikel over de 'maan' van een vergelijkbare redenering. En dan zitten we al in 1877.

Lucht en water zoekt men op de maan vergeefs. Zij heeft geen lichtbrekenden of lichtverzwakenden dampkring; hare diepten zijn geene meren, hare rillen geene rivieren. De volkomene stilte wordt er door geen geluid afgebroken en het kleurenspeel van den regenboog is er onbekend. Geene schemering vormt er den overgang van dag en nacht, en de dag heeft er de lengte van onze maand. Aan het zwarte uitspansel schittert er de zon met gloed, die onverdraaglijk is voor het menschelijk oog. In vele diepten, bepaaldelijk in de poolstreek, heerscht eene eeuwige duisternis en sommige bergtoppen baden zich onverpoosd in het licht. Voor schepselen, als onze aarde bewonen, is de maan geene geschikte verblijfplaats; zij zouden er stikken, blind worden, versmachtten of bevriezen. Vruchteloos heeft men al het mogelijke beproefd, om zich van het bestaan van een dampkring en van meren, rivieren en wouden ten behoeve der maanbewoners te vergewissen.⁸³

Hier geldt hetzelfde: zo'n overweging kan alleen geschreven zijn in de volle overtuiging dat niet nog niet iedereen van de 'waarheid' op de hoogte was. Ik trek hier graag een parallel met de situatie in de zeventiende eeuw:

Indeed, the overwhelming majority of seventeenth-century people [...] were not aware that a Scientific Revolution was happening. The half of the European population that was female was in a position to participate in scientific culture scarcely at all, as was that overwhelming majority - of men and women - who were illiterate or otherwise disqualified from entering the venues of formal learning.⁸⁴

Ik weet niet of we in de laatste zin van het betoog van Winkler Prins een echo mogen herkennen van het fantastische avontuur dat Locke over Herschels expeditie heeft geschreven. Uit te sluiten is het niet. Duidelijk is wel dat we niet kunnen generaliseren over 'wereldbeelden' en de opvattingen over de aard en inrichting van de kosmos die daarmee samenhangen. Zelfs tussen de goedgegelovige 'jonge dames' en de 'professor' van Beets moeten er op het punt van hun 'wereldbeschouwing' hemelsbrede verschillen hebben bestaan. En het is precies dat verschil dat ik hier wil onderstrepen.

Literatuuropgave

- * Dit artikel is geschreven in het kader van een door NWO gesubsidieerd postdoc-project (301-79-179). Ik ben dank verschuldigd aan Drs. Lars Wormgoor, die in zijn doctoraalscriptie uit 1998 veel van het hier bewerkte materiaal heeft verzameld.

- Abrams, M.H.:** *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*. London 1960.
- Aerts, R.A.M.:** *De letterheren: liberale cultuur in de negentiende eeuw: het tijdschrift De Gids*. Amsterdam 1997.
- Allart, Barbara:** *De wetenschap heeft 't uitgemaakt': wetenschapsbeelden in Nederlandse publiektijdschriften, 1840-1900*. [Uitgave in eigen beheer] [Z.p. 2003]. Diss. Utrecht.
- Barton, Ruth:** 'Just before *Nature*: the purpose of science and the purposes of popularization in some English popular science journals of the 1860s'. In: *Annals of science* 55 (1998), p. 1-33.
- Bayertz, Kurt:** 'Spreading the spirit of science: social determinants of the popularisation of science in nineteenth-century Germany'. In: *Expository science: forms and functions of popularisation*. [Onder redactie van] Terry Shinn and Richard Whitley. Dordrecht enz. 1985, p. 209-227.
- Beets, Nicolaas:** *Het dagboek van de student Nicolaas Beets 1833-1836*. Uitgegeven en ingeleid door Peter van Zonneveld. 's Gravenhage 1983.
- Beets, Nicolaas:** *Dichtwerken van Nicolaas Beets 1830-1873*. Volledige uitgave, naar tijdsorde gerangschikt en herzien. 3 Dln. Amsterdam 1876.
- Beetscollectie:** *De Beetscollectie te Leiden. Inventaris van papieren en drukken uit het bezit van Nicolaas Beets (1814-1903) berustend in de Bibliotheek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*. Samengesteld door André Bouwman met medewerking van Ellen Krol. Ingeleid door Peter van Zonneveld. Leiden 2003.
- Bellamy, Jacobus:** *Gedichten*. Ed. P.J. Buijnsters. Amsterdam 1994.
- Bennet, J.A.:** 'On the power of penetrating into space; the telescopes of William Herschel'. In: *Journal for the history of astronomy* 18 (1987), p. 75-108.
- Bernstein, A.:** *Boven lucht en wolken: of Een togtje door het wereldruim*. Naar het Hoogduitsch van A. Bernstein door J.J.A. Gouverneur. Groningen 1857, 2e uitgave.
- Bos, David J.:** 'Dienaren des woords; godgeleerden in de negentiende-eeuwse Nederlandse letterkunde'. In: *De negentiende eeuw* 21 (1997) nr. 3, p. 153-182.
- Bos, David:** *In dienst van het Koninkrijk; beroepsontwikkeling van hervormde predikanten in negentiende-eeuwse Nederland*. Amsterdam 1999.
- [Buffon]:** *De kleine Buffon, of Beknopte natuurlijke historie der dieren: met afbeeldsels voor de jeugd*. Amsterdam [1809].
- Bulthuis, Peter:** *500 jaar tabakscultuur: de rijke geschiedenis van het roken*. ['s-Gravenhage] 1992.
- Buttmann, Günther:** *The shadow of the telescope; a biography of John Herschel*. London 1974.
- The Cambridge illustrated history of astronomy*. Ed. by Michael Hoskin. Cambridge enz. 1997.
- Cooter, Roger en Stephen Pumfrey:** 'Separate spheres and public places: reflections on the history of science popularization and science in popular culture'. In: *History of Science* 32 (1994), p. 237-267.
- Crowe, Michael J.:** *The extraterrestrial life debate 1750-1900*. Mineola enz. 1999.
- Dale, Peter Allan:** *In pursuit of a scientific culture: science, art, and society in the victorian age*. Madison enz. 1989.

- Daum, Andreas:** 'Naturwissenschaften und Öffentlichkeit in der deutschen Gesellschaft. Zu den Anfängen einer Populärwissenschaft nach der Revolution von 1848'. In: *Historische Zeitschrift* (1998), p. 57-90.
- Dusen, Robert van:** *The literary ambitions and achievements of Alexander von Humboldt*. Bern 1971.
- Evans, David S.:** 'The Great Moon Hoax – I & II'. In: *Sky and telescope* van september en oktober 1981, p. 196-198 en p. 308-311.
- Fehér, Marta:** 'The triumphal march of a paradigm: a case study of the popularization of Newtonian science'. In: *Tractrix* 2 (1990), p. 93-110.
- Galileo Galilei:** *Sidereus Nuncius or the Sidereal Messenger*. Translated with introduction, conclusion, and notes by Albert van Helden. Chicago enz. 1989.
- Grimm, Jacob:** *Deutsche Mythologie*. Unveränderter Photomechanischer Nachdruck der Vierten Ausgabe. Besorgt von Elard Hugo Meyer. Basel 1953.
- Haynes, Roslynn D.:** *From Faust to Strangelove: representations of the scientist in western literature*. Baltimore enz. 1994.
- Hildebrand [N. Beets]:** *Camera obscura*. Bezorgd door Willem van den Berg, Henk Eijssens, Joost Kloek en Peter van Zonneveld. Amsterdam 1998. 2 Dln.
- Hildebrand [N. Beets]:** 'Vooruitgang'. In: *De gids* 1 (1837), p. 345-351.
- Hoskin, Michael:** 'John Herschel's cosmology'. In: *Journal for the history of astronomy* 17 (1987), p. 1-35.
- Hoskin, Michael:** 'William Herschel and the construction of the heavens'. In: *Proceedings of the American Philosophical Society* 133 (1989), p. 427-433.
- Jongejan, Elisabeth:** *De humor-'cultus' der Romantiek in Nederland*. Zutphen 1933.
- Jorink, Eric:** *Wetenschap en wereldbeeld in de Gouden Eeuw*. Hilversum 1999.
- Kelley, Donald R.:** 'Introduction'. In: Donald R. Kelley (ed.): *History and the disciplines. The reclassification of knowledge in early Modern Europe*. Rochester enz. 1997, p. 1-9.
- Krupp, E.C.:** *Beyond the blue horizon: myths and legends of the sun, moon, stars, and planets*. New York 1991.
- Levine, G.:** *Darwin and the novelists; patterns of science in Victorian fiction*. Cambridge enz. 1988.
- Locke, Richard Adams:** *The moon hoax, or, a discovery that the moon has a vast population of human beings*. With a new introduction by Ormon Seavy. Boston 1975.
- Lovejoy, Arthur O.:** *The great chain of being: a study of the history of an idea*. New York 1960 [reprint van de uitgave uit 1936].
- Mooij, J.J.A.:** *De andere aarde: maanreisverhalen door de eeuwen heen*. Kampen enz. 1996.
- Natuurkundige verhandelingen - Natuurkundige verhandelingen van de Bataafsche Maatschappij der Wetenschappen te Haarlem.** Haarlem 1803.
- Oostkamp, J.A.:** *Hemelbeschouwing, of proeve van betoog over de grootheid, gedaante en algemeene bewoning van de maan, de planeten en al de overige hemelbollen, door levende en redelijke schepselen*. Amsterdam 1821.
- Otterspeer, W.:** *De wiekslag van hun geest; de Leidse universiteit in de negentiende eeuw*. Den Haag 1992.
- Poe, Edgar Allan:** 'Richard Adams Locke'. In: *Complete works of Edgar Allan Poe*. Ed. James A. Harrison. New York 1902. Dl. 15, p. 126-137.
- Ross, Sydney:** 'Scientist: the story of a word'. In: *Annals of science* 18 (1962), p. 65-85.
- Rudwick, M.J.S.:** 'Caricature as a source for the history of science: De la Beche's anti-Leyellian sketches'. In: *Isis* 66 (1975), p. 534-560.
- Ruiter, Frans en Wilbert Smulders:** *Literatuur en moderniteit in Nederland 1849-1990*. Amsterdam enz. 1996.

- Sargent, Nathan:** *Public men and events from the commencement of Mr. Monroe's administration, in 1817, to the close of Mr. Fillmore's administration, in 1853*. Philadelphia 1975. Elektronisch beschikbaar op de website van MOA: *Making of America*, <http://moa.umd.umich.edu/>.
- Sens, Angelie:** 'Was Adam zwart? Nederlandse bijdragen aan de aap-debatten in de achttiende en negentiende eeuw'. In: *Theoretische geschiedenis* 24 (1997) nr. 1, p. 12-26.
- Schröder, J.F.L.:** 'Verhandeling ter beantwoording der vraag: Wat mag men van de uitgestrektheid der wereld, en de orde, in welke de hemelichamen, ook met opzicht tot ons zonnestelsel, geplaatst zijn, sedert de waarnemingen der latere sterrekundigen, bijzonderlijk die van Herschel en Schröter, als wel bewezene, of hoogstwaarschijnlijke waarheden vaststellen?' In: *Natuurkundige verhandelingen van de Bataafsche Maatschappij der Wetenschappen te Haarlem*. Haarlem 1803, p. 5-100.
- Shapin, Steven:** *The scientific revolution*. Chicago enz. 1996.
- Sheets-Pyenson, Susan:** 'Popular science periodicals in Paris and London: the emergence of a low scientific culture, 1820-1875'. In: *Annals of science* 42 (1985) nr. 6, p. 549-572.
- Stégeren, D.J. van:** 'Het mannetje in de maan; eene ethnographische studie'. In: *De Tijdspiegel* [februari] 1870 nr. 11. Ik heb gebruik gemaakt van een overdruk in de Universiteitsbibliotheek te Utrecht, sign. UB B oct 1707.
- Snelders, H.A.M.:** 'Het Departement Natuurkunde van de Maatschappij van Verdiensten Felix Meritis in het eerste kwart van zijn bestaan'. In: *Achttiende eeuw* 15 (1983), p. 195-214.
- [Swalve, E.B.]: *Brieven uit en over de Verenigde Staten van Noord-Amerika, door broeder Jonathan*. Uitgegeven met eene inleiding en bijschrift door Dr. E.B. Swalve, predikant te Amsterdam. Schoonhoven 1853.
- Theerman, Paul:** 'National images of science: British and American views of scientific heroes in the early nineteenth century'. In: *Beyond the Two Cultures: essays on science, technology, and literature*. [Onder redactie van] Joseph W. Slade en Judith Yaross Lee. Ames 1990, p. 259-274.
- Vermij, Rienk Hendrik:** *Secularisering en natuurwetenschap in de zeventiende en achttiende eeuw: Bernard Nieuwentijt*. Amsterdam 1991.
- Visser 't Hooft, H. Ph.,** *De student Beets; met een inleiding over humor*. Haarlem 1929.
- Winkler Prins. A.:** 'Herschel'. In: -, *Geïllustreerde encyclopaedie [...]*. Amsterdam 1876. Dl. 8, p. 321.
- Winkler Prins. A.:** 'Maan'. In: -, *Geïllustreerde encyclopaedie [...]*. Amsterdam 1877. Dl.10, p. 271-272.
- Woordenboek der oudheid** - *Woordenboek der oudheid: encyclopedisch overzicht van de Grieks-Romeinse wereld, het oude Nabije Oosten [...]*. Samengesteld onder redactie van J. Nuchelmans, J.H. Brouwers [e.a.]. 3 Dln. Bussum: 1965-1986.
- Wylie, Ian:** 'Romantic responses to science'. In: *A companion to Romanticism*. Edited by Duncan Wu. Malden enz. 2001, p. 505-511.
- Zonneveld, Peter van:** 'Nicolaas Beets ontvangt vriendenlof voor zijn dichtstuk "De Masquerade" – Een bijdrage aan de discussie over de romantiek in Nederland'. In: M.A. Schenkeveld-van der Dussen (ed.): *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*. Amsterdam enz. 1998², p. 444-448.
- Zonneveld, Peter van:** *De Romantische club. Leidse studenten-auteurs 1830-1840*. Leiden: Athenae Batavae 1993.

Bijlage

Enkele Europese uitgaven van [Locke: *the moon hoax*]

[1] Paris 1835

Andrew Grant: *Découvertes dans la lune, faites au cap de Bonne Espérance par Herschel* [...]. Traduit de l'Américain de New-York, septembre 1835. Paris: Babeuf 1835.

[2] Paris 1835?

Andrew Grant: *Notice sur les découvertes extraordinaires dans la Lune faites en 1835, à l'aide d'un nouveau télescope, par John Herschel* [...] communiquée par le Dr Andrew Grant [...] au journal 'the Sun' et reproduite par le 'New York American' (nos des 3 et 4 septembre 1835) sur lesquels elle a été traduite [...]. Paris: Paul [1835?].

[3] Barcelona 1836

John F.W. Herschel: *Grandes descubrimientos astronómicos hechos recientemente por Sir John Herschel en el Cabo de Buena Esperanza*. Traducido del inglés por Francisco de Carrion. Barcelona: Ignacio Estivill 1836.

[4] Bordeaux 1836?

Andrew Grant: *Découvertes faites dans la lune, par M. [sic] Herschel* [...]. D'après une relation d'Andrew Grant. Bordeaux: Laplace [1836?].

[5] Hamburg 1836

Richard Adams Locke: *Neueste Berichte vom Cap der guten Hoffnung über Sir John Herschel's höchst merkwürdige astronomische Entdeckungen den Mond und seine Bewohner betreffend: Nebst kurzer Übersicht einiger neu entdeckter und beobachteter Doppelsterne und Nebelflecken*. Hamburg: Johann Philipp Erie 1836.

[6] London 1836

John Herschel: *Some Account of the great astronomical Discoveries made* [...] *at the Cape of Good Hope*. London: Effingham Wilson 1836.

[7] London 1836

John Herschel: *Some Account of the great astronomical Discoveries made* [...] *at the Cape of Good Hope*. London: Effingham Wilson 1836, second edition.

[8] Madrid 1836

John F.W. Herschel: *Grandes descubrimientos astronómicos hechos recientemente en el Cabo de Buena Esperanza*. Por Sir John Frederick William Herschel. Traducción del inglés por D. Franco de Paula Carrión. Madrid 2ª ed.: [s.n.] 1836.

[9] Milano 1836

Richard Adams Locke: *Pubblicazione completa delle nuove scoperte di Sir John Herschel, nel cielo australe e nella luna*. Traduzione dal Francese. Milano: Sonzogno 1836.

[10] Napoli 1836

John Frederick William Herschel: *Pubblicazione completa delle nuove scoperte di Sir John Herschel nel cielo australe e nella Luna*. Napoli: Tasso 1836.

[11] Paris 1836

Andrew Grant: *Découvertes dans la lune, faites au cap de Bonne Espérance par Herschel [...]*. Traduit de l'Américain de New-York, septembre 1835. Paris: Babeuf 1836, 2ème éd.

[12] Paris 1836

Andrew Grant: *Découvertes dans la lune, faites au cap de Bonne Espérance par Herschel [...]*. Traduit de l'Américain de New-York, septembre 1835. Paris: Babeuf 1836, 3ème éd.

[13] Strassbourg 1836

Andrew Grant: *Découvertes dans la lune, faites au cap de Bonne Espérance par Herschel [...]*. Traduit de l'Américain de New-York, septembre 1835. Strasbourg: G. Silbermann 1836.

Noten

- 1 Volgens Hoskin werden vooral Herschels waarnemingen baanbrekend geacht. In theoretisch opzicht stelden zijn bijdragen enigszins teleur. Vgl. Hoskin: 'John Herschel's cosmology', p. 3.
- 2 Winkler Prins: 'Herschel', p. 321.
- 3 Hoskin: 'John Herschel's cosmology', p. 3.
- 4 Meer over het wetenschappelijk werk van *William* en zijn planeetontdekking in Hoskin: 'William Herschel and the construction of the heavens'.
- 5 Bayertz: 'Spreading the spirit of science', p. 209. Zie verder Allart: '*De wetenschap heeft 't uitgemaakt*'.
- 6 Intrigerende aanzetten daartoe vindt men in Sheets-Pyenson: 'Popular science periodicals in Paris and London', en in Barton: 'Just before *Nature*: the purpose of science and the purposes of popularization in some English popular science journals of the 1860s'.
- 7 Het citaat is afkomstig uit het commentaar van Van Helden bij Galilei: *Sidereus Nuncius*. [Vertaald door] Van Helden, p. 89.
- 8 Bennett: 'On the power of penetrating into space', resp. p. 75 en p. 100.
- 9 Meer over de waardering van de wetenschapper als (publieke) held in Haynes: *From Faust to Strangelove*. Voor de negentiende eeuw raadplege men bovendien Theerman: 'National images of science: British and American views of scientific heroes in the early nineteenth century'.
- 10 Over deze verstrengeling van negentiende-eeuwse wetenschap, ideologie en politiek schrijft Dale in *In pursuit of a scientific culture*.
- 11 Cooter Pumfrey: 'Separate spheres', p. 240.
- 12 Fehér: 'The triumphal march of a paradigm', p. 96.
- 13 Evans: 'The great moon hoax', p. 196.
- 14 Geciteerd naar de rijk gedocumenteerde inleiding van Ormond Seavey in Locke: *The moon hoax*. Ed. Seavey, p. vii. Van Saevey's informatie heb ik in het hiernavolgende meer dan eens geprofiteerd.
- 15 Ik citeer *The Sun* in het vervolg naar de integrale elektronische uitgave die is te vinden op de website van *The Museum of Hoaxes*, <http://www.museumofhoaxes.com>. De best becommentarieerde tekstuutgave biedt Seavey in de in noot 14 genoemde uitgave.
- 16 Locke: *The moon hoax*. Ed. Saevey, p. x.
- 17 Locke: *The moon hoax*. Ed. Saevey, p. xi.
- 18 De genoemde oplatecijfers ontleen ik aan Crowe: *The extraterrestrial life debate 1750-1900*, p. 212 en aan het werk van Saevey (noot 14).
- 19 Hoskin: 'John Herschel's cosmology', p. 1.
- 20 Evans: 'The Great Moon Hoax', p. 197.
- 21 Crowe: *The extraterrestrial life debate 1750-1900*, p. 212-213.
- 22 Geciteerd naar Locke: *The moon hoax*. Ed. Saevey, p. xxxii. Zie voor de integrale tekst Poe: 'Richard Adams Locke'.
- 23 Sargent: *Public men*, p. 303.
- 24 Crowe, *The extraterrestrial life debate 1750-1900*, p. xv.
- 25 Galilei: *Sidereus Nuncius*. [Vertaald door] Van Helden, p. 40. Curs. van mij.
- 26 Crowe: *The extraterrestrial life debate 1750-1900*, p. 208-209.
- 27 Lovejoy: *The great chain of being*, p. 52.

- 28 Crowe, *The extraterrestrial life debate 1750-1900*, p. 73.
- 29 Geciteerd naar Crowe, *The extraterrestrial life debate 1750-1900*, p. 75.
- 30 Crowe, *The extraterrestrial life debate 1750-1900*, p. 37.
- 31 Aldus Buttmann in *The shadow of the telescope*, p. 118.
- 32 Zie verder Jongejan: *De humor-'cultus'*.
- 33 Meer hierover in Sens: 'Was Adam zwart?'
- 34 Locke: *The moon hoax*. Ed. Saevey, p. xxi.
- 35 Meer over Herschels reactie in Buttmann: *The shadow of the telescope*, p. 118.
- 36 Buttmann: *The shadow of the telescope*, p. 118.
- 37 De hier getoonde afbeelding is (met toelichting) te vinden op de website van het museum, <http://www.mhs.ox.ac.uk/images/index.htm?image24>. Inventarisnummer: 25152. Materiaal: papier-maché. Diameter: 91 mm. De onderschriften doen vermoeden dat de doos is gemaakt op het continent, en niet in Engeland, zoals het Museum op haar website met stelligheid beweert. Voor een (summiere) geschiedenis van (de vreugden van) het (tabak)snuiven en de functie van de snuifdoos, raadplege men Bulthuis: *500 jaar tabakscultuur*.
- 38 Meer over deze karikaturale tradities (en hun betekenis voor de wetenschapsgeschiedenis) in het intrigerende artikel van Rudwick: 'Caricature as a source for the history of science'.
- 39 Meer over de geschiedenis van deze 'Afdeeling' in Snelders: 'Het Departement Natuurkunde'.
- 40 Archief Felix Meritis (nr. 59/266, sectie M, fol. 1): register met 'wetenschappelijke aantekeningen' van lezingen [van de Afdeeling Natuurkunde van Felix Meritis], alfabetisch op titel ingericht, 1835-1852; met losse inliggende klapper op sprekers; 1 deel. Archiefbewaarplaats: Gemeentearchief te Amsterdam. Ik ben dank verschuldigd aan Dr. Robert H. van Gent - werkzaam aan het Instituut voor Geschiedenis en Grondslagen van de Wiskunde en Natuurwetenschappen (Faculteit Natuur- en Sterrenkunde, Universiteit Utrecht) die (tijdens een congres over 'cultuur en kosmos' in Magdalen College, Oxford, UK, augustus 2003) zo vriendelijk was mij op het bestaan van deze papieren te attenderen.
- 41 Vgl. Johann Hieronymus Schröter: *Selenotopographische Fragmente zur genauern Kenntniss der Mondfläche*. Dl. 1. Lilienthal [auf Kosten des Verfassers] 1791.
- 42 Meer over Beets' Leidse (literaire) activiteiten en vriendenkringen in Van Zonneveld: *De Romantische club*.
- 43 Vgl. de uitvoeriger registers in *De Beetscollectie te Leiden*.
- 44 In de *Leidsche courant* en de *Amsterdamsche courant* heb ik (over de periode augustus 1835-1836) voornog geen verwijzingen naar de *hoax* aangetroffen.
- 45 'Manneken', inclusief het voorwerk, citeer ik in het vervolg naar Beets: *Dichtwerken*. Dl. 1, p. 393-402.
- 46 Zonneveld: 'Nicolaas Beets ontvangt vriendenlof', p. 445.
- 47 Zie voor deze betekenis ook [Swalve]: *Brieven uit en over de Verenigde Staten van Noord-Amerika*, p. 1, noot 1: 'In den strijd tegen JOHN BULL is BROEDER Jonathan bekend. Wie deze ook zij, wij noemen hem gaarne broeder, -men herinnere zich echter (en wij werken dit op ter voorkoming van alle misverstanden en gissingen) dat JONATHAN en AMERIKAAN voor synoniem gehouden worden, even gelijk JOHN BULL en ENGELSCHMAN'.
- 48 Bos: 'Dienaren des woords', p. 158.

- 49 Bos: *In dienst van het Koninkrijk*, p. 170.
- 50 Meer over deze traditie in Vermij: *Secularisering en natuurwetenschap*.
- 51 Beets: *Het Dagboek*, p. 57.
- 52 Beets: *Het Dagboek*, p. 197-198. In 'Mannekens' staat: 'Ik droomde van de maan [...] / Van Uylenbroek en Schröder, aan den trans'. De Leidse telescoop was overigens van beroerde kwaliteit en Van Uylenbroeks wetenschappelijke aandacht richtte zich voornamelijk op de Oosterse letterkunde en de geschiedenis. Veel kwam er van de Leidse sterrenkunde dus niet terecht. Zie Otterspeer, *De wiek-slag van hun geest*, p. 104-105.
- 53 Vgl. Beets: *Het Dagboek*, p. 197. 'Ik dacht aan BYRON'S

Ye stars, who are the poetry of heaven!

en aan zijn heerlijke regels uit *Siege of Corinth*

blue sky
Spreads like an ocean hung on high,
Bespangled with those isles of light,
So wildly, spiritually bright,
Who ever gazed upon them shining,
And turn'd to earth without repining,
Nor wish'd for things to flee away,
And mix with their eternal ray.'

- 54 In 'English bards and Scotch reviewers: a satire', hier geciteerd naar een elektronische uitgave op *The Victorian Web*: <http://65.107.211.206/previctorian/byron/reviewers.html>.
- 55 daar: 'terwijl'
- 56 'Aan de maane'. In: Bellamy: *Gedichten*. Ed. Buijnsters, p. 16.
- 57 *languissant*: 'smachtend'
- 58 Drie godinnen, traditioneel geassocieerd met de maan. *Hecate*: Griekse godin, onder meer van hekserij, toverkunst en spookverschijningen. *Diana*: Italische maangodin, veelal geïdentificeerd met de Griekse *Artemis*. *Astarte*: astrale vruchtbaarheidsgodheid. Zie verder het *Woordenboek der oudheid*. Dl. 1, resp. p. 1334-1335, p. 850 en p. 384.
- 59 Zie verder Krupp: *Beyond the blue horizon*.
- 60 Meer over het baanbrekende werk van Christiaan Huygens (1629-1695), Isaac Newton (1642-1727) en Tycho Brahe (1546-1601) in *The Cambridge illustrated history of astronomy*. Ed. Michael Hoskin. In de late achttiende en negentiende eeuw zijn deze pioniers tot de onbetwistbare grootheden in het vak gerekend, en als 'wetenschappelijke helden' bejegend.
- 61 Visser 't Hooft, *De student Beets*, p. 48.
- 62 Beets: *Dichtwerken*. Dl. 1, p. 400. Bedoeld is het meervoud van 'ganzegat'. Zie WNT IV: 263.
- 63 Aerts: *De letterheren*, p. 104. Het uitbundige onthaal van 'Vooruitgang', waaraan Aerts kort refereert en dat een intrigerende toegang biedt tot 19^{de} eeuwse (intellectuele) bespiegelingen over cultuur en wetenschap, laat ik hier verder buiten beschouwing.

- 64 Georg Louis Leclerc, graaf de Buffon (1707-1788), auteur van het 44-delig biologisch standaardwerk *Histoire naturelle générale et particulière* (1749-1789). 'Buffon's work very successfully spread a taste for the study of nature among the reading public of Europe', aldus Van Dusen in *The literary ambitions and achievements of Alexander von Humboldt*, p. 13. In dit verband is het niet zonder betekenis te vermelden dat er in 1809 een 'Buffon' voor de jeugd is gepubliceerd: *De kleine Buffon, of Beknopte natuurlijke historie der dieren: met afbeeldsels voor de jeugd*, die onder de titel *De kleine Buffon, of natuurlijke historie voor kinderen* tot 1861 is blijven verschijnen.
- 65 Beets, 'Vooruitgang', geciteerd naar Hildebrand: *Camera obscura*. Ed. Willem van den Berg [e.a.]. Dl. 1, p. 302.
- 66 Een voorbeeld levert Keats in *Lamia* (1820), waar het geheimzinnige van de regenboog heet te zijn verdwenen door de wetenschappelijke verklaring van dit verschijnsel. Zie Abrams, *The mirror and the lamp*, p. 307. En vooral Wylie: 'Romantic responses to science'.
- 67 Grimm: *Deutsche Mythologie*, p. 600.
- 68 Van Stégeren: 'Het mannetje in de maan'. Hij schrijft over Shakespeare op p. 5.
- 69 Vgl. Mooij: *De andere aarde*, p. 7.
- 70 Ook Huygens heeft het pluralisme verdedigd, maar zijn standpunten laat ik verder buiten beschouwing. Zie verder Jorink: *Wetenschap en wereldbeeld in de Gouden Eeuw*, p. 72.
- 71 *Natuurkundige verhandelingen van de Bataafsche Maatschappij der Wetenschappen te Haarlem* (1803), p. 26.
- 72 In de *Verhandelingen* (zie noot 71) staan de titels vermeld van de twee, uit Duitsland afkomstige bijdragen: *Qui universitatem rerum* en *Mundi remota*. Uit Frankrijk kwam *Non abiit* (een titel die te denken geeft).
- 73 Citaten uit Schröder, 'Verhandeling', p. 98-99. De gecursiveerde bijbeltekst stamt uit *Johannes* 14:2.
- 74 Citaten uit Oostkamp: *Hemel-beschouwing*, p. 28 en p. 29.
- 75 Levine: *Darwin and the novelists*, p. 2-3.
- 76 Vgl. Daum: 'Naturwissenschaften und Öffentlichkeit in der deutschen Gesellschaft', p. 66.
- 77 Kelley: 'Introduction', p. 1.
- 78 Cooter en Pumfrey: 'Separate spheres', p. 242.
- 79 Ruiter en Smulders: *Literatuur en moderniteit in Nederland 1849-1990*, p. 14.
- 80 Aerts in spreekt in *De letterheren* naar aanleiding van Beets' 'Vooruitgang' in soortgelijke termen over 'verwetenschappelijking van de wereldbeschouwing' (curs. van mij, BP). Zie (bij) noot 63.
- 81 Zie in dit verband o.a. het inzichtgevende artikel van Ross: 'Scientist: the story of a word'.
- 82 Bernstein: *Boven lucht en wolken*, p. 9-12.
- 83 Winkler Prins: 'Maan', p. 271-272.
- 84 Shapin: *The scientific revolution*, p. 8.

Homerus als barokkunstenaar

EEN INTERTEKSTUELE LEZING VAN
VESTDIJKS NOVELLE
'HOMERUS FECIT' (1935)

Mathijs Sanders

1. Inleiding

Het onderzoek naar intertekstualiteit vormt een van de warme gebieden in de literatuurwetenschap. In recente studies als die van Graham Allen (2000) en Mary Orr (2003) worden de mogelijkheden en grenzen van het intertekstualiteitsonderzoek in kaart gebracht en kritisch gewogen, terwijl Pierre Geron (2003 en 2004) in dit tijdschrift de doorwerking van de theorieën van Kristeva en Riffaterre in de neerlandistiek taxeert. Wat uit de bovengenoemde studies duidelijk wordt is dat door theoretici vanaf de late jaren zestig heel verschillend is gedacht over het bereik van intertekstualiteit. Aan de ene kant staat de nauwe opvatting van Harold Bloom (*The Anxiety of Influence*, 1973) die intertekstualiteit opvat als de oedipaal bepaalde relaties tussen teksten van voorgangers en teksten van 'laatkomers'. Een ruimere opvatting is verwoord door Michael Riffaterre (*Semiotics of Poetry*, 1978) die zich richt op in principe traceerbare relaties tussen teksten door lezers die over voldoende intertekstuele competentie beschikken om de tekst als partituur te lezen. Aan de andere zijde van het spectrum bevinden zich de poststructuralisten Julia Kristeva en Roland Barthes. Kristeva hanteert, in het verlengde van Bakhtin, een tekst- en intertekstbegrip dat aanmerkelijk omvattender is dan dat van Riffaterre, terwijl Roland Barthes intertekstualiteit zeer ruim afbakt door het te betrekken op het ongedifferentieerde domein van het *déjà lu*, waarmee hij de volle nadruk legt op alle mogelijke verbanden die lezers leggen tussen zeer uiteenlopende teksten. Met de verschuiving binnen de literatuurwetenschappelijke aandacht van de literaire tekst naar de cultuurhistorische context lijkt de ruime bepaling van intertekstualiteit de voorkeur te genieten, zoals blijkt uit bijvoorbeeld het onderzoek naar intermedialiteit, hypertext en ideologiekritiek.¹

Deze verbreding van het onderzoeksveld, de stap buiten het feitelijke literaire werk, is al in de tekst van Kristeva vervat. In haar hoofdwerk *Séméiotiké* uit 1969 lanceerde zij het begrip 'ideologeem', dat verwijst naar het gegeven dat teksten elementen bevatten van ideologische structuren en daarmee verbonden maatschappelijke spanningen en conflicten. De visie van Kristeva op de sociale werkelijkheid als 'un ensemble textuel' impliceert een belangrijke uitbreiding van het interpre-

tatieve onderzoeksveld ten opzichte van de traditionele filologie en hermeneutiek. Iedere tekst draagt niet alleen de sporen van andere literaire teksten, maar ook die van de historische, culturele, ideologische en sociale context waarin die tekst is ontstaan en wordt gelezen.²

In dit artikel lanceer ik een interpretatie van Simon Vestdijks novelle ‘Homerus fecit’ uit de bundel *Narcissus op vrijersvoeten* (1938) op basis van de intertekstuele complexen die ik uit deze novelle afleid. Mijn aandacht gaat vooral uit naar de instrumentele functie van de interteksten: het is mij te doen om de vraag welke functie de intertekstuele knopen in ‘Homerus fecit’ hebben binnen het betekenispotentieel van het verhaal. Deze vraag is uitsluitend te beantwoorden door ook te letten op *de wijze waarop* de intertekstuele draden geweven zijn. In een eerste fase interpreteer ik de meest traceerbare intertekstuele lijnen. Vervolgens zal ik vanuit een verruimd intertekstualiteitsbegrip en op basis van een specifieke intertekst die de eenheid van het afzonderlijke verhaal overstijgt, de cultuurkritische strekking van Vestdijks verhaal aan het licht brengen en deze relateren aan de historische context waarin het verhaal geschreven en gelezen werd. Het doel van mijn onderneming is te onderzoeken of intertekstueel sporenonderzoek het mogelijk maakt de mijns inziens destijds zeer actuele cultuurkritische strekking van deze literaire tekst te duiden. Mijn bevindingen zal ik tenslotte relateren aan die van twee eerdere interpreten van dit verhaal: Holwerda (1991) en Nachtergaele (1996).

2. Verhaal en bundel

‘Homerus fecit’ behoort tot het corpus antieke verhalen en romans van Vestdijk, teksten waarvan de situatie of handeling in de antieke oudheid is gesitueerd. Het verhaal werd geschreven in de zomer van 1935 en opende de novellenbundel *Narcissus op vrijersvoeten* die in 1938 verscheen en waarin Vestdijk zes verhalen groepeerde die hij tussen 1932 en 1937 had geschreven.

Op grond van het optreden van Homerus als personage in de vertelde wereld kan de tijdruimtelijke *setting* van de geschiedenis (in Bakhtins terminologie: de chronotoop) worden bepaald: de eilandenwereld van de Griekse archipel ten tijde van Homerus, de achtste eeuw voor Christus, een constellatie van rijkjes met eigen goden, zeden en belangen.³ Het verhaal begint met het ontwaken van de jonge Thalthybius, kort na een hevige storm, aan boord van een met tin, goud en zilver beladen handelsschip met een Griekse en Phoenicische bemanning. Thalthybius – een jongen van onbekende herkomst, onbekend met de Griekse godenwereld en gemonsterd door de Phoeniciërs om zijn lichaamskracht – luistert vol schaamte naar de verhalen die de bemanningsleden elkaar vertellen over hun goden. Anders dan de Phoenicische schepelingen, die hun erotische driften projecteren in hun opzweepende verhalen over Astartediensten en priesterlijke orgieën, plaatst Thalthybius de goden in de veelkleurige hemel boven de zee. Wanneer het schip aan-

meert bij een eiland en de hitsige bemanning, gelokt door naakte en obscene dansende vrouwen, het strand betreedt, blijft Thalhybius vol angst en weerzin achter op het schip. Alleen achtergebleven staart hij vanaf de voorplecht uit over de zee, 'welbewust met zijn rug naar het eiland.' De werelden onder en boven de waterspiegel zijn in volkomen harmonie, wat een kortstondig geluksgevoel opwekt. Na een kwartier staren draait hij zich om (uit angst om bespied te worden) en ziet hij in de verte dat zijn scheepsgenoten onthoofd en gespiest zijn door de eilandbewoners. Nog net op tijd trekt Thalhybius het schip vlot en vaart hij af.

Enige tijd later ontwaakt hij opnieuw aan boord van een schip. De bemanning bestaat uit Ioniërs met 'hoog opgeschikte lauwerkransen om de slapen', die na een pleziertocht op de terugweg zijn naar het eiland Chios. In zijn slaap wordt Thalhybius gekweld door dromen over de moord op zijn oude scheepsgenoten. In zijn dromen treden de vrouwen niet op, maar overdag is hij met zijn gedachten enkel bij hen, waarbij deze eilandbewoonsters goddelijke, mythische proporties aannemen. Thalhybius vindt evenwel geen woorden waarmee hij zijn redders deelgenoot kan maken van zijn belevenissen. Op Chios verwonderen de Ioniërs zich erover dat Thalhybius zich niet tot Apollo weet te wenden om die god te danken voor zijn behoud. De Ioniërs nemen Thalhybius mee naar 'de blinde zanger', die 'veel goud en zijn rustigen levensavond geven zou voor een nieuw wonder, een nieuw gedrocht, een godheid die onbekende krachten belichaamde, waar alles in deze tijd reeds ontdekt scheen te zijn en het dichterlijk vernuft alleen nog maar dienen kon om de oude overleveringen op te smukken, de oude goden steeds op andere wijze te rangschikken en te voorzien van heilige dieren en planten.' Het is Homerus, de blinde en dichtbebaarde zanger, die met een stift een hexametrisch ritme tikt op het tafelblad. Wanneer Homerus Thalhybius vraagt naar diens belevenissen begint hij te praten, aanvankelijk haperend, maar wanneer Thalhybius het woord 'Odysseus' opvangt, breekt een woordenstroom los en verdicht hij zijn belevenissen, deze vergrotend tot mythische proporties. De omringende rhapsoden noteren zijn verhaal op papyrusrollen. Tenslotte leggen Thalhybius en Homerus hun handen op elkaars voorhoofd, 'en wat er nog aan het verhaal ontbrak stroomde zo door hun beider handen en armen in elkaar over.'

Meer nog dan zijn drie andere verhalenbundels, *De dood betrapt* (1935), *Stomme getuigen* (1947) en *De fantasia en andere verhalen* (1949), ligt aan *Narcissus op vrijersvoeten* een hechte thematische en compositorische eenheid ten grondslag.⁴ De thematische coherentie van de bundel wordt bewerkstelligd door een gedeeld intertekstueel bronnencomplex dat verankerd is in de antieke mythologie: in het bijzonder de verhalen over Narcissus. Het Narcissusmotief wordt in de bundel op heel verschillende niveaus bespeeld en krijgt gestalte in zowel de historische als de contemporaine verhalen (die zich afspelen in de eerste decennia van de twintigste eeuw). De bundelcompositie vertoont de afgewogen symmetrie van een tweeluik, die overeenkomt met die uit de bundel *De dood betrapt*: drie historische verhalen ('Homerus fecit', 's Konings poppen', 'Doge en cicisbeo') worden gevolgd door

drie contemporaine verhalen ('De bruine vriend', 'Pijpen', 'Een twee drie vier vijf'). De afzonderlijke verhalen verraden op hun beurt een doordachte, symmetrische structuur. Zo wordt 'Homerus fecit' vier keer onderbroken door een wittregel, waardoor de tekst uit vijf segmenten bestaat, door Holwerda (1991) 'episodes' genoemd. Deze episodes zijn als volgt gestructureerd:⁵

Episode A (pp. 9-18): de situatie aan boord van het Grieks-Phoenicische schip.

Episode B (pp. 18-25): aankomst bij het eiland.

Episode C (pp. 25-28): mijnering en vlucht.

Episode D (pp. 28-33): de situatie aan boord van het Ionische schip.

Episode E (pp. 33-42): bezoek aan Homerus.

Tussen deze episodes treedt spiegeling op. Episode A en D spelen zich af op zee en in beide episodes wordt Thalthybius geconfronteerd met een hem onbekende cultuur, respectievelijk de ongecultiveerde wereld van de Phoeniciërs en de overgecultiveerde wereld van de Ioniërs. Episode B en E beschrijven de situatie van Thalthybius wanneer hij na zijn confrontatie met beide culturen aan land gaat. Op basis van deze geleiding wijst Holwerda op de functie van episode C als letterlijk en figuurlijk het draaipunt van het verhaal: op deze plaats in de handeling neemt het verhaal een beslissende wending.⁶

3. Narcissus en Homerus

De bundel- en verhaaltitel zetten de lezer op het spoor van twee duidelijk te traceren intertekstuele broncomplexen. *Narcissus op vrijersvoeten* activeert de Narcissus-intertekst, terwijl de titel 'Homerus fecit' en natuurlijk het optreden van Homerus als personage in de vertelde wereld de intertekst van de Homerische epiek genereert.

Het verhaal over de nimfenzoon Narcissus is in diverse antieke bronnen overgeleverd. De bekendste versie van het verhaal is onmiskenbaar die uit het derde boek van Ovidius' *Metamorphosen*. In dit verhaal spiegelt de beeldschone Narcissus zich in het spiegelend wateroppervlak van een heldere bron, wordt op zichzelf verliefd en verdrinkt in een poging zichzelf te omhelzen.⁷

Thalthybius' sterk introspectieve natuur verraadt een narcistische persoonlijkheid. In zowel episode A als D wordt hij beschreven als een raadselachtige buitenstaander. Hij is een onbeschreven blad, een kind (in de openingszin van het verhaal wordt hij beschreven als liggend in een foetale houding), dat zich ontwikkelt in wisselwerking en confrontatie met twee werelden, die van de Grieken/Phoeniciërs en die van de Ioniërs, zonder dat hij in een van die werelden opgaat. Dat Thalthybius een tweede Narcissus dreigt te worden blijkt vooral uit episode C. De harmonie die hij, starend bij het wateroppervlak, ontwaart brengt een geluksgevoel teweeg, dat echter geen stand houdt. De angst om bespied te worden

is feitelijk zijn redding: hij rukt zich los van de waterspiegel en kijkt om. Anders dan Ovidius' Narcissus weet de eenzelvige Thalthybius zich tijdig los te rukken van het spiegelend wateroppervlak. Hij zal niet wegwijnen en sterven, maar zijn reis vervolgen.

De Homerus-intertekst is, anders dan de Narcissus-intertekst, niet tot één specifieke brontekst te herleiden. Feitelijk betreft deze intertekst het (veronderstelde) leven van Homerus en diens epos *Odyssee* in het bijzonder.⁸ Thalthybius' reis naar en van het eiland met de afzichtelijke, lokkende vrouwen vormt een echo van Odysseus' reis uit *Odyssee*, in het bijzonder van de Circe-episode (boek 10) en de Sirenenepisode (boek 12); de vrouwen spiegelen bovendien de maenaden uit Euripides' *Bakchai*: de door Dionysus bezeten, geëxalteerd dansende horde vrouwen. Met het opvoeren van Homerus als verhaalpersonage wordt de epische wereldliteratuur het verhaal ingetrokken. Het is Homerus, deze 'ouden, blinden zanger uit Smyrna, die in Chios was komen wonen en die heldenzangen kende, waarin honderd mensenlevens werden beschreven en die een mensenleven in beslag zouden nemen, wilde men ze volledig ten gehoor brengen', die van Thalthybius een schrijver maakt, zoals Holwerda heeft betoogd.¹⁰

Van belang is het woord 'Odysseus' dat voor Thalthybius fungeert als een signaalwoord. Zowel Homerus als Thalthybius zitten in zekere zin verlegen om een intertekst. Homerus heeft behoefte aan nieuwe verhaalstof, die Thalthybius hem kan leveren nadat het woord 'Odysseus' is gevallen. Thalthybius heeft op zijn beurt behoefte aan een strenge vorm, die Homerus (de strakke en massieve hexameters tikkend op het tafelblad) hem verschaft.

4. Apollo en Dionysus

Precies op de helft van de tekst neemt het verhaal een beslissende wending. Thalthybius keert het eiland letterlijk de rug toe. Achter hem ligt de wereld van de roes, de zinnelijke lust, de chaos en de vervoering. Voor hem ligt in volkomen harmonie de open zee, waarover Thalthybius staart en waarin hij zich als Narcissus spiegelt. Precies op de helft van deze episode C – het scharnierpunt van het verhaal – draait Thalthybius zich om en ontwaart hij het levensgevaar dat op het eiland dreigt. Had hij zich niet omgedraaid dan was zijn narcistische bespiegeling hem ongetwijfeld fataal geworden. Nu kan hij zich op tijd uit de voeten maken om, wanneer hij door de Ioniërs aan boord is gehaald, geconfronteerd te worden met hun uiterst gecultiveerde beschaving. Hoewel geen van de interpreten van 'Homerus fecit' deze stap heeft gezet, ligt het voor de hand hier een nieuwe intertekst te activeren. De twee sferen waarmee Thalthybius wordt geconfronteerd zijn te typeren als respectievelijk Dionysisch en Apollinisch, waarmee een spoor kan worden getrokken naar *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* van Nietzsche uit 1872. In deze cultuurfilosofische verhandeling over het ontstaan van de Griekse

tragedie, opgedragen aan Richard Wagner, onderscheidt Nietzsche twee polaire krachten die in de Griekse tragedies van Aeschylos en Sophocles tot een synthese werden gesmolten: het Apollinische en het Dionysische. Karakteristiek voor de Apollinische levensvorm is het ideaal van de orde, de harmonie en de beheersing. In de kunsten spreekt het Apollinische volgens Nietzsche onder andere uit een voorkeur voor een evenwichtige vormgeving. Het Dionysische manifesteert zich daarentegen in de extase, de roes, het mateloze driftleven en het lichamelijke, waarin het individu een 'oereenheid' ervaart. Artistiek resulteert de Dionysische houding in een doorbreking van grenzen. Waar het Apollinische principe volgens Nietzsche ten grondslag ligt aan de beeldende kunst, daar spreekt het Dionysische vooral in de muziek. In de uitbeelding van tragediepersonages manifesteert het Apollinische zich in doelgericht intentioneel handelen en helder taalgebruik, waarmee de altijd onderliggende chaos wordt bedwongen. In Nietzsche's visie wordt het Apollinische immers gedragen door het Dionysische: de vorm komt voort uit vormloosheid. Nietzsche pleit in zijn geschrift tenslotte voor levensaanvaarding: een aanvaarding van de permanente dynamiek van het Dionysische en het Apollinische.

Het is niet moeilijk om in de bemanning van het Grieks-Phoenicische schip het Dionysische principe belichaamd te zien. Ongericht vitalisme en onmatige honger naar erotiek drijft hen.

Meer dan een jaar lang hadden zij vrouwen ontbeerd; opgehitst bloed riep herinneringen wakker aan priesterlijke orgiën, zoo niet in werkelijkheid door hen aanschouwd, dan toch steeds geweten en tot in bijzonderheden geraten.¹¹

Drift, roes en extase zijn het domein van Dionysus. Thalhybius projecteert daarentegen de godenwereld in de hemel boven de zee en plaatst daarmee onbewust de geest boven het lichaam. Hij schaamt zich over de platheid van zijn scheepsgenoten, die hun erotische drift projecteren op de godinnen. Verontwaardigd luistert hij naar de hitsige Phoeniciërs:

Aphrodite, die hij zich geschapen had naar het beeld van blank zwellende wolken, iets rose getint door een ondergaande zon, ontzagwekkend, niet te benaderen, was hetzelfde wezen dat overspel pleegde met den oorlogsgod der Thraciërs, dat zich leende tot tempelgeneugten, ja, dat zich zelfs, dan zeker tot het uiterste verkleind en onder vertrouwde gedaante optredend, zooals sommige voor menschen gewillige bronnymphen, met grootneuzige Phoeniciërs afgaf voor een talent goud. Tot in zijn droomen had het hem vervolgd, maar de anderen spotten en snoefden, als ze hem zoo verslagen zagen door iets dat alleen maar hun lachlust opwekken kon.¹²

De beschaafde en kunstzinnige Ioniërs daarentegen, getooid met hoog opgeschikte lauwerkransen, representeren de Apollinische idealen van beheersing, orde en gecultiveerde schoonheid. Zij leven in een wereld van gelijkmatigheid en perfec-

tie. De Apollinische Ioniërs beschermen Thalthybius letterlijk van een bedreigende, gruwelijke werkelijkheid. Toch blijft hij ook in hun wereld een buitenstaander.

In de cruciale episode C keert Thalthybius de Dionysische wereld letterlijk de rug toe. Anders dan Narcissus gaat hij niet aan zelfbespiegeling ten onder, maar rukt hij zich los van het wateroppervlak en neemt de wijk: Narcissus zet zich in beweging en ontwaakt in de Apollinische wereld van het Ionische schip. Episode C is te beschouwen als de sonnettistische *chute* van het verhaal. In episode E wordt tenslotte een evenwicht gevonden, nadat het Dionysische (de chaotische ervaringen van Thalthybius) aan het Apollinische (de strenge hexametrische en epische vorm waarin Homerus die ervaringen dwingt) is onderworpen, waardoor een (wellicht voorlopige) katharsis plaatsvindt.¹³

De contaminatie van ‘Narcissus’ en ‘Apollo / Dionysus’, die besloten ligt in de bundeltitel *Narcissus op vrijersvoeten*, beschouw ik als de intertekstuele nucleus van het verhaal. In episode C verkeert Thalthybius in een Narcistisch stadium van ingekeerdheid en geïsoleerde zelfbespiegeling. Dit isolement zal hij niet doorbreken in de Apollinische wereld van het Ionische schip (waar hij door Dionysische dromen geplaagd wordt), maar in zijn contact met Homerus, preciezer: op het moment dat één van de rhapsoden het woord ‘Odysseus’ noemt en Thalthybius en Homerus hun handen op elkaars hoofd leggen.

5. Cultuurkritiek: ‘vormulering’ en ideologeem

Wanneer Vestdijk in zijn grote essay uit 1937 de dichter Rilke een barokkunstenaar noemt, schetst hij in de eerste plaats een zelfportret.¹⁴ In zijn epische verdichting van de polaire spanning tussen het Apollinische en het Dionysische principe beantwoordt Vestdijk aan het profiel van de barokkunstenaar zoals hij dat in zijn Rilke-essay schetst: een speler met paradoxen die een chaotische ervaringswereld in een strakke en architectonisch doordachte artistieke vorm giet: ‘de inhoud, d.z. ideeën, voorstellingen, gevoelens, levenssfeer en levenshouding, is hier [in het barokke kunstwerk] chaotisch en ongedisciplineerd, de Vorm evenwel streeft vaak het uiterste na wat bereikbaar is aan systematiek en mathematische consequentie.’¹⁵ De Dionysische beleving wordt gevat in een Apollinische vorm.¹⁶ Vatten we de titel ‘Homerus fecit’ letterlijk op, dan is in deze novelle Homerus de ware barokkunstenaar: hij is het immers die de chaotische ervaringen van de jonge Thalthybius in een geconcentreerde vorm dwingt en daarmee de mentale chaos temt. Het resultaat is een barok kunstwerk, dat Vestdijk in zijn essay over Rilke karakteriseert als een werk waarin een chaotische levensinhoud in een strenge vorm is gegoten.¹⁷

De afgewogen contrapuntische bundel- en verhaalcomposities, de heldere en strenge bouw, zijn mijns inziens onlosmakelijk verbonden met de strekking van dit verhaal (ze zijn er als het ware het iconische teken van): de heilzame overwinning van het Apollinische principe van orde, regelmaat en beheersing op het Dionysi-

sche van de roes, de chaos en de vervoering. Uit de verhaalcompositie spreekt Vestdijks voorkeur voor wat hij in zijn poëzieleergang *De glanzende kiemcel* (1950) aanduidt als de architectonische vorm, die vooral gerealiseerd wordt in het sonnet, 'de koningin onder de versgestalten'.¹⁸ Ook de tijdruimtelijke *setting* van de vertelde geschiedenis is betekenisvol. Bakhtin wees deze situering, die hij de 'chronotoop' noemt, aan als het narratieve en ideologische centrum van een tekst.¹⁹ De chronotoop van 'Homerus fecit' genereert de intertekstuele lijn naar de Apollo/Dionysus-'tekst', die ik opvat als het ideologeem van het verhaal. Vanuit de epische ruimte krijgen de personages en handelingen concreet vorm. Hun chronotopische inbedding is betekenisvol en (conform Bakhtin) ideologisch geladen. Op grond van de Nietzscheaanse intertekst kunnen de vijf episodes als volgt worden benoemd:

Episode A + B: Het Grieks-Phoenicische schip en de bemanning (uiterlijk, gedrag, spraak): de chronotoop van het Dionysische.

Episode D: Het Ionische schip en de bemanning (uiterlijk, gedrag, spraak): de chronotoop van het Apollinische.

Episode C: Thalthybius op het watervlak: tussenruimte en tussentijd.

Episode D: Onderwerping van het Dionysische door het Apollinische. Katharsis.

Betekenisvol is het gegeven dat Thalthybius het enige personage is dat een ontwikkeling doormaakt en grenzen overschrijdt binnen de chronotopie. Met Bakhtin stel ik vast dat in deze chronotopie de ideologische kern van 'Homerus fecit' ligt besloten. In zekere zin praktiseert Vestdijk wat T.S. Eliot in zijn beroemde bespreking van James Joyce's *Ulysses* 'the mytical method' noemt en die Eliot karakteriseert als 'simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history'.²⁰

Een intertekstuele lezing van het verhaal, met bijzondere aandacht voor de 'ideologemen', maakt een cultuurhistorische interpretatie aannemelijk waarbinnen het verhaal wordt gezien als een vorm van kritiek op een door Dionysische driften bewogen cultuur en als een pleidooi voor beheersing en harmonie. Ook bij deze *Forum*-auteur is Nietzsche niet ver weg. Vestdijk was goed op de hoogte van Nietzsche's filosofie en gaf in zijn essays en fictie blijk van een sterke preoccupatie met de denkbeelden die Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* had verwoord.²¹ Een gedicht als 'Apollinische ode' (1938), de roman *De verminkte Apollo* (1952) en de gedichtencycli 'Grieksche sonnetten' (uit: *Gestelsche liederen*, 1949) en 'De geboorte van Apollo' (1958, opgenomen in: *Late gedichten*, 1971) zijn ondenkbaar zonder de Nietzscheaanse intertekst. De polaire dualiteit van het Dionysische en het Apollinische wordt verdicht en gedramatiseerd in de figuren en vertellers die deze teksten bevolken.²²

Bijzonder interessant in de context van mijn intertekstuele interpretatie van 'Homerus fecit' is Vestdijks essay 'H. Marsman als Apollinische persoonlijkheid' uit 1940, opgenomen in *De Poolsche ruiter* (1946).²³ Op grond van zijn kosmisch vitalis-

me typeerden critici Marsman veelal als een overwegend Dionysische persoonlijkheid. De grensoverschrijdende kosmische zelfvergroting en de exploratie van instinctieve levenskrachten werden dan veelal als argumenten aangevoerd. Vestdijk noemt Marsman daarentegen een in de grond Apollinische persoonlijkheid, die streefde naar zelfbeheersing, driftbeheersing en vormbeheersing. Dat er bij Marsman in zekere zin sprake is van een gemaskeerd Apollinisme hangt volgens Vestdijk direct samen met de onstuimige en chaotische tijdsomstandigheden gedurende de jaren tussen de twee wereldoorlogen, 'die wel het stijgen der Dionysische sappen gedooft, maar niet de geometrische schoonheid der bloem, waarin deze sappen tot rust en verheldering zijn gekomen.'²⁴ In zijn essay geeft Vestdijk er blijk van oog te hebben voor de versleutelde wijze waarop Marsman in *Tempel en kruis* uitdrukking gaf aan een geprononceerd cultuurkritisch standpunt. Vestdijk typeert Marsmans episodische gedicht als 'een Apollinische tragedie' over 'een zieke cultuur'.

Wie de ziekte onder ogen ziet, al is het de ziekte van een ganse cultuur, heeft haar tevens op één lijn gesteld met vruchtbare levensprocessen, waarin de dood slechts een verborgen kiem van nieuw leven kan zijn.²⁵

Het disciplineren van drift en chaos vormt volgens Vestdijk de kern van de Apollinische persoonlijkheid. Anders dan Nietzsche, die in *Die Geburt der Tragödie* het overwicht van de geest over de instincten in beginsel negatief waardeerde en het Dionysische omarmde als scheppende levensdynamiek van creatie en destructie, fungeert het intellect bij Vestdijk als een kracht waarmee de Dionysische chaos kan worden bedwongen en het bestaan kan worden beschermd tegen bedreigingen. Het Apollinische als een heilzame correctie van het Dionysische, die onder meer bestaat uit het afstand nemen van de tastbare realiteit.²⁶ Betrokken op de werkelijkheid van de jaren dertig – het opkomend fascisme en nationaalsocialisme, de politieke escalaties en de mobilisering van de massa – kan ik 'Homerus fecit' niet anders lezen dan als een Apollinische ode: een tribuut aan driftbeheersing als dam tegen de oprukkende chaos. In die zin staat het antieke verhaal in een zeer actuele context en vormt het een instrument van Vestdijks cultuurkritiek. De versleutelde wijze waarop deze cultuurkritiek wordt verwoord is vergelijkbaar met die van de door hem hoog gewaardeerde generatiegenoot F. Bordewijk, toen deze in de surrealistische novelle 'Sodom – moraliteit van deze eeuw' (1937) de dreigende ondergang van de hedendaagse grootstedelijke cultuur metaforisch verbeeldde in het deels in de oudtestamentische wereld gesitueerde verhaal over de ijzerhandelaar John (J.) Hova.²⁷ Zelf herkende Marsman de kracht van versleutelde cultuurkritiek in Marsmans *Tempel en kruis*, waarover hij schreef:

Men vindt, in *Tempel en kruis*, geen recepten voor kwakkelend moedertje Europa, geen lapmiddelen voor culturele catastrofes. Dit neemt niet weg, dat in *de wijze waarop* een bedreigde en zich toch weer half oprichtende cultuur zich aan de toeschouwers presenteert, één richting van ontwikkeling de overhand zal hebben, zoals ook bij een ziekte de symptomen de weg aanwijzen,

die de natuur ter genezing inslaat: en dat de dichter, voorzover hij zich met de cultuur lijdend of hoopvol vereenzelvigt, die richting tot uitdrukking moet brengen in zijn poëzie.²⁸

Holwerda (1991) neemt in zijn interpretatie van 'Homerus fecit' bewust 'de grenzen van de tekst in acht'. Aan de intertekstualiteit van het verhaal besteedt hij geen bijzondere aandacht. Op grond van een nauwgezette analyse van de geleding en abstracte motieven komt hij tot een poëtische interpretatie van het verhaal, dat uiteindelijk gaat over de geboorte van de door Homerus aangestoken verteller Thalthybius. De slotscène interpreteert Holwerda als 'een pleidooi voor een kunstenaarschap dat de spontane, spanningsvolle expressie combineert met vakmanschap en gevoel voor traditie.'²⁹ In het verlengde van deze interpretatie plaats ik mijn intertekstuele lezing van de laatste scène van het verhaal, die waarin Thalthybius een heilzaam evenwicht vindt als gevolg van de onderwerping van het Dionysische door het Apollinische principe. Het is Homerus die Thalthybius helpt om zijn chaotische ervaringen in een strenge (metrische) vorm te dwingen. De titel van het verhaal alludeert op de gebruikelijke wijze waarop schilders hun schilderijen signeren en stuurt aan op een interpretatie waarbinnen Homerus als de feitelijke auteur van Thalthybius' 'odyssee' moet worden aangemerkt: 'Homerus fecit' betekent immers letterlijk 'Homerus heeft het gemaakt'.³⁰ Waar Holwerda de ontwikkeling van Thalthybius beschrijft als die 'van onbeschreven blad tot gecultiveerd mens'³¹ stelt Nachtergaele dat Thalthybius een kind blijft, dat na zijn verwarrende ervaringen en dankzij Homerus in staat is zijn aanvankelijke 'kinderlijk-harmonische wereldbeeld' te herstellen.³²

Op grond van het voorgaande beschouw ik Thalthybius als een personage dat, heen en weer geslingerd tussen twee polaire krachten, zich uit angst, schaamte en walging afkeert van de Dionysische driftwereld en verlost wordt door het Apollinische ideaal van harmonie en beheersing, waarna hij een psychische en creatieve loutering ondergaat die resulteert in een nieuw evenwicht. 'Apollo is de god der katharsis, de god van de zuivering en verzoening,' schrijft Vestdijk in zijn Marsman-essay.³³ Anno 1935/1938 lijkt mij deze plotontwikkeling niet zonder betekenis. Van alle antieke en historische verhalen van Vestdijk is 'Homerus fecit' naar mijn mening het sterkst betrokken op de maatschappelijke en politieke actualiteit. De cultuurkritiek is in dit verhaal een product van de complexe tekstuele en intertekstuele vorm, van wat Vervaeck de 'vormulering' noemt.³⁴ De wijze waarop in 'Homerus fecit' gestalte wordt gegeven aan de polariteit en dualiteit van het Dionysische en het Apollinische vat ik op als een ideologeem in de betekenis die Kristeva daaraan geeft. Op versleutelde wijze, in een doorwrochte intertekstuele knoop, bevat dit verhaal de resonantie van een ideologische spanning in de culturele en maatschappelijke werkelijkheid van de jaren dertig: de dreigende overwoekering van de Westerse cultuur en maatschappij door het ongeremde driftleven en de noodzaak tot bezwering van die chaos.

Op grond van zijn belangstelling voor het werk van auteurs als Valéry, Rilke, Proust, Joyce en Mann (wier werk hij - vaak als eerste - in Nederland essayistisch introduceerde), zijn expliciet beleden band met de traditie (ook blijkend uit 'Homerus fecit', waarin wordt voortgebouwd op overgeleverde *fabulae*), zijn cere-

braliteit en de verwerking van motieven als de (on)betrouwbaarheid van taal en herinnering kan Vestdijks vroege oeuvre tot het Modernisme worden gerekend.³⁵ Kenmerkend voor de modernistische auteur is volgens Fokkema en Ibsch de distantie die hij betracht ten aanzien van de politieke en maatschappelijke actualiteit, een 'afkeer van maatschappelijk engagement'.³⁶ Wellicht is het mogelijk om op basis van een analyse van interteksten in een modernistisch verhaal als 'Homerus fecit' te komen tot een meer genuanceerde visie op het semantisch veld *onthechting*. Op metaforisch en intertekstueel versleutelde wijze kiest de auteur positie in de maatschappelijke en ideologische realiteit van de jaren dertig, zonder evenwel te vervallen in tendensliteratuur. In het verlengde van de poëtica van *Forum* getuigt het verhaal intussen wel degelijk van het echte leven.³⁷

* Ik dank mijn collega's van de opleiding Algemene Cultuurwetenschappen aan de K.U. Nijmegen voor hun commentaar op een eerdere versie van dit artikel.

Bibliografie

- Allen, Graham, *Intertextuality*, Routledge, London & New York, 2000.
- Aristoteles, *Poëtica*. Vertaald door N. van der Ben en J.M. Bremer, Athamaeum - Polak & Van Gennep, 1999.
- Bakhtin, M.M., 'Forms of Time and of the Chronotope in the Novel', in: M.M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, University of Texas, Austin, 1996, pp. 84-258.
- Barteling, H., *Klassieke letterkunde*, Utrecht, Het Spectrum, 1989.
- Bekker, Harry, *Veroverde traditie. De poëtische opvattingen van S. Vestdijk*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1989.
- Bordewijk, F., *De wingerdrank*, Nijgh & Van Ditmar, 's-Gravenhage, 1987.
- Claes, Paul, *Echo's echo's. De kunst van de allusie*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1988.
- Eliot, T.S., 'Ulysses, Order and Myth', in: Frank Kermode (ed.), *Selected Prose of T.S. Eliot*, Harcourt, New York, 1975, pp. 175-178.
- Fokkema, D. en E. Ibsch, *Het modernisme in de Europese letterkunde*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1984.
- Geron, Pierre, 'L'intertextualité sans peine? Echo's van Kristeva's concept intertekstualiteit in de neerlandistiek (I)', in: *Nederlandse letterkunde*, jrg. 8, nr. 4, 2003, pp. 302-319.
- Geron Pierre, 'L'intertextualité sans peine? Michael Riffaterres poëzieanalyse en zijn receptie in de neerlandistiek (II)', in: *Nederlandse letterkunde*, jrg. 9, nr. 1, 2004, pp. 34-53.
- Hartkamp, Martin, 'Vestdijks Ode aan Apollo', in: Hartkamp, Martin, *Identificatie en isolement. Een visie op Vestdijk*, Bert Bakker, Amsterdam, 1988, pp. 117-143.
- Holwerda, Harmen, 'Homerus maakt de tongen los. Over: "Homerus fecit"', in: *Vestdijkkroniek* 70, 1991, pp. 36-46.
- Kralt, P., *De toverbron. S. Vestdijk en de geschiedenis*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1988.
- Mertens, Anthony, 'Intertekstualiteit. Een inleiding', in: Mertens, Anthony en Klaus Beekman (red.), *Intertekstualiteit in theorie en praktijk*. Foris Publications, Dordrecht/Providence, 1990, pp. 1-24.
- Nachtergaele, Lutgarde, *Apollo op vrijersvoeten. Een onderzoek naar de thematische coherentie in de Verzamelde verhalen van S. Vestdijk*, Collège Erasme / Editions Peeters, Louvain-la-Neuve / Louvain, 1996.
- Nietzsche, F., *Werke I*. Herausgegeben von Karl Schlechta, Ullstein Materialien, Frankfurt am Main / Ber-

- lin / Wien, 1984.
- Oversteegen, J.J.**, 'Een bijna gesloten circuit; Vestdijks historische werk', in: *Vestdijkkroniek*, 6, 1974, pp. 47-55.
- Ovidius**, *Metamorphosen*. Vertaald door M. d'Hane-Scheltema. Athenaeum - Polak & Van Gennepe, Amsterdam, 1999.
- Orr, Mary**, *Intertextuality: debates and contexts*, Polity, Cambridge, 2003.
- Paardt, Rudi van der**, *Over de Griekse romans van Simon Vestdijk*, Wetenschappelijke uitgeverij B.V., Amsterdam, 1979.
- Paardt, Rudi van der**, *Narcissus en Echo. Opstellen over Simon Vestdijk*, Dimensie, Leiden, z.j. [1983].
- Paardt, Rudi van der**, 'S. Vestdijk', in: *Kritisch lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945*. Editie augustus 1988.
- Roder, J.H. de**, 'Een politicus zonder partij? Vestdijk over politiek en fascisme', in: *Vestdijkkroniek*, nr. 85, 1994, pp. 19-26.
- Smulders, Wilbert en Wendy van der Steen**, 'Inleiding', in: *Vestdijkkroniek* 70, 1991, pp. 2-20.
- Vervaeck, Bart**, 'Nederlands elftal. Een kleine canon van de Nederlandse roman in de jaren negentig', in: *Literatuur. Magazine over Nederlandse letterkunde*, jrg. 21 (2004), nr. 2, pp. 20-24.
- Vestdijk, Simon**, *Verzamelde gedichten I, II. Lyrische poëzie*, verzorgd en geannoteerd door Martin Hartkamp, Athenaeum - Polak & Van Gennepe / Bert Bakker / De Bezige Bij / Nijgh & Van Ditmar, Amsterdam / 's-Gravenhage, 1971.
- Vestdijk, Simon**, 'Rilke als barokkunstenaar', in: Vestdijk, Simon, *Lier en lancet*, Athenaeum - Polak & Van Gennepe, Amsterdam, 1976, pp. 80-141.
- Vestdijk, Simon**, *Narcissus op vrijersvoeten*, Nijgh & Van Ditmar N.V., 's-Gravenhage, 1987. Facsimile van de eerste druk uit 1938, met een nawoord van Kees Fens.
- Vestdijk, Simon**, *De Poolse ruiter*, Bert Bakker / Daamen N.V., Den Haag, 1958.
- [**Vestdijk, S.**], 'Antwoord van S. Vestdijk', in: *Hermeneus* 38 (1966/1967), pp. 136-137.
- Vestdijk, S.**, *De glanzende kiemcel. Beschouwingen over poëzie*. Amsterdam 1991.

Noten

- 1 Zie Orr (2003), hoofdstuk 4, Allen (2000), hoofdstuk 4 en 5.
- 2 Zie ook Orr (2003), pp. 24-32. 'Kristevan intertextuality as permutation, like Bakhtin's "dialogism" before it, amply allows for socio-historical, "polyphonic" and "carnavalesque" ideologemes in order that the status quo will be challenged.' (Idem, p. 28).
- 3 Zie Bakhtin (1996). Op de betekenis van de chronotoop kom in terug in paragraaf 5.
- 4 Ik prefereer de visie van Smulders (1991), die de thematische samenhang tussen de verhalen binnen de bundels benadrukt, boven die van Nachtergaele (1996), die de thematische convergentie van alle dertig verhalen tot uitgangspunt neemt en bundelcompositie van ondergeschiedt belang acht.
- 5 Het schema is gebaseerd op Holwerda (1991), pp. 36-37. De paginanummering is aangepast aan die van Vestdijk (1987).
- 6 Een generische vorm van intertekstualiteit betreft de correspondentie tussen de vijf segmenten van Vestdijks novelle en de vijf bedrijven van de antieke tragedie, waarlangs de plot zich ontwikkelt van expositie via peripeteia naar katharsis.
- 7 Ovidius (1999), pp. 80-84 (boek III, vs. 351-510).
- 8 In de jaren dertig ging men er al vanuit dat Homerus een Ioniër uit Klein-Azië was. Zie

- Barteling (1989), p. 20.
- 9 Vestdijk (1987), pp. 30-31.
- 10 Holwerda (1991), ook Kralt (1988), p. 60 en Oversteegen (1974) interpreteren 'Homerus fecit' als een verhaal over het ontstaan van de mythe en/of het epos.
- 11 Vestdijk (1987), p. 16.
- 12 Vestdijk (1987), p. 17-18.
- 13 Voor de invullingen die in en sinds Aristoteles' *Poētica* aan het begrip 'katharsis' zijn gegeven, zie het essay van Van der Ben en Bremer in Aristoteles (1999), pp. 177-186. In de context van de scène waarin Thalthybius en Homerus de handen op elkaars hoofd leggen lijkt mij dat katharsis hier vooral als 'rituele reiniging' begrepen moet worden.
- 14 Vestdijk (1976); zie over dit essay ook Bekkering (1987), pp. 163-194.
- 15 Vestdijk (1976), p. 84.
- 16 Zie ook Nachtergaele (1996), pp. 416-433.
- 17 Vestdijk (1976).
- 18 Vestdijk (1991), p. 147. 'Een architectonisch gedicht is afgerond, als een bouwwerk, dat uit muren en een dak bestaat: twee contrasterende elementen, die elkaar in evenwicht houden en die zichzelf genoeg zijn.' (idem, p. 139).
- 19 Bakhtin (1996).
- 20 T.S. Eliot (1975), p. 178. Het essay verscheen voor het eerst in *The Dial* van 1923.
- 21 Zie Vestdijk (1966/1967).
- 22 Zie Hartkamp (1988) over 'Apollinische ode' en Van der Paardt (1979) over *De verminkte Apollo*.
- 23 Vestdijk (1958), pp. 223-255.
- 24 Idem, p. 223.
- 25 Idem, p. 251-252.
- 26 Idem, p. 226-227.
- 27 Bordewijk (1987), pp. 125-164.
- 28 Vestdijk (1958), p. 252. Cursivering van mij, MS.
- 29 Holwerda (1991), p. 45.
- 30 Holwerda (1991), p. 44.
- 31 Holwerda (1991), p.46, noot 6.
- 32 Nachtergaele (1996), p. 109. De thematische analyse waarvoor Nachtergaele opteert impliceert in haar geval overigens dat de conclusies betreffende Vestdijks personages direct worden betrokken op de mens Simon Vestdijk.
- 33 Vestdijk (1958), p. 228.
- 34 Vervaeck (2004), p. 22. Ik ben het eens met Jan de Roder (1994) die aantoont dat Vestdijks kunsttheorie en zijn politieke (in casu: anti-fascistische) opvattingen onlosmakelijk met elkaar samenhangen.
- 35 Fokkema en Ibsch (1984), pp. 252-256.
- 36 Idem, p. 46.
- 37 Nader onderzoek naar de aanwezigheid van specifieke intertekstuele velden binnen literaire stromingen (symbolisme, modernisme) lijkt mij gewenst. Wellicht is 'Homerus fecit' te beschouwen als een afwijzing van het symbolistische ideaal van de in zichzelf beslotenheid, een ideaal dat veelal verbeeld en geproblematiseerd wordt in een Narcissusintertekst (men denke aan Valéry, Gide).

‘Klinkt helder op, gebeeldhouwde sonnetten’

EEN VERS VAN JACQUES PERK ALS
HET STARTSEIN VAN TACHTIG

Kris Steyaert

1. Inleiding

Op 31 maart 1938 overleed in Den Haag, vijf weken voor zijn negenenzeventigste verjaardag, de roemruchte dichter-criticus Willem Kloos. Na een eerste vloedgolf in memoriams en overzichtsartikelen verscheen in de zomer van datzelfde jaar een even uitvoerige als polemische bijdrage in het tijdschrift *Dietbrand* waarin het werk van de overledene kritisch doorgelicht werd. Het innoverende karakter van Kloos' oeuvre wordt er sterk in gerelativeerd, onder meer door te verwijzen naar de verdiensten van Kloos' literaire voorgangers. In deze beschouwing mocht natuurlijk de naam van Jacques Perk niet ontbreken. Met het citaat ruim gespatieerd zodat het goed opvalt in de rest van de tekst en dat hier gecursiveerd is, doet August Heyting, de auteur van het bewuste artikel, de volgende mededeling:

Het door hem [d.i. Perk] bevoorrechte sonnet eischte rijmbezinning en beheersching, woorden taalmuziek, plastic, bouw, volheid van gedachten evenzeer als de terzine, de bouwsteen voor grooter werk. Perk's eerste regel luidt: "*Klinkt helder op, gebeeldhouwde sonnetten!*"⁷³

De bepaling 'eerste regel' die aan het Perkcitaat voorafgaat, is voor verschillende interpretaties vatbaar. Ze blijft immers in de lucht hangen, omdat nergens wordt uitgelegd wat met dat 'eerste' precies wordt bedoeld. We kunnen gevoeglijk aannemen dat Heyting verwijst naar de 'Mathilde'-cyclus zoals die in 1882 door Willem Kloos werd uitgegeven als onderdeel van de *Gedichten*. In deze postume publicatie begint Perks poëtische nalatenschap inderdaad met het aangehaalde vers. Het is meer bepaald de openingsregel van het beroemde gedicht 'Aan de sonnetten' dat eindigt met de verzekering: 'U dichten was genieten' (v. 14). Omdat Heyting vlak voor het citaat alludeert op Perks werk in terzines, waarmee concreet 'De schim van P.C. Hooft' bedoeld wordt, blijkt hier toch sprake te zijn van een onzorgvuldige gedachtesprong. Een niet-ingelichte lezer kan die 'eerste regel' evengoed interpreteren als de eerste, dus vroegst bewaarde, versregel die Perk ooit op papier

heeft gezet. De publicatie van een aantal jeugdverzen door Betsy Perk in 1900 doet deze mogelijkheid echter vervallen. 'Eerste' kan tenslotte ook nog betekenen: de meest representatieve, de meest vooraanstaande alsof daarin Perks essentie als kunstenaar samengebald lag. Als interpretatie is dit nog zo gek niet, vooral als we nagaan hoe in de literatuurkritiek over dit ene vers werd geoordeeld. Deze opvatting zal ik zo meteen verder uitwerken.

Perks gedicht verwierf spoedig een canonic status en het ziet er niet naar uit dat het die snel zal verliezen. Het sonnet heeft onder meer zijn weg gevonden in de moderne anthologie van Aarts en Van Etten met de tweehonderdeenenvijftig bekendste gedichten uit de Nederlandse literatuur.² Hoewel ik me in dit artikel zal beperken tot een bespreking van de openingsregel, laat ik hier voor de goede orde de complete tekst volgen van Perks sonnet:³

I Aan de sonnetten

Klinkt helder op, gebeeldhouwde sonnetten,

Gij, kindren van de rustige gedachte!

De ware vrijheid luistert naar de wetten:

Hij stelt de wet, die uwe wetten achtte:

Naar eigen hand de vrije taal te zetten

Is eedle kunst, geen grens, die haar ontkrachtte:

Beperking moet vernuft en vinding wetten;

Tot heerschen is, wie zich beheerscht, bij machte: –

De geest in enge grenzen ingetogen,

Schijnt krachtig als de popel op te schieten,

En de aard' te boren en den blauwen hoogen:

Een zee van liefde in droppen uit te gieten,

Zacht, één voor één – ziedaar mijn heerlijk pogen...

Sonnetten, klinkt! U dichten was genieten. –

In wat volgt wil ik dieper ingaan op zowel de genese als de postume lotgevallen van de eerste regel van bovenstaand sonnet. Met mijn analyse wens ik bovenal te verduidelijken op welke manier dit vers door het latere geslacht werd aangewend om er de beeldvorming rond de jonggestorven Perk mee te bepalen. Mijn detailkritiek wordt daarmee in een ruimere literair-historische context geplaatst. Bovendien wordt er ook verwezen naar een tot dusver onopgemerkt antecedent van dit vers waardoor de status van Perks regel in een nieuw licht komt te staan. Dit artikel is dan ook een concrete uitwerking van het inzicht dat de verering van Perks poëzie voor de betrokkenen, en dan vooral voor Kloos, eigen belangen diende. Het uit-

gangspunt dat de hele cultus rond Perk gebaseerd was op een 'georganiseerde erkenning', is voorwaar niet nieuw.⁴ Hoewel de conclusies van dit artikel in grote lijnen bevestigen wat we reeds weten over de manipulatie-drift van Kloos, wil ik met deze bijdrage laten zien, – en dit door me te concentreren op een specifieke regel – welke strategieën de voorman van Tachtig ter beschikking stonden om de postume erkenning van Perk te sturen. Mijn bedoeling is tevens een vollediger beeld te schetsen van een deeltje receptiegeschiedenis door bekende teksten en getuigenissen in een nieuw verband met elkaar te confronteren en die aan te vullen met nieuwe of tot dusver verwaarloosde documenten.

Dit artikel wil bovendien expliciteren hoe de beeldvorming rond de figuur van Perk samenhangt met een classificeringsdrang die de literatuurgeschiedenis opsplijt in een vóór en een na. Daarmee bedoel ik dat een specifieke literaire 'daad' voor de ontwikkeling van de Nederlandse letteren gepresenteerd wordt als een nieuw begin in absolute termen. Het idee dat het korte schrijversleven van Jacques Perk, alsook de eerste publicaties die na zijn dood van dit schrijversleven gewag maken een scharniermoment vormen in onze letterkunde, werd reeds heel vroeg als dusdanig geformuleerd. Toen Willem Kloos zijn 'In Memoriam Jacques Perk' publiceerde in *De Nederlandsche spectator* van 19 november 1881, ontving hij een bewonderend schrijven van Carel Vosmaer waarin deze stelde dat dit herdenkingsartikel 'een manifest, een canoniesch stuk [is], dat een *datum* zal stellen!'⁵. Het gedicht 'Aan de sonnetten' kreeg al gauw een even epochaal karakter toegekend: gewapend met wijsheid achteraf liet men met de openingsregel het glorieuze uur inluiden van een hele literaire beweging. Dat Kloos in dit alles het voortouw heeft genomen, is nauwelijks verrassend te noemen. Dat het vertekende beeld over Perks verskunst en over de negentiende-eeuwse renaissance van het sonnet nog steeds blijft leiden tot onnauwkeurige uitgangspunten in de hedendaagse literaire geschiedschrijving is dit echter wel.

2. Klinkt helder op (i)

Toen Heyting zo nadrukkelijk Perks openingsregel aanhaalde, wist hij misschien dat het – althans volgens Kloos – weinig had gescheeld of dit vers had er heel anders uitgezien. In 1909 bracht Kloos een nogal onsamenvattende monografie uit, getiteld *Jacques Perk en zijn beteekenis in de historie der Nederlandsche literatuur. Een studie*.⁶ Daarin wordt het aandeel van Carel Vosmaer in de totstandkoming van Perks *Gedichten* sterk geminimaliseerd. De stelling van Kloos komt erop neer dat Vosmaer van Perk eigenlijk niets begrepen heeft. Zoals bekend had Perks vader, dominee Marie Adrien Perk, de alom gerespecteerde Vosmaer na lang porren bereid gevonden de uitgave van Jacques' dichterlijke nalatenschap op zich te nemen. Vosmaer schreef een voorrede, Kloos zijn vermaard geworden inleiding, terwijl die laatste ook voor de feitelijke redactie van de uitgave had gezorgd. Van

Halsema merkt op: ‘Van de “Voorrede” van Vosmaer, waar het boek mee begint, heeft niemand ooit wakker gelegen. Maar de inleiding van Kloos heeft op zijn jongere tijdgenoten een indruk gemaakt die decennia later nog niet was uitgewist’.⁷ Dat Vosmaers voorrede minder belangrijk werd geacht geldt misschien niet meteen voor de critici van het eerste uur, maar wel voor latere generaties schrijvers en commentatoren.⁸ Kloos was zich van dit verschil in waardering terdege bewust en hij laat dan ook niet na zich te gepasten tijde van Vosmaer te distanciëren om daarmee nog meer de eigen artistieke voortreffelijkheid te benadrukken.

Dit doet hij in zijn studie ondermeer via een twee-paginalange bespreking van Perks eerder genoemde regel. Na een gescandeerde versie, schrijft Kloos: ‘Men kan zich moeielijk een regel voorstellen, waarbij het rhythmische schema zoo weinig overeenstemt met het zuiver-iambische als deze eerste van Perk’s eerste gedicht’.⁹ De precisering ‘eerste gedicht’ is hier, in vergelijking met Heyting, meteen duidelijk omdat Kloos heeft aangekondigd ‘de verzen van het eerste boek’ van de ‘Mathilde’ te zullen bespreken (p. 218). Na zijn opmerking over het ritmisch onorthodoxe karakter van dit openingsvers, gaat Kloos verder: ‘Mr. Vosmaer vond dit óók, en daar dit, volgens hem, een ongeoorloofde vrijheid moest heeten, heeft hij voorgesteld, dat deze regel als volgt zou gelezen worden: “Bezielt en streelt, gebeeldhouwde sonnetten”’. Dit voorstel vindt in Kloos’ ogen geen genade. Wat een contrast met ‘het energieke, élan-volle: “klinkt helder op” dat spontaan uit de ziel des dichters kwam’, aldus Kloos (p. 219). Meteen wordt Vosmaer de mantel uitgeveegd omdat hij de betekenis van Perks geïnspireerde verzen niet heeft gesnapt.

Vreemd is het dan als men in Vosmaers voorrede tot Perks *Gedichten* leest: ‘In zijne Mathilde-sonnetten heeft hij getooverd met de klank en muziek der taal, met de stoutste beeldenpracht. Reeds terstond grijpt hij u aan en doet u trillen, met een begin als dit: “Klinkt helder op, gebeeldhouwde sonnetten”’.¹⁰ Zo onverschillig tegenover Perks innoverende kunst blijkt Vosmaer uiteindelijk toch niet geweest te zijn. Vosmaer citeert slechts uit drie ‘Mathilde’-sonnetten en het feit dat het openingssonnet deel uitmaakt van dit drietal blijkt toch aan te tonen dat hij er het belang van begreep. Ook in *De Nederlandsche spectator* schrijft Vosmaer – als Flanor – onomwonden: ‘Gij kent mijne liefde voor zijne goudengevleugelde *Iris*, voor zijne “gebeeldhouwde sonnetten”’.¹¹

In 1909, toen Kloos zijn aanval deed, was Vosmaer reeds eenentwintig jaar dood. Welke lezer zou zich toen nog Vosmaers lovende woorden herinneren in *De Nederlandsche spectator*? Bovendien had Kloos in 1901 een herdruk van Perks *Gedichten* uitgebracht waarin hij de inleiding van Vosmaer gewoonweg had geschrapt.¹² Zo probeerde Kloos op meer directe wijze de appreciatie van de vroegere literator te verdoezelen. Dat de Nederlandstalige wereld prat kon gaan op de schoonheid van Perks ‘eerste regel’ was dan toch maar mooi aan Kloos te danken, aldus de impliciete boodschap van *Jacques Perk en zijn beteekenis*. Tegen deze voorstelling van zaken rees weinig protest. Tegelijkertijd kreeg Perks bewuste vers haast mythische kwali-

teiten toegeschreven. In de zomer van 1927 nog, dus vijfenveertig jaar na de eerste publicatie van Perks *Gedichten*, ontving Kloos een brief van ene P.A. van Mourik met daarin een vraag over de beginregel van 'Aan de sonnetten'. Kloos antwoordde op 31 augustus van dat jaar en verwees in zijn brief naar zijn studie uit 1909 waarin de heer Van Mourik 'een m.i. afdoende bespreking van den door u bedoelden regel [...] [kan] vinden'.¹³ Dit bewijst ten overvloede welk een status dit vers had gekregen. Zo iconisch was de regel dat Kloos er bijna een halve eeuw later nog over werd aangeschreven.

In hetzelfde jaar dat Kloos zijn pijlen richtte op Vosmaer, verscheen de bundel *De mannen van '80 aan het woord* van E. d'Oliveira. Toen de jonge interviewer zich bij Kloos aanmeldde, maakte deze laatste van de gelegenheid gebruik om zijn manipulatieve spel verder te zetten. Volgens Kloos immers, was Perk indertijd met zijn pennenvruchten naar Vosmaer gestapt, '[m]aar 't bleek dat hij van Perk niet veel drukte maakte'.¹⁴ De voorrede bij de *Gedichten* is op zich beschouwd reeds voldoende om deze bewering te logenstraffen. Bovendien was het door Vosmaers bemoeienissen geweest dat Perk zijn gedichten in *De Nederlandsche spectator* had kunnen plaatsen, waaronder een cyclus van tien sonnetten 'Een helle- en hemelvaart' (september 1881). Ondanks deze antecedenten fixeert Kloos zich op de eerste regel van Perks sonnet waarin hij voldoende ideologisch potentieel aantreft om Vosmaer uit het kamp der vernieuwers te stoten. Naar aanleiding van Vosmaers lezing 'Bezielt en streelt' concludeert Kloos: 'Duidelijker bewijs behoeft voorzeker niet geleverd te worden, dat Vosmaer van het eigenlijke karakter, de ware schoonheid van Perk's verzen niets voelde noch begreep'.¹⁵ Het mag al even duidelijk zijn dat van Perks innoverende kunst alleen Kloos de juiste kunsttrechter was geweest. Zo vervulde Perks regel twee functies: hij werd gebruikt om er de kwaliteiten van de nieuwe richting mee te promoten, en hij voldeed prima om zich van de 'ouderen' te onderscheiden, inclusief diegenen die de jongeren toen een warm hart hadden toegedragen.

3. Ophelderingen

Hoe dan ook, op het beeld van de gang van zaken zoals door Kloos in zijn studie geschilderd is veel af te dingen. Dat de regel in kwestie de 'Mathilde'-cyclus zou openen, heeft Perk zelf niet kunnen voorzien. Volgens de handschriften was het sonnet met het bewuste openingsvers immers het tweede in de reeks. Bij de samenstelling van de postume bundel heeft Kloos echter tal van sonnetten geschrapt die hij minder geslaagd vond en de overgebleven gedichten eigenhandig in vier afdelingen gerangschikt zonder daarbij rekening te houden met de oorspronkelijke volgorde. Aldus verschoof het tweede sonnet naar de eerste plaats zodat de bundel heel pakkend in kon zetten. Het eindresultaat van Kloos' ingrepen heeft een vanzelfsprekendheid verworven die in sommige opzichten misleidend is. Zelfs de

doorgaans zo goed gedocumenteerde en consciëntieuze Harry G.M. Prick beweert zonder enig voorbehoud in zijn anthologie met Tachtiger-sonnetten: 'Jacques Perk (1859-1881) [heeft] zijn sonnettenkrans *Mathilde* geopend met een lofzang *Aan de sonnetten*'.¹⁶ Niet Perk, maar Kloos heeft de cyclus aldus doen inzetten; Perk opende zijn krans met een veel traditioneler appel 'Aan den lezer'.¹⁷

Zoals hierboven aangegeven, roemde Kloos de kwaliteiten van het vers als volgt: 'het energieke, élan-volle: "klinkt helder op" dat spontaan uit de ziel des dichters kwam'. Ook bij deze uitspraak doen we er goed aan Kloos niet zomaar op zijn woord te geloven. Om dit te begrijpen moeten we de overgeleverde tekst nader bekijken. Van de 'Mathilde'-cyclus bestaan er drie verschillende handschriften, aangeduid met de letters V, K en P. Daarmee wordt respectievelijk verwezen naar Vosmaer, Kloos en vader Perk in wiens bezit deze manuscripten voor langere of kortere tijd waren.¹⁸ Het oudste is handschrift V en dateert van het najaar van 1879. Daarin wordt de sonnettenkrans nog met de titel 'Een ideaal' aangeduid. Daarna komt handschrift K (voorjaar 1880) kort daarna gevolgd door handschrift P (vóór het najaar van 1880). Geen ervan geeft de oudste, oorspronkelijkste lezing weer; elk manuscript vertegenwoordigt immers een stadium van de cyclus 'die door de dichter tijdelijk als voltooid moet zijn beschouwd, hoe kort die tijd ook mag hebben geduurd'.¹⁹ De eerste kladversies zijn dus niet overgeleverd.

In de vroegst bewaarde lezing, d.w.z. in handschrift V, vinden we reeds het beroemde sonnet terug, maar dan wel op de tweede plaats na het sonnet 'Aan den lezer'. Er is echter meer dan alleen maar de kwestie van de rangorde in de cyclus. De openingsregel van 'Aan de sonnetten' blijkt immers op een essentieel punt af te wijken van de ons vertrouwde versie. Duidelijk leesbaar staat daar in handschrift V: 'Klinkt en vermaakt, gebeeldhouwde sonnetten'.²⁰ Wat Kloos zo spontaan noemt, blijkt dus bij nader toezien het resultaat te zijn van een herwerking. Dit heeft Kloos zeker geweten, want ook het manuscript dat in zijn bezit was, heeft deze vroegere variant 'Klinkt en vermaakt'. Bovendien schreef Kloos in de marge van 'zijn' handschrift (K) naast het bewuste sonnet – en dit dus in zijn vroegste lezing – zijn bewonderend commentaar neer: 'magnifiek' en 'zeer fraai'. Het is ook in handschrift K dat boven de openingsregel van het sonnet in kwestie, en blijkbaar in Vosmaers hand, een potloodnotitie voorkomt: 'Bezielt en streelt'. Dit is het voorstel waartegen Kloos zo fulmineerde in zijn studie uit 1909. Pas in handschrift P, het jongste van de drie, vinden we de lezing terug die uiteindelijk ook in het maandblad *Nederland* zou worden gepubliceerd (november 1880) en later in de bundel *Gedichten* in de redactie van Kloos (december 1882): 'Klinkt helder op, gebeeldhouwde sonnetten'.

Toen Kloos het in 1909 liet uitschijnen alsof Perk de regel *aus einem Guß* had neergeschreven, waren er weinigen in staat hem tegen te spreken. In 1915 echter deed A. Greebe een uitgave van de 'Mathilde' het licht zien gebaseerd op handschrift V dat hem door de nabestaanden van Carel Vosmaer ter beschikking was gesteld. Greebes studie, die hem de doctorstitel opleverde, kreeg als uitdagende titel mee: *Jacques Perk's Mathilde-cyclus in den oorspronkelijken vorm hersteld* en bevatte

voorts even provocerende kopjes als 'Motiveering van het wantrouwen in de uitgave van Kloos' en 'De onbetrouwbaarheid der Kloos-uitgave gestaafd'. Meteen barstte er een polemiek los die als de Perk-strijd is bekend geworden. Aegidius Timmerman diende de jonge promovendus terstond van repliek in drie opeenvolgende afleveringen van *De nieuwe gids* (juni, augustus, september 1915), maar de hoofdstelling van Greebes studie bleef onaantastbaar: Kloos' betrouwbaarheid als tekstbezorger van Perks *Gedichten* bleek heel wat minder vanzelfsprekend dan decennialang was aangenomen.²¹ In de veertiende editie van de *Gedichten* die in 1917 verscheen, nam Kloos in deze zelf het woord. Ter verdediging van zijn bewering van Perks nalatenschap beriep hij zich onder meer op een uitspraak van Vosmaer in diens 'Voorrede' waarin Kloos wordt genoemd 'de meest gewenschte interpretator der Mathilde-zangen'.²² Naar aanleiding van deze repliek heeft Stuiveling fijntjes opgemerkt: 'Vosmaers gezag was door Kloos zelf jarenlang te grondig ondermijnd om dit beroep erg consequent te doen zijn'.²³

Greebe volgde dus handschrift V (door hem ietwat verwarrend aangeduid als handschrift C) waardoor 'Aan de sonnetten' het tweede gedicht werd in de reeks, na het pendant 'Aan den lezer' dat in Kloos' uitgave uit 1882 niet werd opgenomen. Het was ook in Greebes studie dat de lezer voor de eerste maal kennis kon nemen van de oorspronkelijke versie van de openingsregel: 'Klinkt en vermaakt'. Greebe stelde zich echter tevreden met de vermelding van deze variant en gaf er verder geen commentaar bij.

4. Een dikke dominee

'Klinkt helder op, gebeeldhouwde sonnetten': vanuit het standpunt van de metriek is dit ontegenzeggelijk een bijzondere regel die op verschillende punten afwijkt van de toen geldende versificatorische vereisten. Toch is het geen geïsoleerd geval. De Tachtigers zelf, waaronder Verwey, hebben herhaaldelijk gewezen op het belang van de Nederlandse *Hyperion*-vertaling die de Amsterdamse wethouder Willem Warner van Lennep privaat liet verschijnen in 1879, ongeveer het tijdstip dat Perk zijn 'Mathilde'-krans concipieerde.²⁴ In die vertaling werden Keats' metrische afwijkingen in de mate van het mogelijke door gelijksoortige antimetrieën weergegeven. Het openingsvers 'Deep in the shady sadness of a vale' werd aldus 'Diep in de donkre droefheid van een dal'. De vigerende voorschriften die door een productief vertaler als J.J.L. ten Kate in zijn strikt regelmatige overzettingen werden toegepast, bleken niet meer te voldoen. Geïnspireerd door Van Lenneps voorbeeld probeerde de jongste generatie dichters al gauw deze nieuwe prosodie in oorspronkelijk werk toe te passen. Verwey schreef zijn 'Persephone' en Kloos zijn 'Okeanos'-fragmenten in dezelfde jambische vijfvoet die – net als in de *Hyperion*-vertaling – met opmerkelijke vrijheid gehanteerd werd. Deze jeugdboezing zou later in de door hen geredigeerde *Nieuwe gids* een onderkomen vinden.

Toch was het Perks regel die in dit verband een iconische status zou verwerven. Hij fungeerde al vrij snel als typevoorbeeld van de metrische vrijheden waarmee Tachtig zich onderscheidde van een vorig geslacht. Kloos wees er al op in zijn studie uit 1909. Een kwarteeuw later opende Garmt Stuiveling zijn *Versbouw en ritme in de tijd van '80* met een uitvoerige beschouwing over Perks 'eerste' versregel.²⁵ Cornelis Herman de Raaf, een dier toegewijde discipelen die Kloos bleven bijstaan in zijn nadagen, had toen reeds eerder met stelligheid geponeerd in zijn *Problemen der poëzie* (1930): 'Het eerste woord van het eerste sonnet van Perk is een slag in het gezicht van een schoolsche metriek'.²⁶ Over wie die schoolse metriek ten tijde van Perk belichaamden, bestond bij de jongere generatie weinig twijfel: dat waren de verguisde domineedichters. Wie het vooral bij hen moest ontgelden was J.J.L. ten Kate. Hem zagen de jongeren als het prototype van de rijmelaar van op onberispelijke maat gestelde zedenlessen en gelegenheidsverzen die meer blijk gaven van vakmanschap dan van bezieling of een geëxalteerd gemoed. Zo kon Frederik van Eeden hem onder het mom van Cornelis Paradijs toespreken als 'vorst van rijm en maten'.²⁷ Telkens weer grijpt Kloos naar de figuur van Ten Kate terug als repoussoir voor het vernieuwende van de schrijvers van Tachtig. In het eerder aangehaalde interview met d'Oliveira meldt Kloos: 'En ik las Beets en Ten Kate, en zei in mezelf: "Wat heb ik daar nou toch aan!" Het sloeg niet bij me in'.²⁸

Reeds bij het begin van zijn schrijversloopbaan gaf Kloos lucht aan zijn antipathie voor Ten Kate. Op 5 november 1882 bijvoorbeeld stuurde Kloos een brief naar Vosmaer met een paar lovende regeltjes over een fragment van diens *Nanno* dat de dichter in de dop in manuscript toegestuurd gekregen had. Het compliment luidt: 'Overigens, pure poëzie, meer dan die dikke dominé ten Kate ooit in zijn hoofd – of in zijn buik heeft gehad!'.²⁹ We kunnen slechts gissen wat Kloos' reactie zou zijn geweest op het voorstel dat J.C. de Marez Oyens twee weken na het overlijden van Jacques Perk aan diens treurende vader schreef: 'Myn ideaal zou geweest zijn (ofschoon ik er dadelyk moet byvoegen aan zyne verwezenlijking geen oogenblik geloofd te hebben), de verzen van uwen zoon aan ten Kate of Beets in handen te geven met verzoek een keus te doen en met het verlof er desnoods de schaaft hier en daar over heen te trekken'.³⁰ Het waren net Ten Kate en Beets die Kloos als de artistieke tegenpool van Jacques Perk beschouwde. Als hij elders deze drie dichters met elkaar probeert te vergelijken, dan is hij er zich van bewust dat hij voor een onmogelijke taak staat: 'Jacques Perk en Beets-ten Kate daarentegen, die kan men niet tot elkander brengen, om hen te vergelijken: want tusschen de vage vormeloosheid der nagenoeg altijd in 't abstrakte blijvende verskunst der laatsten en de plastiek van Perk, gaapt een wijde afgrond, die n.l. tusschen psychische poëzie en koude verzenmaakkunst, waar geen brug over valt te slaan'.³¹

Perk kon overigens wel op enige waardering rekenen van Ten Kate. In december 1880 schrijft hij bijvoorbeeld vol trots aan zijn tante Betsy Perk: 'In de Letterk. wereld wordt mijn naam een relletje! Heusch! [...] Hasebroek noemde mij gisteren collega-poeët [sic], terwijl Ten Kate mij prees en de hand drukte, met de ver-

zekering, dat ik zoo'n uitstekenden aanlag had en den wensch op voorspoed'.³² Ook in een brief aan Carel Vosmaer vermeldde Perk:

Ik beleef niets dan genoeg van die sonnetten. Zelfs Alberdingk prees ze zeer en las ze op zijn les aan de jonge schilders voor. Voorts vernam ik middellijk of onmiddellijk goede kritiek van Pierson, Wolff, Doorenbos, ten Kate, de Rop, ten Brink, Hasebroek, van Gorkom enz.³³

Aanleiding van al die lof was een vijftal sonnetten dat Perk in november 1880 gepubliceerd had in *Nederland*. Merkwaardig genoeg opende deze reeks nu net met het bewuste sonnet waarvan de aanvangsregel luidt: 'Klinkt helder op, gebeeldhouwde sonnetten'. Naast dit gedicht 'Aan de sonnetten' bestond de publicatie in *Nederland* uit achtereenvolgens 'Eratoo', 'Die lach', 'De afgrond' en 'De waterval der beek'. Dergelijke verzen konden dus toch op genade rekenen bij de oude garde. In zijn condoleantiebrief aan Marie Adrien Perk n.a.v. het overlijden van Jacques heeft Ten Kate het dan ook over de 'veelbeloovenden Zoon'.³⁴ Het bovenstaande laat vermoeden dat het hier gaat om meer dan een conventionele frase en dat Ten Kate de jonge Perk wel degelijk naar waarde wist te schatten.

5. Gebeeldhouwde

In ieder geval, het vers dat door de jongeren gepropageerd werd als een radicale ommezwaai in de Nederlandse prosodie bleek door de ouderen dus niet als de kaakslag te zijn ervaren die men er later van gemaakt heeft. Het is waarschijnlijk weinigen bekend dat deze regel over de gebeeldhouwde sonnetten zelfs in het door de nieuwste generatie zo verfoeide tijdschrift *De gids* met instemming werd geciteerd. Dit gebeurde in het februarinumnummer van 1883 en wel in een recensie van niemand minder dan J.N. van Hall. Dit is dezelfde Van Hall die later de risé werd van de Tachtigers omdat hij Perks 'Iris' voor publicatie in *De gids* geweigerd had. Ditmaal is hij evenwel vol lof over de 'kracht van uitdrukking' en het 'meesterschap over den vorm' van Perks *Gedichten*. Nadat hij de twee openingsregels van Perks sonnet heeft aangehaald, bekent Van Hall: zulk een 'aanhef dwong ons verder te lezen'.³⁵

Zoals we reeds zagen, roemde Kloos in zijn vergelijking tussen de verzen van Perk en die van Beets en Ten Kate de plasticiteit van de eerste. Daaraan voldoet zeer zeker het idee van de sonnetten als beeldhouwwerk. Bij een andere gelegenheid drukt Kloos zich in deze lyrische bewoordingen uit: 'Dan weer [...] schijnen zij gehouwen uit koel, wit marmer, met groote slagen, of melkwit albast. Ook dit doet hem onder zijne tijdgenooten alleen staan'.³⁶ Dit laatste citaat slaat echter niet op Perks gedichten, zoals de lezer zou kunnen menen, maar verrassend genoeg op de poëzie van ... Carel Vosmaer. Deze opmerking is dan ook neergeschreven in 1887, toen Vosmaer nog onder de levenden was en Kloos' antagonisme nog niet volledig

was ontspoord. Lang zou dit overigens niet meer duren. In december 1890, twee jaar na Vosmaers overlijden, verscheen de eerste afrekening in *De nieuwe gids*: ‘Vosmaer en de moderne Hollandsche literatuur’ waarin nauwelijks een spaander wordt heelgelaten van Vosmaers verdiensten als dichter-criticus. In een voetnoot bij het artikel vinden we voor de eerste maal de bewering dat Vosmaer ‘den regel “Klinkt helder op, gebeeldhouwde Sonnetten! [sic]’ veranderen wou in: “Bezielt en streelt”’.³⁷ Inmiddels weten we dat Kloos in 1908 hier nogmaals en met veel zwaarder kritisch geschut de aandacht op zou vestigen.³⁸

Het beeld van de ‘gebeeldhouwde sonnetten’ werkte kennelijk inspirerend. In zijn inleiding bij de *Gedichten* van Perk maakt Kloos gebruik van een verwante plastische metafoor als hij het sonnet vergelijkt met ‘een attische zuilenrij open en helder’.³⁹ Het ‘helder’ van Kloos slaat dan wel op de klare lijnen en harmonische proporties van het sonnet. In dit opzicht verschilt het dus van Perks ‘helder’ dat een auditieve kwaliteit aanduidt: ‘Klinkt helder op, gebeeldhouwde sonnetten’.⁴⁰ Door de confrontatie van deze twee uitspraken waarin het woordje ‘helder’ aan een verschillend zintuig appelleert, worden we meteen attent gemaakt op een moeilijkheid in Perks regel. Inderdaad, het blijft een ietwat vreemd beeld, dat helder klinken in combinatie met gebeeldhouwd.⁴¹ Vosmaer kon dit vers weliswaar prijzen als een ‘meesterlijken greep’ waarin ‘den dubbelen aard van het sonnet [is] uitgedrukt: zijn muzikalen en zijn plastieschen aard’, toch lijkt de regel niet helemaal zuiver gezien, om een typische Tachtigerfrase in de mond te nemen.⁴²

Ook Kloos heeft zich dat gerealiseerd. Zijn commentaar in dit verband is een mooi staaltje van hoe hij met twee gewichten woog als het erop aankwam het streefdoel van de jongeren te contrasteren met dat van de vorige generatie. Perks beeldspraak werd op de volgende manier gerechtvaardigd: het “klinkt helder op” in verband met “gebeeldhouwd” doet denken aan de Memnonszuilen der Oudheid, die gebeeldhouwde steenen waren, en gezegd werden geluid te geven, zoodra de zon erop scheen’.⁴³ Dit is een verklaring waarmee de lezer vrede zou kunnen nemen, ware het niet dat Kloos veel minder tolerant was geweest toen hij bijna een kwart eeuw vroeger de bundel *Aya Sophia* van H.J.A.M. Schaepman had besproken in *De nieuwe gids*. Toen had Kloos zich mateloos geërgerd aan het feit dat Schaepman enige kerkzuilen een lofzang had laten zingen op de wijsheid van God. Kloos schrijft:

[N]eem nu een enkele zuil. Dan kan men zich voorstellen, dat die zuil trotsch rijst, gewillig zijn last draagt, trouw op wacht staat, doch dat een zuil ... zingt? Och, kom! Wát is er in een zuil, dat bij mij die impressie te voorschijn zou kunnen roepen? Ik zou even goed kunnen beweren, dat een zuil zit te bitteren of in een koets met twee paarden naar den schouwburg rijdt.⁴⁴

Een zingende zuil ziet Kloos als het summum van absurditeit en als symptomatisch voor het ondermaatse niveau van het gevestigde literatuurbedrijf in Nederland. Deze bekende kritiek van Kloos krijgt er echter een nieuwe dimensie bij als we die

in verband brengen met het Perksonnet. Dit wordt duidelijk als we in onze analyse ook een andere passage uit de bespreking betrekken waarin Kloos een paar verzen aanhaalt uit *Aya Sophia* die hij 'zeer verdienstelijk' vindt. Curieus is nu dat die verzen Schaepmans beeldspraak even wel onderbouwen als Kloos' latere rechtvaardiging van de 'gebeeldhouwde sonnetten' van Perk. De bewuste regels die Kloos aanhaalt zijn:

Van Memnons beeld ging eens de aloude sage,
Dat bij den kus van 't jonge morgenrood
Den marmren mond een trillend weeke klage,
Als 't breken van een gouden snaar ontvlood.⁴⁵

Dat Perk in zijn regel speelt met de etymologie van het woord 'sonnet' als hij zijn gedicht laat opklinken, is een toegevoegde waarde, maar niettemin is de combinatie gebeeldhouwd-klinken van dezelfde orde als Schaepmans zuil-zingen. Kennelijk golden voor de poëzie van Perk dan toch andere evaluatiecriteria.

Dat de breuk tussen Perk en de vorige generatie veel minder abrupt was dan door Kloos en de zijnen werd gesuggereerd wisten we al langer, maar bij een aandachtige lectuur van de beschikbare documenten blijft toch telkens weer verrassen hoezeer men zijn literaire standpunten door ideologische factoren liet leiden, zelfs als daarmee het eigen discours in belangrijke mate ondermijnd werd door inconsequente uitspraken. Een enkele criticus zoals Heyting, met wiens artikel ik deze bijdrage heb ingezet, probeerde een tegenstem te laten horen. Laatstgenoemde was zelfs zo vermetel te beweren: 'Ten Kate dichtte een half honderdtal sonnetten, welke een overgang vormen naar Jacques Perk; die zelfs een regel letterlijk van hem overnam: "Het is of al de lucht melodisch wordt"'.⁴⁶ Door de verdraaiingen van Kloos, zijn halve waarheden en hele leugens werd de afstand tussen de avantgarde, waartoe in hun optiek ook Perk behoorde, en de conventionele dichters artificieel groter werd gemaakt dan die in feite was.

6. Sonnetten

Hoewel bovenstaande conclusie bekend mag heten, is de invloed van dit vertekende beeld nog steeds aanwijsbaar in de moderne literatuurkritiek. In zijn lezenswaard artikel 'Het geheim van het sonnet' uit 1996 gaat Gert de Jager in op de literaire innovaties van de Tachtigers, vooral zoals die tot uiting kwam in hun voorkeur voor het sonnet. In navolging van Kloos en de zijnen worden de tegenstellingen tussen de oude en nieuwe generatie in zijn bijdrage op de spits gedreven. Hij stelt bijvoorbeeld: 'er was iets met het sonnet dat Ten Kate en de zijnen een rood waas voor de ogen bezorgde'.⁴⁷ Het klopt dat Ten Kate een beroemd geworden spotdicht op het sonnet heeft geschreven, maar dat dateert van het begin van de jaren

1840. Ondanks zijn veronderstelde afkeer van het sonnet, was de dominee-dichter blijkbaar niet te beroerd veertig jaar later Jacques Perk met zijn klinkdichten te feliciteren. De Jagers stelling moet dus genuanceerd worden, zeker als we beseffen dat Ten Kate zelf een vijftigtal sonnetten op zijn palmares heeft staan, zoals Heyting in zijn bijdrage heeft opgemerkt.

Voorzeker had de negentienjarige Albert Verwey gelijk toen hij in het eerste nummer van *De nieuwe gids* zijn artikel over Shakespeares sonnetten als volgt besloot: 'Ik heb dit opstel geschreven om [...] zóó te vertellen, wat sonnetten zijn, dat het makkelijk wordt te weten hoe men sonnetten kritiseert. Hollandsche dichters en critici hebben herhaaldelijk getoond, dat zij het een begrepen noch het ander'.⁴⁸ Het was echter niet zozeer tegen *de vorm* van het sonnet als wel tegen *de inhoud* ervan dat vele contemporaine critici voorbehoud maakten. Het verdient aanbeveling om zulks nog eens bondig uiteen te zetten. Zo schrijft Holda (pseudoniem van A.F.J. Clant van der Mijll-Piepers) in 1886:

Niet tegen sonnetten als zoodanig evenwel heb ik bezwaar, maar wel tegen de mijmerzieke richting [...] der nieuwere letterkunde. Zoo heeft de Nieuwe Gids ons enkele sonnetten gebracht waarbij men zich afvraagt, of de dichter wel ooit recht wakker wordt, zoo vaag en schimmig zijn alle beelden daarin [...].⁴⁹

Als de criticus J.N. van Hall, onder de schuilnaam Fortunio, de nieuwbakken poëzie van Tachtig wenst te persifleren in *De gids*, dan doet hij dit met twee 'Moderne sonnetten'. Het venijn zit mijns inziens niet in het woord 'sonnetten', maar wel in het 'Moderne' dat blijkens de openingszin van het eerste persiflerende gedicht ook gelijkgesteld wordt aan die 'mijmerzieke' exponent waar Holda zich zo aan ergerde: 'Ik droomde dat ik droomen zou een droom, / Een droomenreeks vol zoete 'erinneringen'.⁵⁰ Hier wordt minder gespot met het genre van het sonnet als wel met de inhoud die als sonnet is vormgegeven. Zoals hierboven vermeld, is Van Hall de geschiedenis ingegaan als degene die Perks 'Iris' ongeschikt achtte voor publicatie in *De gids*. Een zinssnede uit de vaak aangehaalde weigering is in de context van mijn betoog van veel betekenis: 'Hetgeen ik vroeger van U las, vooral de eerste Sonetten [sic], die van U in "Nederland" werden opgenomen, deed mij wenschen dat ook ons tijdschrift te eeniger tijd in de gelegenheid zou zijn aan een proeve van Uw talent een plaats te verleen'.⁵¹ Wat men wel eens over het hoofd ziet als men het heeft over Van Halls afkeurende reactie, is dat hier met duidelijke instemming naar het handvol klinkdichten verwezen wordt waarmee Perk had bijgedragen aan *Nederland*, een reeks die nota bene geopend werd met het beroemde 'Aan de sonnetten'. Van een afkeer voor het sonnet als literaire vorm of voor de publiekelijk beleden sonnettencultus van de jonge dichter is in Van Halls brief niets te bespeuren.⁵²

Later zal Van Hall zich dus wel keren tegen het mijmerzieke element in Kloos' sonnetten. Die ergernis gold ook Albert Verweys debuut *Persephone en andere gedich-*

ten (1885). De woordkeuze van Van Halls kritiek klinkt ons heel vertrouwd in de oren: 'Is het denkbaar dat iemand, *die klaar wakker is*, en gelijk onze dichter in *Persephone*, voor poetische [sic] beelden en tafereelen *den smaakvollen kunstvorm* weet te vinden, zooveel onzinnigs, zoveel baroks, zooveel onverstaanbaars bij elkaar weet te brengen als hier in de sonnetten en kleinere gedichten geschied is?'.⁵³ Om terug te keren naar Kloos: ook in het larmoyante karakter van diens verzen vond de redacteur van *De gids* een dankbaar onderwerp voor spot:

Ik schrei en schrei steeds voort, mijn oogen moê.
En de oorzaak van mijn bitter groot verdriet
Weet ik, rampzalige! gelukkig niet; –
Want wist ik 't, 'k schreide harder nog dan 'k doe.⁵⁴

Met de vertolking van zijn allerindividueelste emoties wist Kloos de critici niet altijd even hard te boeien. Zijn excessief geachte Weltschmerz en dromerigheid werden eveneens op de korrel genomen in het na twee afleveringen ter ziele gegane *Braga redivivus*: 'De loome lustloosheid van mijne ziel / Waarin ik dommeldroom vol land'righeid'.⁵⁵ De renaissance van het sonnet kon echter wel op enige instemming rekenen. In *De portefeuille* verscheen bijvoorbeeld een bijdrage van hoofdredacteur Taco de Beer waarin Kloos' inleiding bij de *Gedichten* van Perk 'een keurige esthetische studie over het wezen der poëzie en de beteekenis van het sonnet' wordt genoemd.⁵⁶ Nogmaals: hoewel hun aandacht voor de vorm door sommigen als een affectatie werd afgedaan, waren het vooral woordkeuze en stof van de Tachtigers die werden gekarikaturiseerd en aangevallen, niet zozeer hun voorliefde voor het sonnet als genre.

Men zou kunnen stellen dat reeds vóór de publicatie van het eerste nummer van *De nieuwe gids* in oktober 1885, het pleit in belangrijke mate beslecht was. In de periode 1883-1885 verschenen immers naast Verweys artikel over het sonnet en de sonnetten van Shakespeare drie andere belangrijke beschouwingen over deze dichtvorm. Daarin wordt het klinkdicht als een bijzonder geacheeerde lyrische vorm besproken.⁵⁷ Tekenend is dat E.J. Irving haar studie over het sonnet in *De bibliotheek* van 1883 inzet met Perks 'Aan de sonnetten', dit is minder dan een jaar na het verschijnen van de bundel *Gedichten*. Nadat ze het sonnet helemaal heeft aangehaald, leidt Irving haar bespreking op de volgende wijze in: met dit gedicht heeft de dichter getoond te zijn 'den zich ontwikkelenden profeet van een nieuw kunstgeloof, den apostel van een nieuwen kunstdienst'.⁵⁸ Het heldere opklinken van dit ene sonnet werd klaarblijkelijk gezien als de klaroenstoot die een volslagen nieuw letterkundig tijdperk had aangekondigd. Als *De nieuwe gids* in 1931 een jubileumnummer uitbrengt dat geheel aan Jacques Perk is gewijd, dan is het geen toeval dat dit specifieke vers verschillende malen opduikt. Twee voorbeelden: Hélène Swarth droeg bij met een poëtisch huldeblijk, waaruit ik het volgende citaat licht: 'Sonnetten, kleine, parelreine zangen, / Gelijk Petrarca voor zijn Laura dichtte, /

Hebt gij gebeeldhouwd in uw zielsverlangen'.⁵⁹ De Afrikaanse bijdrage 'Jacques Perk en Lamartine' van J.F. Marais in hetzelfde jubileumnummer bevat in de openingsalinea deze variatie: 'Soos Petrarca sy hartstogtelike liefde vir Laura uit in die sonnet, bring Perk ons sy lied van liefde en smart in sy "gebeeldhouwde sonnetten"'.⁶⁰ Zo liet men Perks hulde aan het sonnet op zichzelf terugplooiën door er een hulde van te maken aan de grote innovator zelf en al waar hij symbool voor stond.

7. Klinkt helder op (ii)

Vier jaar na Perks dood lieten Kloos en Verwey onder het pseudoniem Guido de dichtbundel *Julia: een verhaal van Sicilië* verschijnen. De bedoeling van deze inderhaast ineengeflanst publicatie was de onbevoegdheid aan te tonen van het gevestigde recensentendom. De valstrik lukte slechts gedeeltelijk, hoewel Kloos en Verwey – althans in het openbaar – hun onderneming over de gehele lijn geslaagd achtten.⁶¹ In de voorzang waarmee de bundel opent, kan men iets bespeuren van de nieuwe letterkundige ontwikkelingen. Guido schampert: 'Wel menig waagt in *klinkende sonnetten*, / Andre Marini, met de taal te spelen'.⁶² Aldus werd het sonnet *ex negativo* gepromoot als een exponent van de avant-garde die radicaal met het verleden wenste te breken.

Perks oeuvre werd ook door de bezadigde Vosmaer, en dit in weerwil van Kloos' latere mededelingen, als zulk een breuk met het verleden gezien. Dit bewijst zijn voorrede bij Perks *Gedichten* waarin hij zich laat meeslepen door zijn enthousiasme voor deze nieuwerwetse poëzie: 'Hier [in "Mathilde"] worden *nieuwe snaren* gespannen en zelden gehoorde tonen aangeslagen'.⁶³ Het was nog even wachten tot 1889 op die beroemde 'nieuwe lente' van Gorters *Mei*, maar het nieuwe geluid was er dus in elk geval al wel. Zo kon met een gerust gemoed gesteld worden dat met Perk de moderne Nederlandse letterkunde een aanvang had genomen. 'Klinkt helder op': De Raaf noemde het eerste woord van het vers een slag in het gezicht van de schoolse metriek. Men vond de regel zo opmerkelijk dat hij keer op keer geciteerd werd in studies over de Nederlandse versleer. Achilles Mussche bijvoorbeeld haalt het vers niet minder dan vier keer aan in zijn *Nederlandse poëtica* uit 1948.⁶⁴ De eerste maal gebeurt dit onder het veelzeggende kopje: 'De strijd van Tachtig'. Het 'Klinkt helder op' was niets anders dan Perks 'te wapen' geweest tegen de gevestigde literatoren van zijn tijd. Zo innig raakte dit vers verweven met het begrip van Tachtig zelf dat Louis Couperus er in 1919, naar aanleiding van Kloos' zestigste verjaardag, niet voor terugschrok Perks vers op de jubilaris te betrekken. Couperus heeft steeds, naar eigen zeggen, aan Willem Kloos gedacht van 'de lang verleden tijden af, dat zijne eerste verzen in den Nederlandschen Spectator verschenen tot de latere jaren, toen ik zijne "gebeeldhouwde" en daarbij zoo innig doorvoelde, doorleefde, bezielde sonnetten in majestueuzen bundelvorm las en herlas'.⁶⁵

Uit deze en andere reacties blijkt dat zich opvallend snel een consensus heeft gevormd waarbij de openingsregel van Perks bekendste sonnet metonymisch gebruikt kon worden om te verwijzen naar alles waarmee de literaire omwenteling uit die dagen geassocieerd werd. Wanneer we Perks sonnet, en dan meer bepaald de openingsregel ervan, inderdaad zien als het begin van de 'Beweging van Tachtig', zoals Kloos en velen na hem ons willen doen geloven, dan is de hele beweging echter meer dan twee decennia vroeger begonnen. In 1858 immers verscheen een 'liedeken' waarvan hier een deel uit de eerste strofe volgt:

– Klinkt helder op, mijn snaren! –
Zou daar wel iets zoo wonder zijn
Als 't hartjen van een Maagdelijn
Van even achttien jaren?

De uniciteit die Kloos en velen na hem aan Perks regel toekenden, blijkt plots heel relatief. 'Klinkt helder op, mijn snaren!': hier vinden we verenigd de vernieuwende prosodie die men later zo in Perk zou bewonderen alsook de nieuwe snaren die Vosmaer in 'Mathilde' hoorde klinken. Tachtig zelf, alsook latere generaties, vonden in de frase 'Klinkt helder op' het symbool voor de als radicaal gevoelde breuk met de dichtpraktijk van een vorig geslacht. Dat dit niet meer is dan een construct blijkt uit de zonet geciteerde regels. Wie was nu de auteur van zulk 'modern' geschrijf? Wie permitteerde zich reeds in 1858 een dergelijke 'slag in het gezicht van schoolsche metriek', om De Raafs woorden te gebruiken naar aanleiding van Perks 'Klinkt helder op'? Kortom: wie is deze proto-Tachtiger die hier in een 'Maagdelijn' *zijn* Mathilde heeft gevonden? Het blijkt voorwaar geen onbekende. Het bovenstaande vers is aan de pen ontvloeid van een negenendertigjarige die spoedig zou uitgroeien tot een der populairste dichters van de negentiende eeuw. Het was een dichter die ook in de Tachtigerbent bij herhaling ter sprake kwam. In de moderne anthologie van Aarts en Van Etten met de bekendste gedichten uit de Nederlandse literatuur is ook hij met een sonnet vertegenwoordigd.⁶⁶ Zijn naam: Jan Jacob Lodewijk ten Kate.⁶⁷

Bibliografie

Aarts, C.J. en M.C. van Etten, (red). *Domweg gelukkig in de Dapperstraat: De bekendste gedichten uit de Nederlandse literatuur*, zeventiende druk (Amsterdam: Bert Bakker, 1998).

Aarts, Remieg, Piet Calis, Tineke Jacobi en Joke Relleke. *De gids sinds 1837. De geschiedenis van een algemeen-cultureel en literair tijdschrift*, Schrijversprentenboek 27 (Den Haag: Nederlands Letterkundig Museum, 1987).

Cornelissen, Micky. *Poëzie is niet een spel met woorden. De criticus Willem Kloos temidden van zijn tijdgenoten* (Nijmegen: Vantilt, 2001).

- Couperus, Louis.** 'Een woord van hulde aan Willem Kloos', in: *Louis Couperus: Ongebundeld werk*, red. H.T.M. van Vliet en J.B. Robert, deel 49 van de *Volledige werken Louis Couperus* (Amsterdam en Antwerpen: L.J. Veen 1994-1996), p. 661-662.
- Flanor [Carel Vosmaer].** 'Vlugmaren', in: *De Nederlandsche spectator*, 9 december 1882, p. 401-403.
- Flanor [Carel Vosmaer].** 'Vlugmaren', in: *De Nederlandsche spectator*, 24 oktober 1885, p. 355.
- Fortunio [J.N. van Hall].** 'Moderne sonnetten', in: *De gids*, november 1885, p. 333-334.
- Greebe, A.C.J.A.** *Jacques Perk's Mathilde-cyclus in den oorspronkelijken vorm hersteld* (Den Haag: Martinus Nijhoff, 1915).
- Guido [Willem Kloos en Albert Verwey].** *Julia: Een verhaal van Sicilië*. Haarlem: W. Gosler, [1885].
- [Hall, J.N. van].** 'Letterkundige kroniek' [o.m. over Perks *Gedichten*], in: *De gids*, februari 1883, p. 374-400.
- Halsema, Dick van.** 'Kloos ontmoet Perk in de Kalverstraat. De betekenis van Kloos' "Inleiding" bij Perks *Gedichten*', in: *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*, red. M.A. Schenkeveld-van der Dussen, tweede druk (Amsterdam en Antwerpen: Contact, 1998), p. 517-524.
- Heyting, August Heyting.** 'Willem Kloos in de lijst van zijn tijd'. Overdruk uit *Dietbrand* (juni-juli 1938). Aangeboden door het genootschap Willem Bilderdijk.
- Hoog, G.C. van 't.** *Geluk. Verzen* (Amsterdam: S.L. van Looy, 1898).
- Jager, Gert de.** 'Het geheim van het sonnet: De Tachtigers en de aantrekkingskracht van een literaire vorm', in: *Nederlandse letterkunde* 1, nr. 4 (1996), p. 341-354.
- Kate, J.J.L. ten.** 'Zoo zijn er. Nog een liedeken', in: *J.J.L. ten Kate. Poëzy. Bloemlezing uit de komplette dichtwerken*. Vier delen (Leiden: A.W. Sijthoff, 1873-1874), I, p. 265-266.
- Kloos, Willem.** 'Literaire kroniek' [over Schaepman], in: *De nieuwe gids*, december 1886, p. 316-328.
- Kloos, Willem.** 'Literaire kroniek' [over Carel Vosmaer], in: *De nieuwe gids*, oktober 1887, p. 172-179.
- Kloos, Willem.** 'Vosmaer en de moderne Hollandsche literatuur', in: *De nieuwe gids*, december 1890, p. 293-310.
- Kloos, Willem.** *Jacques Perk en zijn betekenis in de historie der Nederlandsche literatuur. Een studie* (Amsterdam: Van Looy, 1909).
- Kloos, Willem en Albert Verwey.** *De onbevoegdheid der Hollandsche literaire kritiek*, red. Bernt Luger, Amsterdamse Schotschriften 4 (Amsterdam: C.J. Aarts, 1980).
- Lennepe, W.W. van.** *Keats' Hyperion. Metrisch in het Nederlands overgebracht door Mr. W.W. van Lennepe. Voorafgegaan door herinneringen aan Mr. W.W. van Lennepe door Jhr. Dr. J. Six*, red. J. Six, Wereldbibliotheek 512 (Amsterdam: Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur, 1927).
- Maas, Nop.** 'Ouwe Willem poetst zijn knopen. Kloos in karikatuur en parodie', in: *De parelduiker* 8, nr. 2-3 (2003), p. 105-119.
- Marais, J.F.** 'Jacques Perk en Lamartine', in: *De nieuwe gids*, november 1931, p. 548-555.
- Mussche, Achilles.** *Nederlandse poëtica*, tweede druk (Brussel: A. de Boeck, 1955).
- Oliveira, E. d'.** '80 en '90 aan het woord, ingeleid door Kees Fens, tweede druk (Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1977).
- Paradijs, Cornelis [Frederik van Eeden].** *Grassprietjes*, red. Bernt Luger (Amsterdam: Querido, 1984).
- Perk, Betsy Jacques Perk.** *Geschetst voor 't jong Nederland der XXe eeuw, met onuitgegeven prozastukken, gedichten en portretten van den dichter* (Amsterdam: Van Looy; Hilversum: Reddingius, 1902).
- Prick, Harry G.M., (red.).** *Ik ben gestemd om een sonnet te maken. Een bloemlezing uit de poëzie der Tachtigers* (Amsterdam: Bert Bakker, 1980).

- Prick, Harry G.M.** 'Toen *De nieuwe gids* werd opgericht', in: *Aarts' letterkundige almanak voor het jaar 1885-1985* (Amsterdam: C.J. Aarts en Arbeiderspers; Antwerpen: Contact, 1984), p. 37-58.
- Raaf, K.H. de.** *Problemen der poëzie. Beschouwingen over de beginselen der dichtkunst en het Nederlandsche vers van dezen tijd* (Rotterdam: Brusse, 1930).
- Stolk, Fabian R.W.,** (red.). *Jacques Perk: Gedichten. Met voorrede van Mr. C. Vosmaer en inleiding van Willem Kloos*, Deltareeks (Amsterdam: Bert Bakker, 1999).
- Stuiveling, G.** *Versbouw en ritme in de tijd van '80* (Groningen, Den Haag, Batavia: Wolters, 1934).
- Stuiveling, G.,** (red.). *De briefwisseling Vosmaer-Perk* (Amsterdam: Van Holkema & Warendorf, 1938).
- Stuiveling, G.,** (red.). *De briefwisseling Vosmaer-Kloos* (Groningen, Batavia: Wolters, 1939).
- Stuiveling, G.,** (red.). *Jacques Perks Mathilde-krans. Naar de handschriften volledig uitgegeven*, 3 delen (Den Haag: Boucher, 1941).
- Stuiveling, G.,** (red.). *Jacques Perk. Verzamelde gedichten. Naar de handschriften uitgegeven* (Amsterdam: Arbeiderspers, 1957).
- Stuiveling, G.,** (red.). *Jacques Perk. Brieven en Dokumenten* (Amsterdam: Arbeiderspers, 1959).
- Stuiveling, G.,** (red.). *Jacques Perks Gedichten volgens de eerste druk (1882). Met de voorrede van Mr. C. Vosmaer, de inleiding van Willem Kloos, en andere door Kloos geschreven Perk-beschouwingen*, vierde druk (Den Haag: Martinus Nijhoff, 1980).
- Swarth, Hélène.** 'Ter nagedachtenis aan Jacques Perk' [drie gedichten], in: *De nieuwe gids*, november 1931, p. 502-504.
- Verwey, Albert.** 'Het sonnet en de sonnetten van Shakespeare', in: *De nieuwe gids*, oktober 1885, p. 67-96.
- Verwey, Albert.** *Inleiding tot de nieuwe Nederlandsche dichtkunst (1880-1900)*, Werelbibliotheek 5-6 (Amsterdam: Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur, [1905]).

Noten

- 1 Heyting 1938, 14.
- 2 Zie Aarts 1998, 90-91. Het enige andere Perksonnet in de bloemlezing is 'Δεινὴ θεῶς' (p. 91).
- 3 Ik volg hier de versie zoals die door Kloos in 1882 in het licht werd gebracht omdat het deze lezing is waarin het sonnet bekend is geworden. De meest ingrijpende verandering die Kloos zich in dit gedicht veroorloofde, is de substitutie van 'Zacht' voor 'Doch' in regel 13. Het sonnet is geciteerd naar Stolk 1999, 45.
- 4 Ik ontleen de frase aan Stuiveling 1939, 17.
- 5 Stuiveling 1939, 93, *nadruk* van Vosmaer.
- 6 Kloos 1909. Op het voorplat staat een ietwat verdeftigde variant van de titel: *Jac. Perk en zijne beteekenis in de historie der Nederlandsche letterkunde. Eene studie*.
- 7 Van Halsema 1998, 519.
- 8 Micky Cornelissen nuanceert de uitspraak van Van Halsema aldus: 'Beoordelaars van [Kloos'] editie van Perks *Gedichten* gingen meestal wel in op de "Voorrede" van Vosmaer, maar de "Inleiding" van Kloos bleef over het algemeen onbesproken', Cornelissen 2001, 71. Ze baseert zich voor deze uitspraak op haar studie van de contemporaine tijdschriftkritiek.

- 9 Kloos 1909, 218-219.
- 10 Stolk 1999, 21.
- 11 Flanor 1882, 236.
- 12 In deze vierde druk van de *Gedichten* liet Kloos ook zijn eigen 'Inleiding' weg. In de plaats kwam een nieuw essay van zijn hand: 'Jacques Perk's kunst, historisch en aesthetisch beschouwd'. In 1907 gaf Kloos een nieuwe editie uit (inmiddels reeds de zevende) waarin Vosmaers 'Voorrede' opnieuw werd opgenomen, ditmaal echter als bijlage en voorzien van een serie noten waarin Kloos op een weinig heuse manier het stuk van zijn oorspronkelijke mederedacteur op vele punten aanviel.
- 13 Deze brief werd in de zomer van 2003 verworven door de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag (signatuur 79 D 94). Ik dank de heer Fokas Holthuis om mij op het bestaan ervan te attenderen en de heer Ad Leerintveld, Conservator Handschriften van de Koninklijke Bibliotheek, die zo vriendelijk was mij een afschrift te bezorgen.
- 14 Oliveira 1977, 33.
- 15 Kloos 1909, 219.
- 16 Prick 1980, 5.
- 17 Weinigen zullen betwisten dat de openingsregel van het oorspronkelijk eerste sonnet 'Aan den lezer' in vergelijking heel wat vlakker klinkt: 'Het is des dichters roeping te vermaken'. Geciteerd naar Stuiveling 1957, 15. Zie ook noot 20.
- 18 Zie Stuiveling 1941. Vosmaer en Kloos kregen elk een 'Mathilde'-handschrift van Marie Adrien Perk als dank voor de uitgave van de *Gedichten*. Ook handschrift P kwam op een later tijdstip in Kloos' bezit nadat het hem eveneens door vader Perk ten geschenke was gegeven. De drie manuscripten berusten nu in de Koninklijke Bibliotheek (Den Haag).
- 19 Stuiveling 1941, 12.
- 20 Met de opening 'Klinkt en vermaakt' liet Perk het gedicht woordelijk aansluiten op het oorspronkelijk eerste sonnet dat aanvangt met de regel 'Het is des dichters roeping te vermaken'. Zie ook noot 17.
- 21 Voor een korte karakteristiek van deze Perk-strijd kan men terecht bij Stuiveling 1980, 299-300.
- 22 Stolk 1999, 19.
- 23 Stuiveling 1980, 300.
- 24 De tekst van de prive-uitgave werd in 1927 en voorzien van een voorwoord door J. Six uitgegeven als nummer 512 in het fonds van de Wereldbibliotheek (Van Lennep 1927). Voor Verweys evaluatie zie Verwey [1905], 31-33.
- 25 Stuiveling 1934, 2-3.
- 26 De Raaf 1930, 90-91. Overigens, ook de laatste regel van Perks sonnet ('Sonnetten, klinkt! U dichtten was genieten') heeft zijn invloed nagelaten. Toen G.C. van 't Hoog in 1898 zijn bundel *Geluk* uitbracht, nam hij daarin op 'Een sonnet aan mijne sonnetten'. Het zet in als volgt: 'Sonnetten, klinkt als tonen van cymbalen!'. Hoog 1898, 30.
- 27 Paradijs 1984, 49.
- 28 Oliveira 1977, 32.
- 29 Stuiveling 1939, 176.
- 30 Stuiveling 1939, 87.
- 31 Kloos 1909, 74.

- 32 Betsy Perk 1902, 154.
- 33 Stuiveling 1938, 36.
- 34 Stuiveling 1959, 398.
- 35 [Van Hall] 1883, 383.
- 36 Kloos 1887, 179.
- 37 Kloos 1890, 299.
- 38 Voor deze literaire vadermoord van Kloos op Vosmaer heeft Stuiveling een plausibele verklaring gegeven: Het decemberartikel in *De nieuwe gids* van 1890 'moet gelezen worden als een subjectief verslag van een geforceerde poging tot zelfbevrijding. De nagedachtenis van Vosmaer bedreigde het onafhankelijk individualisme der jongeren, juist omdat er zulk een sterke persoonlijke binding was geweest. Tussen 1875 en 1885 heeft de jonge Kloos Vosmaer als dichter en prozaïst bewonderd; hij heeft hoge verwachtingen gekoestert [sic] van de hulp, die Vosmaer hem zou verlenen bij het banen van zijn eigen weg; hij heeft met hem samengewerkt aan de nalatenschap van hun beider vriend; hij zou zelfs, zonder hem, tot deze nalatenschap geen toegang hebben verkregen [...]: het conflict tussen vele zonen en vele vaders, het conflict tussen Jacques en Ds. Perk; heeft zich in literaire vorm tussen Kloos en Vosmaer herhaald. Dat Vosmaer toen reeds gestorven was, maakt de "afrekening" wel tragischer maar niet minder begrijpelijk. Want de dood werkt bij zulke spanningen niet bevrijdend, integendeel: door de dood krijgt al het gebeurde eerst z'n volstreckte onherroepelijkheid', Stuiveling 1939, 41-42.
- 39 Stolk 1999, 38.
- 40 De recensent in het studentenweekblad *Minerva* (12 oktober 1881) slaagde er blijkbaar niet in een positief bedoelde auditieve eigenschap ('helder') te verzoenen met het gesculpteerde karakter van de sonnetten: 'Dat zijne [d.i. Perks] gedichten niet altijd even vloeiend zijn, de auteur schijnt het zelf te hebben gevoeld, waar hij van "gebeeldhouwde sonnetten" sprak', Stuiveling 1959, 392.
- 41 In zijn Inleiding gebruikt Kloos verwante beelden, maar dan wel in iets conventioneelere beeldspraak: 'En zoo weten ook wij onze *versblokken* te gieten, glanzend en *klinkend als metaal*, onwrikbaar en massief als *gebeeldhouwd* uit graniet', Stolk 1999, 38, mijn *nadruk*, ks.
- 42 Deze appreciatie verscheen in de rubriek 'Vlugmaren' in *De Nederlandsche spectator* van 24 oktober 1885 waarin Vosmaer, als Flanor, een sympathiek oordeel gaf over het eerste nummer van *De nieuwe gids*, Flanor 1885, 355.
- 43 Kloos 1909, 220.
- 44 Kloos 1886, 327.
- 45 Geciteerd naar Kloos 1886, 322.
- 46 Heyting 1938, 7. Het vers komt voor in een vierregelig fragment getiteld 'Een glimlach' dat door Kloos in de sectie 'Overige gedichten en fragmenten' werd opgenomen na de 'Mathilde'-cyclus. In Stols editie staat het fragment op p. 146.
- 47 De Jager 1996, 342.
- 48 Verwey 1885, 95-96.
- 49 Geciteerd uit Kloos en Verwey 1980, 26-27. Holda gaf haar oordeel in de context van een recensie van *Julia*, de mystificatie waarmee Kloos en Verwey de traditionele letterkundige kritiek een hak probeerden te zetten; zie Guido [1885].
- 50 Fortunio 1885, 333. Ook opgenomen in Prick 1984, 49-50.

- 51 Deze tekst is geciteerd naar het facsimile van de brief die werd opgenomen in Aerts 1987, 76.
- 52 In een bespreking uit 1888 waarin Van Hall de sonnetten van Hélène Swarth bespreekt, roemt hij de wijze waarop de dichteres erin slaagt 'in hooge dichterlijke taal, met een zuiver en innig gevoel voor het zangerige en klankvolle van algemeen verstaanbaar Nederlandsch, haar diepst gevoelen, als in fijn gedreven zilver of *in beeldhouwd marmor*, tot kunstwerken om te scheppen'. Geciteerd naar Cornelissen 2001, 107, mijn *nadruk*, ks.
- 53 Geciteerd naar Cornelissen 2001, 104, mijn *nadruk*, ks.
- 54 Geciteerd naar Maas 2003, 106.
- 55 Geciteerd naar Maas 2003, 108.
- 56 Geciteerd naar Cornelissen 2001, 62.
- 57 E.J. Irving publiceerde haar 'Het sonnet' in *De bibliotheek* (1883) en A.S. Kok zijn 'Het sonnet en de sonnettendichters in de nederlandsche en buitenlandsche letterkunde' in *TNTL* (1884). De dichter Jacob Winkler Prins liet een artikelenreeks over het onderwerp verschijnen in *De leeswijzer* (1885). Voor een korte bespreking van deze studies, met inbegrip van Verweys bijdrage in *De nieuwe gids*, kan men terecht bij Stuiveling 1934, 79-82 en 90-101.
- 58 Geciteerd naar Stuiveling 1934, 91.
- 59 Swarth 1931, 504.
- 60 Marais 1931, 548.
- 61 Men leze hiervoor Willem Kloos en Albert Verwey 1980.
- 62 Guido 1885, 2, mijn *nadruk*, ks.
- 63 Stolk 1999, 47, mijn *nadruk*, ks.
- 64 Mussche 1948, 129, 135, 141 en 183.
- 65 Couperus' 'Een woord van hulde aan Willem Kloos' verscheen in *De nieuwe gids*, mei 1919, p. 648-649. Het werd herdrukt in Couperus 1996, 661-662.
- 66 Aarts 1998, 69. Het gaat hier ironisch genoeg om het 'Sonnet op het sonnet' waarin Ten Kate (toen drieëntwintig jaar oud) de dichtvorm afdoet als een 'Geverfde pop, met ringelen omhangen' (v. 1).
- 67 Ten Kate 1873-1874, 265. Het gedicht werd abusievelijk een tweede keer afgedrukt op p. 246-247 waar het als titel meekreeg: 'Zoo zijn er'.

‘Het steigeren van de paardvrouw’

OVER *PENTHESILEIA* VAN
HENDRIK MARSMAN

Jos Van Thienen

Inleiding

De mythische strijd van de Amazonen tegen de Grieken was in de kunst van de late 19^e eeuw een geliefkoosd thema. Deze heroïsche tweestrijd stond symbool voor het conflict tussen de seksen, dat toen in alle hevigheid woedde. De manhaftige Amazonen werden voorgesteld als tegennatuurlijke wezens. Zij werden vereenzelvigd met de strijdlustige vrouwen die zich op dat ogenblik mengden in de strijd voor kiesrecht, de blauwkousen of suffragettes. Het lijkt wel een universeel gegeven dat telkens wanneer de man zich bedreigd en aangetast voelt in zijn mannelijkheid, zijn vrees en afkeer zich kant tegen het wezen van wie het gevaar uitgaat. De vrouw verschijnt dan als mannenschrik: vreemd, angstaanjagend, ontaard of zelfs bespottelijk. Vooral haar overmatige mannelijkheid komt in beeld. De angst van de man zet zich vast op het type van de mannelijke vrouw, dat vaak wordt aangeduid met het Latijnse leenwoord *virago*. Maar of we haar nu *virago* noemen, kenau, mansfelder, butch of noem maar op, het maakt weinig uit, want in elk van die gevallen wordt de vrouw teruggefloten. Het schrikbeeld van de manvrouw dient inderdaad maar al te vaak het behoud van het traditionele rollenpatroon en, in samenhang hiermee, het onderscheid tussen de geslachten. Ook de mythische Amazonen laten zich inpassen in dit plaatje.

In de Nederlandse literatuur kennen we het Amazonenmotief onder meer van het gedicht ‘Penthesileia’ van Karel van de Woestijne. Hij begon aan dit lange epische vers in 1914, voltooide het in 1924 en nam het dat jaar op in de bundel *Zon in den rug*. ‘Penthesileia’ is het laatste van zijn zogenaamde interludische verzen. Het beschrijft het heroïsche duel tussen de Amazonenkoningin Penthesileia en haar rivaal Achilles. Hun tweespalt is een geprojecteerde weergave van de innerlijke verdeeldheid in de figuur van Penthesileia. Anders van opzet is het gedicht ‘Penthesileia’ van Hendrik Marsman. Het werd voor het eerst gepubliceerd in het najaarsnummer van *De Gids*, enkele maanden nadat het Penthesileiagedicht van Van de Woestijne het licht had gezien (1 juli 1924), en in 1925 opgenomen in zijn tweede dichtbundel, *Penthesileia*. Hoewel Marsman mogelijk beïnvloed werd door

Van de Woestijne, wijst niets in die richting². Marsman brengt een lyrische evocatie van het dualisme in de manvrouw Penthesileia. De Amazonomachie of het conflict tussen Grieken en Amazonen (cq. Achilles en Penthesileia) is niet langer het kerngegeven; de machtsstrijd tussen de seksen wordt niet op het slagveld uitgevochten. De dichter zet een stap opzij van de literaire en iconografische voorstellingen uit de antieke cultuur, waarin de rivaliteit tussen Grieken en Amazonen centraal stond, en concentreert zich volledig op zijn hoofdpersonage, Penthesileia. Bij het portretteren van deze krijgsvrouw liet hij zich inspireren door de schilderes Charley Toorop, met wie hij in 1924 een kortstondige relatie had.³ 'Charley was', noteert Marsmans biograaf Jaap Goedegebuure, 'als mens en als kunstenaar, van het potige type, wat inhield dat ze graag in gezelschap van mannen verkeerde en dat niet om zich aan hen te onderwerpen, maar juist om zich met hen te meten'⁴. Zijn muze bracht hem ook tot het schrijven van enkele andere gedichten, die een plaats kregen in de bundel *Penthesileia*. Meer dan waarschijnlijk resulteerde het einde van hun liefdesavontuur bovendien in een poëtische prozatekst met dezelfde titel, die verscheen in 1926. De realiteit van hun liefdesverhouding is hierin echter volledig uitgekristalliseerd tot literatuur.⁵ Ook is het hybride karakter van de Amazonenkoningin nog wat meer aangezet. Marsman laat haar versmelten met haar ruïn tot 'méér dan één lichaam' en 'meer dan één bloed': 'Zij waren, paard en vrouw, volbloed en amazone, één wil, één orde, één macht' (186). Op deze wijze verbindt hij de Amazonomachie met een ander populair thema uit de Griekse mythologie, namelijk de Centauremachie of de strijd van de Grieken tegen de centauren.

Terwijl het begrip Amazone vaak een negatieve gevoelswaarde heeft, zoals in de inleiding al is aangestipt, krijgen we nergens de indruk dat Marsmans koningin door haar masculiene en dus tegennatuurlijke⁶ aard een bedreiging vormt voor de man. De auteur plaatst haar daarentegen op een voetstuk dat nagenoeg even hoog is als dat van de *stille knaap* uit zijn kosmische gedichten of van de *virgo*. In zijn uitbeelding van Penthesileia geeft hij zowel expressie aan het ideaal van het androgyn (in de zin van een harmonieuze verzoening van de geslachten) als aan de onmogelijkheid om dit ideaal te verwezenlijken in de fenomenale wereld. Die gespletenheid zou te maken kunnen hebben met de sterk binaire wereld- en maatschappijoriëntatie van de dichter. In zijn teksten drukt hij weliswaar het verlangen uit naar eenheid en integratie, maar laat hij desondanks het onderscheid overheersen: man boven vrouw, zuiverheid boven zinnelijkheid, lichaam boven ziel, koele distantie boven vervloeien.

Indien we de mythe opvatten 'als de uitdrukking van en de bemiddeling tussen exclusieve binaire categorieën waarmee de menselijke geest tracht orde te scheppen in de chaos van het leven'⁷ dan kunnen we de mythische verhaalelementen lezen als een metafoor voor het conflict binnen het hoofdpersonage. Concreet speelt het conflict zich af tussen de polaire tegenstellingen man/vrouw en mens/dier. Een structuralistische benadering, die vooral oog heeft voor zulke opposities, moet zichtbaar maken hoe Hendrik Marsman mythologische en

symbolische elementen heeft gebruikt om de psychologie van zijn Penthesilea aanschouwelijk voor te stellen en te verdiepen. Deze leeswijze laat mij toe te onderzoeken hoe traditioneel als feminien en als masculien bestempelde krachten zich tot elkaar verhouden in Marsmans representatie van deze hybride vrouw in zijn prozagedicht 'Penthesilea'.

Ambigüiteit van het Amazonenmotief

Alhoewel de mythische Amazonen in de loop van de tijden op verschillende manieren zijn getypeerd en getaxeerd, levert de algemene deler van betekenissen toch vooral het beeld op van autonome, seksueel ambivalente wezens, in wie vrouwelijkheid gepaard gaat met strijdbare mannelijkheid. Wanneer het mannelijke en het vrouwelijke zonder een spoor van spanning of conflict worden verenigd, hebben we te maken met de Amazone als holistisch of harmoniemodel. Met de term *harmoniemodel* bedoel ik dat de wezensaspecten (man/vrouw) samen een geïntegreerd of althans een uitgebalanceerd geheel vormen. Volgens de overlevering amputeerden de Amazonen hun rechterborst om hun boog beter te kunnen hanteren, waardoor hun tors half mannelijk en half vrouwelijk werd. De Amerikaanse feministe Camille Paglia interpreteert dit als een vorm van (de seksen overstijgende) geslachtloosheid.⁸ Op dezelfde manier ziet ze in de uitbeeldingen van Amazonen met één ontblote borst, die in de iconografie van de oudheid geregeld voorkwamen, een weerspiegeling van het holistische androgynie-ideaal.

In veel gevallen zorgt het doorbreken van de traditionele geslachtsstereotypen echter voor een verwarrende, zelfs conflictueuze combinatie van mannelijkheid en vrouwelijkheid. Dit geeft dan aanleiding tot de uitbeelding van de Amazonen als *oppositiemodel*. Er kan klemtoon liggen op heterogeniteit, onevenwicht, hypertrofie, scheiding, dominantie en ironie. In de visie van de jungiaanse psychiater June Singer verloochenen de Amazonen hun vrouwelijke aard en identificeren ze zich met het masculiene machtsaspect.⁹ Tegelijkertijd kanten ze zich tegen de masculiene kracht door te pogen die te overtreffen. De gordel die de Amazonenkoningin Hippolyte draagt, een geschenk van haar vader Ares, is voor Singer een symbool van haar kuisheid en van haar weigering om de masculiene en feminiene elementen van haar natuur met elkaar samen te smelten.

Het harmonische beeld van de Amazonen, dat onder meer verdedigd wordt door Camille Paglia, steunt gedeeltelijk op de hypothese dat de naam zou zijn afgeleid van het Griekse *a-mazos* (zonder borst), een betekenis die een verzoening suggereert van de Amazonen met hun mannenrol. Wetenschappelijk berust deze veronderstelling op geen enkele grond, evenmin als andere etymologische verklaringen. De herkomst van de naam Amazonen stelt ons voor een raadsel. Met Josine Blok neem ik aan dat hij niet van Griekse oorsprong is, maar dat hij zich morfologisch heeft aangepast aan het Griekse taaleigen. Ook sluit ik me aan bij haar con-

clusie dat ambiguïteit inherent is aan het mythologische begrip Amazonen.¹⁰ Ze baseert zich hiervoor op een linguïstische analyse. Volgens haar verwijst het begrip niet specifiek naar vrouwen, maar duidt het in zijn pluralisvorm op een volk dat ten minste voor een deel uit mannen bestaat. Dit gegeven contrasteert met de semantische inhoud, want volgens de overlevering waren de Amazonen vrouwen. Door de spanning tussen de verwachtingen die het woord morfologisch oproept en zijn traditionele semantische waarde ontstaat aldus een taalkundige ambiguïteit. De verwarring wordt nog in de hand gewerkt door de combinatie met het Griekse epitheton *antianeirai*, gewoonlijk begrepen als *gelijk aan mannen* maar ook geïnterpreteerd als *tegenstander van mannen*. De formule *Amazones antianeirai* komen we voor het eerst tegen in de *Ilias* van Homerus, waarin ook het woord Amazonen voor de eerste maal in de geschiedenis in geschreven vorm opduikt.¹¹ Het is een opvallend feit dat dit epitheton een vrouwelijke uitgang aanneemt, waar volgens de regels van het Grieks voor mannen en vrouwen een mannelijke uitgang op zijn plaats is. De aanwezigheid van *antianeirai* in de formule neemt op grond van morfologische kenmerken de twijfels weg over de vrouwelijkheid van de Amazonen. Daar staat tegenover dat het adjectief op een andere manier de geslachtelijke dubbelzinnigheid mee bewerkstelligt. Semantisch accentueert het immers de mannelijke component: wanneer de Amazonen de gelijken van mannen willen zijn, moeten ze zich ook van hun mannelijke kant tonen, waardoor ze de traditionele rollenscheiding verstoren. Een samenleving die uitsluitend uit vrouwen bestaat, representeert overigens ook zonder die gelijkschakeling een omgekeerde orde.

We mogen dus stellen dat de confrontatie van de woordvorm met de semantische inhoud een uiterst boeiend maar complex beeld oplevert, waarover Blok oppert dat 'het scheppen en handhaven van een zo intens ambigu beeld alleen in het mythische imaginaire voorstelbaar is. In de verwerking van het Amazonenmotief kunnen we verschillende manieren zien, waarop de Grieken deze ambiguïteit vorm hebben gegeven.'¹² Deze gedachte bezorgt mij een overstapje naar de problematiek die in dit artikel aan de orde is, namelijk: op welke manier heeft Hendrik Marsman in zijn uitbeelding van de mythe gestalte gegeven aan de seksuele ambivalentie van Penthesilea? Slaagt zij erin het dualisme te beheersen? Of met andere woorden: houdt het ideaal dat zij vertegenwoordigt stand als holistisch concept? Om een antwoord te geven op deze vragen heb ik mij georiënteerd op het prozagedicht, omdat het hybride karakter van de Amazonenkoningin hier het sterkst op de voorgrond treedt, maar ook omdat zij zich meer dan haar *lyrische* tegenhanger beweegt op de as van eenheid versus oppositie.

Theriomorfe androgynie

In zijn beschrijving van Penthesilea alludeert Marsman op de *paardvrouw* van Heinrich von Kleist¹³ en knoopt hij aan bij een traditie van theriomorfe voorstellingen

(d.w.z. voorstellingen in de gedaante van een dier). Deze traditie vond haar oorsprong in het klassieke Griekenland en vormde spoor naar de Engelse renaissance en vervolgens naar de 19^e eeuw in Frankrijk en Duitsland. Ten tijde van het decadentisme, met zijn voorkeur voor het dubbelzinnige, was de centaur een geliefd beeld, evenals de slang en de sfinx, om maar die te noemen.¹⁴ De gedeeltelijk animale natuur van de centaur fungeerde als symbool van natuurlijkheid en dierlijke kracht, maar eveneens van bedreigende seksualiteit. Hinterhäuser trekt een parallel met de in de 19^e eeuw even populaire gestalte van de hermafrodit:

Während sich im Hermaphroditen eine Summierung der Potenzen beider Geschlechter realisiert, erfüllt sich im Kentauren exemplarisch die wechselseitige Potenzierung von Mensch und Tier, die Einheit von Kraft und Erkenntnis in der gleichen, mehr-als-menschlichen Person.¹⁵

Terwijl Hinterhäuser nog een duidelijk onderscheid handhaaft tussen beide categorieën, beschouwt Dirix de centaur en de hermafrodit (androgyn) als synonieme symbolen, aangezien androgynie kon worden opgevat als 'een vereniging waarin niet alleen mannelijkheid en vrouwelijkheid, maar ook menselijkheid en dierlijkheid (men denke aan de Femme fatale / Sfinx, of aan de centaur) niet opgingen in een synthese, maar min of meer vijandig samengingen in een soort monsterverbond'¹⁶; Dijkstra ziet in de populaire uitbeelding van de centaur en de sater in de kunst van het fin de siècle dan weer de symbolische weergave van feminiene mannen, namelijk van mannen met een dierlijke want vrouwelijke natuur, 'who had not participated in the great evolutionary spiral, who had been content to be coddled in the bosom of effeminate sensuality'.¹⁷

Het mythologisch bewustzijn laat gewoonlijk weinig gelegen aan een strakke classificatie. Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat het fabelwezen in de gedaante van een dier ook andere tegenstellingen kan belichamen dan die tussen beest en mens. Bovendien kunnen animale kenmerken symbool staan voor een androgyn natuur. Door zijn tweevoudige aard representeert het mythische halfdier een band tussen individuen. Zo kan het worden gerelateerd aan de androgyn. Wat beide voorstellingen aan elkaar verwant maakt, is de specifieke betekenis van hun allegorisch karakter. Het gaat hier namelijk om zeer concrete representaties van erotische verbondenheid of, in de woorden van Tiffany, van de 'submission of the gendered individual to a double-gendered (and thus genderless) whole, representing sexual relationship *between* individuals'¹⁸. Op dezelfde lijn zit de seksuele omgang met dieren. De androgyn, of het nu is in zijn menselijke of dierlijke (theriomorfe) gedaante, bemiddelt tussen categorieën en versterkt aldus de symboliek van seksuele gelijkmaking. Omdat hij een tussenpositie bekleedt (man noch vrouw, dier noch mens – of ook: man én vrouw, dier én mens) wekt hij associaties met alles wat intermediair is, zo ook met amfibieën. Bij auteurs uit de antieke oudheid, maar eveneens bij William Shakespeare en andere renaissancisten, treffen we veel van deze allegorische *intermedia* aan. Tot zulke metaforen behoren bijvoorbeeld beel-

den van dolfijnen, die tijdens de renaissance nog tot de amfibieën werden gerekend, en van gehoornde en gehoefde dieren, met inbegrip dus van de centaur.

Uit het citaat van Hinterhäuser kunnen we opmaken dat de centaur het louter menselijke overstijgt. De stelling dat het mythische monster *meer-dan-menselijk* is, wordt echter niet door iedereen gehuldigd, dat is hoger al gebleken. Toch interpreteren veel onderzoekers de dubbelheid van het halfdier of amfibisch wezen als bovennatuurlijk of goddelijk. Tiffany noemt het mythische monster 'more than an individual man or woman' en 'semidivine'.¹⁹ Van deze transcendente, goddelijke natuur was ook Simon Vestdijk overtuigd. In een brief naar aanleiding van een vraaggesprek over zijn roman *Aktaion onder de sterren* (1941), een van de weinige Nederlandstalige literaire werken met een centaur (Cheiron) in de hoofdrol, liet hij zich in positieve zin uit over de combinatie man/paard. Hij schreef dat het een symbolische uitdrukking was van 'het «dubbele», of de totaliteit, die het goddelijke kenmerk is bij uitnemendheid, en die Cheiron nog beter belichaamt dan welke god ook (afgezien misschien van Apollo en Dionysos, latere gestalten)'.²⁰

Wendy Doniger O' Flaherty, auteur van een godsdiensthistorische studie over mythische dieren en androgynen in Indo-Europees perspectief, stelt dat figuren die categorieën overstijgen of ertussen bemiddelen, gewoonlijk geheiligd zijn in een positieve of negatieve zin.²¹ Dit wil zeggen dat we ze respectievelijk ervaren als positieve *coincidentia oppositorum* of als een slechte demon. In de volgende paragraaf ga ik dieper in op de morele waardering die Marsman toekent aan de vrouwelijke androgyn.

Geperverteerde vrouwelijkheid

Uit de diverse interpretaties komt de centaur tevoorschijn als een ambivalent mythologeem. Een poging om de paardvrouw Penthesileia bij Marsman te duiden kan hier niet achteloos aan voorbijgaan. Voor een goed begrip van Marsmans visie is het beslist interessant te weten dat de auteur zijn paardvrouw-symboliek heel bewust hanteerde. Het tweede deel van zijn prozagedicht 'Penthesileia', onmiddellijk volgend op de versmelting van paard en Amazone, opent hij namelijk met de beschouwing: 'Maar ik vrees, dat gij die dit leest, geen beelden verstaat en ik zal [...] mijn toevlucht moeten nemen tot een meer abstracte bespiegeling' (186). Met deze uitlating suggereert hij dat hijzelf, in tegenstelling tot menig lezer, wél vertrouwd was met symbolentaal in het algemeen en met de symboliek van het paard in het bijzonder. Een symbolisch-mythologische lezing van zijn prozagedicht ligt dus voor de hand.

Het paard wordt algemeen beschouwd als een fallisch dier. Op basis van die connotatie kunnen we een verbinding leggen met de zon, het centrale beeld in Marsmans metaforiek uit zijn beginperiode. Het stijgen en dalen van dit hemellichaam kan immers met de fallus worden geïdentificeerd. Bovendien is 'zonne-

paard' een begrip uit de Indo-Europese mythologie en gebeurt het ook in Marsmans poëzie dat beide betekenaars een metaforische relatie aangaan met elkaar: in het gedicht 'Berlijn' uit zijn debuutbundel *Verzen* (1923) doet de opkomende zon de stad naar de hemel 'steigeren' als 'een blauw paard van Marc in 't luchtga-reel' (19). Mogen we nu aannemen dat deze symbolen bij Marsman fallisch geladen zijn? De sporadische aanwezigheid van ondersteunende symboliek, zoals de bergen die 'klimmen in het tinnen licht' in 'Virgo' (12), mag dan al pleiten voor deze veronderstelling, bij een nadere beschouwing stuiten we vooral op argumenten die ons van het tegendeel kunnen overtuigen. Zo is er het feit dat een seksuele duiding moeilijk te rijmen valt met de algemene teneur van Marsmans werk. Hierin duikt de seksualiteit op als een bedreiging van het solipsistisch ideaal van de dichter. Dit ideaal wordt gerepresenteerd door de blonde zonnejongeling (de stille knaap, de heerser) uit zijn bundel *Verzen* en door diens vrouwelijke projecties, eveneens uit *Verzen* en uit zijn tweede bundel, *Penthesileia* (1925). Ik denk dan speciaal aan de virgo, Penthesileia, de vrouw met de spiegel en de vrouw van de zon.

Hier komt bij dat wanneer we de zon opvatten als een fallussymbool, de vrouw van de zon uit het gelijknamige gedicht de gedaante kan aannemen van een fallische vrouw. O' Flaherty heeft erop gewezen dat vrouwelijke androgynen in de mythologie tamelijk zeldzaam zijn, maar dat ze, wanneer ze voorkomen, meestal gevaarlijk zijn en negatieve waarden vertolken:

Just as the androgyne can symbolize union or separation, so the female androgyne in particular comes to symbolize *bad* union in contrast with the *good* union symbolized by the male androgyne. The male androgyne is an example of the positive theology of the *coincidentia oppositorum*, though the negative aspects of this symbolism are occasionally expressed; the female androgyne is, however, generally regarded as a negative instance of *coincidentia oppositorum*, the freak that violates taxonomy, dirt symbolizing matter out of place.²²

In deze beschrijving van de vrouwelijke androgyn treffen we een variant aan van het oppositiemodel. We hebben te maken met een verstoorde balans, die aanleiding geeft tot spanningen en conflicten. Waar zij opduikt, speelt de fallische vrouw dikwijls een sociaal niet aanvaarde, immorele rol: zij is seksueel actief en vormt een bedreiging voor de man, die ze verleidt en onderwerpt; zij is uit op dominantie, niet op eenheid en gelijkwaardigheid. Dit was echter niet het type dat Marsman wilde uitbeelden. Hoewel er in meerdere opzichten sprake kan zijn van vermanelijking, vallen zijn androgyne vrouwen niet ten prooi aan hun masculiene krachten. De balans gaat niet eenzijdig overhellen naar hun masculiene kant. De identificaties van vrouw en zon, Amazone en paard of van Penthesileia en heroïsche mannelijkheid, die in Marsmans werk herhaaldelijk opduiken, roepen nergens het beeld op van de geperverteerde vrouwelijke androgyn. Dat heeft alles te maken met de houding van de personages ten opzichte van hun verborgen seksuele mogelijkheden. Zij worden fundamenteel beheerst door een verlangen naar zuiverheid.

Dit verlangen wortelt in de angst om zichzelf in en door de liefde – in en door de ander – te verliezen. Aangezien erotiek en seksualiteit als bedreigend worden ervaren, tracht Marsman de seksualiteit van zijn vrouwelijke personages te beheersen door hun mannelijkheid te benadrukken. De maagd of virgo wordt tot ideaal verheven. Penthesileia is een incarnatie van dit ideaalbeeld. Tot op zekere hoogte, want Marsman laat het daar niet bij. Zij is eveneens de figuur in wie hij de nederlaag van zijn ideaal aanschouwelijk heeft gemaakt.

Maagdelijkheid en mannelijkheid

De lectuur van Marsmans prozagedicht 'Penthesileia' maakt al snel duidelijk dat de dichter bij het portretteren van de Amazonenkoningin in de eerste plaats een harmoniemodel voor ogen heeft gehad. Hij laat zich bewonderend uit over de soldaat Penthesileia. Wat hij in deze vrouw vooral roemt is haar mannelijke autonomie. Die schenkt haar de kracht om te weerstaan aan de lokroep van de ziel en belet dat ze zichzelf verliest in de 'afschuw'lijke ziekte der liefde: een moeraskoorts' (187). Aan haar onaantastbaarheid dankt ze het geluk 'een volkomen-beheerst, doorstroomd, gespannen, slank lichaam te zijn. Knaap-achtig²³, weerbaar, besloten, glad, rank' (187). Beheersing, zelfstandigheid en weerbaarheid, het zijn in onze westerse maatschappij bij uitstek mannelijke waarden. Marsman voegt aan dit rijtje ook lichamelijkheid toe. Dat is een ongewone associatie. Waar lichamelijkheid normaal met chthonische vrouwelijkheid wordt gecombineerd, met verbinden en vervloeien, ziet hij het als een mannelijk-apollinische eigenschap. Hij plaatst het lichaam en de ziel antithetisch tegenover elkaar: het lichaam onverbindbaar, de ziel geneigd om samen te vloeien. De lichamelijkheid die Marsman zo hoog prijst, is synoniem met onverenigbaarheid, zelfstandigheid, onaantastbaarheid en maagdelijkheid. Ze betekent voor hem de *conditio sine qua non* voor de verwerkelijking van zijn ideaal van 'het eenzame, harde lichaamsgeluk', dat hij verkiest boven 'de oorsprong van alle pijn': de liefde (187).

Het feit dat mannelijkheid hier lichamelijkheid en maagdelijkheid impliceert, moeten we interpreteren binnen hetzelfde symbolisch-mythologisch kader als dat waarbinnen Penthesileia thuishoort. Ook al stelt de tekst uitdrukkelijk dat de 'historische' figuur Penthesileia niet ter zake doet²⁴, toch situeert Marsman zijn krijgsvrouw door haar naam, uiterlijk en handelwijze in een traditie van vrouwelijke soldateska. Strijdende vrouwen nemen soms Artemis tot voorbeeld. Deze maagdelijke godin van de jacht wordt in de kunst meestal martiaal uitgebeeld met pijl en boog of speer. De overlevering dicht aan de Amazonen een cultus van deze godin toe. Zij zouden voor de Artemis van Ephesos, beter bekend als de godin met de vele borsten, een tempel hebben opgericht. Hoewel Artemis werd vereerd als vruchtbaarheidsgodin, gold zij als het prototype van maagdelijkheid. Haar maagdelijkheid heeft echter niets met kuisheid te maken in de zin van seksuele ongereptheid,

maar heeft betrekking op een hoedanigheid die in oude culturen werd toegeschreven aan de Grote Moeder in haar diverse verschijningsvormen. Zij is namelijk maagdelijk en kuis in de zin dat zij autonoom is en onafhankelijk van mannen, omdat zij ook mannelijkheid incorporeert. 'Artemis was the chief goddess seen in this light, before virginity came to mean, in the patriarchal world, the protection of the maidenhead, or jewel'.²⁵ Haar autonomie houdt rechtstreeks verband met haar geslachtelijke totaliteit. In haar hoedanigheid van Grote Godin belichaamt ze zowel het mannelijke als het vrouwelijke element, en hoeft ze dus niet door een mannelijk wezen te worden bevrucht om zich voort te planten.

Maagdelijkheid en misogynie gaan meermaals hand in hand. Angst voor seksualiteit kan maatschappelijk vertaald worden in een hoge waardering voor kuisheid bij de vrouw. Door middel van waarden en wetten, of door ingrepen als clitoridectomie, kan de vrouwelijke seksualiteit aan banden worden gelegd, zodat erotiek een voorrecht wordt van mannen. Bij de vrouw wordt in veel culturen kuisheid tot een deugd verheven en seksuele passiviteit tot de norm: maagdelijkheid als garantie voor deugdzzaamheid! Maar de maagdelijkheid van Artemis is dus van een andere orde. Haar *virginiteit* betekent niet meer of minder dan *viraginiteit*: ze symboliseert mannelijkheid, dadenkracht en beheersing. Haar virginiteit is de masculiene kant van haar androgyne natuur. Het is duidelijk dat Marsman zijn Penthesilea geboetseerd heeft naar goddelijk model, naar het beeld en de gelijkenis van de oermoeder. De auteur spaart geen adjectieven om haar te typeren als een *lichamelijke*, d.i. mannelijke en *onaanrandbare*, verschijning. Hij noemt ze slank, rank, glad, lenig, vurig, hard, weerbaar, besloten, enz. Op deze wijze modelleert hij haar tot een in hoge mate geïdealiseerde, zelfs bijna religieuze verschijning.

We hebben gezien dat haar meer-dan-menselijk-zijn, haar numineus-zijn, eveneens kan voortvloeien uit het feit dat zij een *middenfiguur* is, zowel paardvrouw als manvrouw. Beide mengvormen geven symbolisch uitdrukking aan de totaliteitsgedachte. De manier waarop Marsman de assimilatie van Amazone en paard beschrijft, laat daar trouwens geen twijfel over bestaan: samen zijn ze méér - meer dan één lichaam, meer dan één bloed -, méér dan de optelsom van beide entiteiten. Hun samengaan benadert een goddelijke status, die een allegorisch equivalent vindt in het getal drie, een algemeen symbool voor de overwinning op de dualiteit. Het principe van de synergie doet hier duidelijk zijn werking gevoelen.

Het is beslist geen toeval dat Penthesilea's paard een ruïn is. In een andere context zou de aseksualiteit van het dier kunnen wijzen op gebrekkige of onvolledige geslachtelijkheid, maar binnen het hier opgeroepen verband overstijgt ze de seksuele verbijzondering als symbool van de werkelijkheid. Het aseksueel-zijn hoort thuis in de atmosfeer van transcendentie die Marsman in zijn inleidende natuurbeschrijving oproept en waarmee hij de innerlijke sfeer van zijn prozagedicht ondersteunt. Wat hij bijvoorbeeld over het nazomerse licht schrijft, zegt alles over zijn allegorische intenties: 'het licht is dunner geworden, teerder en koeler; een vlies, ijl en

angeliëk-ontstoffelijk; het is ontdaan van bronstige driften en verpuurd uit het broeiende zomerse bloed' (186). Net als het licht is de paardvrouw Penthesileia zuiver en immaterieel. Zij is een etherische gestalte, die doet denken aan de engel uit het gedicht 'Aan een engel' van Marsman-kenner en -epigoon René Verbeek: 'dit is een wereld die ons scheidt, / adieu! wij zien elkander weer na deze reis / gij moet voorbij – ik dóór de wereld gaan'.²⁶ Het door-de-wereld-gaan van de dichter slaat onder meer op de erotiek. Ook Marsmans Penthesileia gaat voorbij de erotiek:

Penthesileia wist, dat het onteigenen, het verweven met het andere wezen onvermijdelijk uitloopt op een gistende, scheurende pijn, op een woekrende, felle ontsteking. Dáárom verhardde zij het trillend fluïdum dat ook haar ziel was, en dreef het terug, zette het om tot haar oorspronkelijke substantie: lichaam.

Dit is een bijzonder zware opgave:

Door zelftucht, door gedrilde beheersing, door orde, door dwang verkoelde zij het vluchtige zielsvocht, zodat het – vergeef mij de term – terugaggregeerde tot den eersten kristalstaat: lichaam. Dáárom was zij slank, glad en onvruchtbaar. (187)

Als ideële, vergoddelijkte verschijning komt Penthesileia zeer dicht in de buurt van Marsmans voorstelling van de ruimteheerser. De door de dichter verheerlijkte Amazone transcendeert tot een harmoniemodel van geïntegreerde mannelijkheid en vrouwelijkheid. Zij steigert a.h.w. in het *luchtgareel*, stijgt uit boven haar eigen beperkingen, boven haar sekse, boven de seksualiteit.

Toch is zij ook de figuur op wie de auteur de ondergang van zijn ideaal heeft geprojecteerd. Is het niet veelzeggend dat hij zijn prozagedicht afrondt met de laconieke mededeling: 'laat mij niet denken aan de nachten dat zij snikte naar een omarming' (187)? Die ene zin! Die ene zinsnede haalt het zorgvuldig opgebouwde beeld van harmonie helemaal omver. De goddelijk-verheven Penthesileia wordt ineens kleinmenselijk. Haar nachtelijk (vermoedelijk heteroseksueel) verlangen holt haar pantser van beheersing, zelftucht, kuisheid, soevereiniteit en mannelijkheid uit. Naar de buitenwereld toe wekt Penthesileia de indruk van koele maagdelijkheid en beheerste autonomie. Binnenin echter eist haar vrouwelijkheid een plaats op - het verlangen naar overgave en zelfverlies. Tenminste, dat suggereert de laatste regel ('laat mij niet denken ...'). Deze bijna terloopse toevoeging legt de kern van Marsmans thematiek bloot: Penthesileia mag dan al de indruk wekken van autonomie, beheersing en evenwicht, in werkelijkheid wordt zij innerlijk verscheurd door spanningen. Dit maakt haar kwetsbaar en vooral menselijk. 's Nachts – is de nacht traditioneel niet het speelterrein van de vrouwelijke macht? – eist haar vrouwelijkheid haar duistere rechten op. Het harmoniemodel dat de geïdealiseerde Penthesileia op een hoger plan vertegenwoordigt, wordt op een lager, zuiver menselijk vlak ontsluierd als een model van spanning en onderdrukking, een

oppositiemodel dus. Hoog wordt zij op een sokkel geplaatst om in één en dezelfde beweging te worden neergehaald door de oppositionele krachten die zij lijkt te beheersen.

Literatuuropgave

- Blok, Josine.** 1991. *Amazones antianeirai*. Leiden, doctoraalscriptie.
- Dijkstra, Bram.** 1988. *Idols of perversity. Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*. [1^e druk 1986]. New York/Oxford, Oxford University Press.
- Dirikx, Luc.** 1993. *Louis Couperus en het decadentisme. Een thematologische confrontatie*. Gent, Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en letterkunde.
- Driel, Lo van.** 1994. 'De nacht gaat over ons heen. De relatie tussen Ch. Toorop en Marsman te Westkapelle'. *Zeeuws tijdschrift*, jrg. 44, nrs. 4/5, 158-163.
- Flaherty, Wendy Doniger O'.** 1980. *Women, androgynes, and other mythical beasts*. Chicago/London, University of Chicago Press.
- Goedegebuure, Jaap.** 1999. *Zee, berg, rivier. Het leven van H. Marsman*. Amsterdam/Antwerpen, De Arbeiderspers.
- Heilbrun, Carolyn.** 1993. *Toward a recognition of androgyny*. [1^e druk 1973]. New York/London, W.W. Norton & Company.
- Hinterhäuser.** 1977. *Fin de siècle. Gestalten und Mythen*. München, Wilhelm Fink Verlag.
- Jong, Martien J.G. de.** 1979. *De verlossing van Venus*. 's Gravenhage/Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar.
- Paglia, Camille.** 1993. *Het seksuele masker. Kunst, seksualiteit en decadentie in de westerse beschaving*. [Sexual Personae. Art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson, 1990]. Amsterdam, Prometheus, 3^e druk.
- Rutten, M.** 1972. *De interludiën van Karel van de Woestijne*. Paris, Les Belles Lettres.
- Singer, June.** 1976. *Androgyny. Towards a new theory of sexuality*. London, Routledge.
- Tiffany, Grace.** 1995. *Erotic beasts and social monsters. Shakespeare, Jonson, and comic androgyny*. New York, University of Delaware Press.
- Vestdijk, Simon.** 1974. 'Aktaion en Cheiron, 'n totale strijd in gespletenheid'. *Vestdijkkroniek*, maart 1974, 2-6.

Noten

- 1 *De Gids*, jrg. 88, 1924, nr. 4, 201-207.
- 2 Zie in dit verband ook Rutten 1972, 522, noot 289.
- 3 Over hun relatie: Goedegebuure 1999, Van Driel 1994.
- 4 Goedegebuure 1999, 130.
- 5 Van de 'ik' en Penthesilea wordt gezegd dat ze geen geliefden of vrienden waren, 'want [...] de verhouding tussen haar en mij ontsprong niet aan, en dreef niet naar een verweven van zielen of lichamen, en wat vriendschap betreft: er bestond tussen ons niet de minste vertrouwelijkheid' (186-187). Ik citeer uit: *Verzameld werk. Poëzie, proza en kritisch proza*. Amsterdam, Querido, 1963, 2^e druk.

- 6 Tegennatuurlijk in de optiek van een essentialistische mensvisie, die *dé* man en *dé* vrouw associeert met reeksen geslachtsspecifieke en bijgevolg exclusieve kenmerken.
- 7 Blok 1991, 98.
- 8 Paglia, Camille 1993, 95.
- 9 Singer 1976, 72-73.
- 10 Blok 1991, 130-157.
- 11 Het Penthesileiamotief komt niet voor in de *Ilias*, maar verwijst naar een verhaalthema dat een neerslag heeft gevonden in de *Aethiopis*, een epos toegeschreven aan Arctinus van Milete, maar ook aan Homerus (cf. Blok 1991, 122). Dit heldendicht is verloren gegaan. De synopsis kennen we uit de *Chrestomathia* van de filosoof Proclus, een handboek met samenvattingen van epische verhalen (5^e eeuw na Christus). Proclus plaatst Penthesileia tegenover haar tegenspeler Achilles, door wie zij wordt gedood. In de beeldende kunst stond deze tweestrijd eeuwenlang prominent op de voorgrond, terwijl het motief van de liefde tussen beide antagonisten niet werd behandeld.
- 12 Blok 1991, 148.
- 13 Uit de vertaling van Gerrit Komrij, *Penthesilea. Een treurspel* (Amsterdam, Meulenhoff, 1974, 2^e druk, 24).
- 14 Over de mythologie van de centaur in de 19^e eeuw, zie Hinterhäuser 1977, 177-208.
- 15 Hinterhäuser 1977, 205.
- 16 Dirikx 1993, 445.
- 17 Dijkstra 1988, 275.
- 18 Tiffany 1995, 27.
- 19 Tiffany 1995, 56.
- 20 Vestdijk 1974, 5.
- 21 O' Flaherty 1980, 235-236.
- 22 O' Flaherty 1980, 333-334.
- 23 Met deze typering loopt Marsman vooruit op 'het knapenlijf / van den gladden hermafrodiët' in het gedicht 'De dierenriem' uit *Tempel en kruis* (1940).
- 24 Cf. 'Penthesileia was voor mij een soldaat, haar historisch voorbeeld doet niet ter zake, en ik aan haar zijde voor haar: een soldaat' (186).
- 25 Heilbrun 1993, 9.
- 26 Uit zijn bundel *Van eros tot requiem* (Hasselt, Heideland, 12).

‘de vele spiegels kunnen je verraden’¹

ECHO'S IN *DE PROCEDURE* VAN
HARRY MULISCH

Sofie Gielis

In artikels over het werk van Harry Mulisch duikt steeds datzelfde woord op: *oeuvre*. Zo ook in besprekingen van *De procedure*. Niet voor het eerst wijst Mulisch in deze roman uit 1998 op de samenhang in zijn werk: ‘Ik ben geen woordenschrijver, ook geen zinnenschrijver, maar een oeuvreschrijver.’ (p18) In al zijn romans klinken zowel echo's uit andere romans als uit theorieën die Mulisch eerder expliciteerde. Een boek van een oeuvreschrijver toelichten kan natuurlijk niet zonder uitstapjes naar de rest van dat oeuvre. Een personage dat dode materie tot leven wil wekken verschijnt bijvoorbeeld al in Mulisch' debuutroman *archibald strohalm* en de eobiont werd reeds genoemd in *De compositie van de wereld*. In *De procedure* wordt opnieuw duidelijk hoe Mulisch zijn theorieën omzet in literatuur.

De procedure wemelt van het leven. Er worden kinderen geboren, er wordt een golem tot leven gewekt, de hoofdfiguur ontdekt een levend kleikristal dat zich kan voortplanten. Uit de beschrijving van die scheppingsprocessen komt een roman tevoorschijn. In grote lijnen komen in *De procedure* drie vormen van creatie voor. Ten eerste de kunstmatige schepping van leven die wordt uitgewerkt in de legende van de golem en de ontdekking van de eobiont. Ten tweede de natuurlijke creatie: zwangerschap en kinderen baren. Ten derde de kunstzinnige creatie: de wisselwerking tussen schrijver, lezer en verhaal die resulteert in een roman. Dit laatste proces komt slechts af en toe rechtstreeks aan bod, maar vormt het snijpunt van de andere scheppingsprocessen.

1. De procedures

Als Mulisch een legende gebruikt, doet hij dat op zijn manier. Zo voert hij bijvoorbeeld vaak Oedipus op, de jonge vondeling die zijn vader doodde en met zijn moeder trouwde. Wanneer de incestueuze situatie aan het licht komt pleegt Iokaste, Oedipus' moeder/echtgenote zelfmoord en steekt Oedipus zijn ogen uit met een speld van haar kleed. Tenslotte verdwijnt hij na jaren te hebben rondgezwor-

ven. Voor Mulisch stopt het verhaal hier echter niet. In *Voer voor psychologen* beweert hij dat Oedipus, die in *Oedipus in Kolonos* door de goden werd weggenomen en spoorloos verdween, in *Koning Oedipus* verschijnt als Tiresias. ‘Dat is Oedipus, die het allemaal al achter de rug heeft, daarom is hij blind en weet hij alles. Zo gaat het voor eeuwig door.’² Dit klopt niet omdat Oedipus Tiresias heeft ontmoet. Tiresias was namelijk degene die Oedipus en Iokaste vertelde dat ze moeder en zoon zijn. Oedipus en Tiresias kunnen dus niet hetzelfde personage zijn, maar dit onderstreept wel een van Mulisch’ theorieën: het duistere moet benaderd worden via het duistere³. Deze Oedipus krijgt door zijn blindheid inzicht. Daarom vervangt Mulisch Oedipus door Oidineus die het mysterie niet ontsluit, maar vergroot.

Want Oidineus had begrepen, dat de vraag, waarop de vraag “Wat is de mens?” het antwoord is, dezelfde vraag was: “Wat is de mens?” – omdat de mens geen antwoord is, maar een vraag.⁴

In *De procedure* gebruikt Mulisch geen Griekse legende, maar een joodse: de golem⁵. Hij bewaart in zijn versie van de golemcreatie heel wat van de oude legendes. De meeste personages en plaatsen zijn dan ook ‘correct’ volgens de overlevering. Mulisch baseert zich vooral op de bekende legende van rabbi Löw⁶. Deze 16^{de} eeuwse rabbi zou samen met zijn schoonzoon, Isaac, een kleien pop tot leven gebracht hebben. Die stomme, brute reus moest de joden beschermen tegen invallen van de christenen in het Praagse getto.

Maar Mulisch zou Mulisch niet zijn als hij de oude legende niet in een nieuw jasje stak. Het belangrijkste verschil is dat Mulisch’ golem vrouwelijk is. Omdat Isaac zich vergist bij het reciteren van de lettercombinaties die de golem tot leven moeten wekken, wordt de penis die rabbi Löw boetseert geen vlees, maar gebakken klei. Bij Mulisch treedt er wel vaker verwarring op tussen het mannelijke en het vrouwelijke. Onder andere in de vorm van hermafrodieten of travestieten. In *Twee Vrouwen* bezoeken Sylvia en Laura bijvoorbeeld een opvoering van een stuk over Orpheus. Het toneelstuk wordt gespeeld door travestieten en de dood van Eurydike wordt vervangen door de paring van twee mannelijke acteurs⁷.

Ook rabbi Löw begaat een fout. Tijdens het inoefenen van de procedure laat hij rabbi Jakob voor golem spelen. De rabbi wordt ziek en sterft. Löw vermoedt dat het kabbalistische ritueel dat klei tot leven wekt, een levende kan doden. Jakob wordt een golem. De zwarte vlekken in zijn hals en op zijn armen lijken te wijzen op een soort rottingsproces. De klei waaruit de golem bestaat wordt hard, het lichaam van Jakob wordt week. Na verloop van tijd, verliest hij zijn spraakvermogen en is hij, zoals de golem, stom. Als hij begraven wordt, is de regressie voltooid: zijn lichaam zal vergaan tot stof.

Mulisch maakt bovendien handig gebruik van een aantal historische onzekerheden. Zo zou de legende van rabbi Löw zich volgens de officiële versie⁸ afspelen in 1580, Mulisch laat het verhaal plaatsvinden in 1592-1593. Löw werd in 1592 uitgenodigd voor een audiëntie bij de keizer, maar het onderwerp van dit gesprek

heeft hij nooit willen prijsgeven⁹. De audiëntie had niets te maken met Löws golem-creatie, want die vond twaalf jaar daarvoor plaats. Bij mijn weten helemaal nieuw is de opdracht van keizer Rudolf II. Löw maakte zijn golem niet in opdracht van de keizer, maar net om de joden te beschermen tegen de christenen die pogroms organiseerden en de joden vals beschuldigden van kindermoord¹⁰. Mulisch neemt de legende dus niet klakkeloos over, maar herschrijft ze. Zijn toevoegingen verrijken het originele verhaal. Toch wijkt dat niet helemaal af van de traditie, want de legende is zelf ontstaan door toevoegingen en ontleningen aan andere verhalen.

Een schrijver die de golemlegende wil opvoeren, zit met een probleem. Legendes over kleien reuzen die tot leven gewekt worden door toverformules zijn tegenwoordig niet meer geloofwaardig. Mulisch heeft dit opgevangen door de magische pop te vervangen door een hedendaagse golem: de eobiont. Dit kleikristal – de kleinste levensvorm op aarde – werd ontdekt door hoofdpersoonage Victor Werker. De eobiont heeft veel gemeen met de golem: ze bestaan allebei uit klei en zijn artificiële creaties, levende wezens uit dood materiaal, ze kunnen enkel door ingewijden tot leven gewekt worden, worden elke dag een beetje groter en sterker, brengen gevaar met zich mee voor hun schepper enzovoort. Maar de eobiont overstijgt de golem ook. Het minieme kleikristal overschrijdt een aantal grenzen die de golem ongeschonden liet. De golem was een puur kunstmatige creatie, de eobiont bevindt zich op de grens tussen het natuurlijke en het artificiële; de golemschepping is een kabbalistisch, religieus ritueel, de eobiont balanceert tussen chemie en biologie enzovoort. De dreiging die de lompe, oersterke reus vroeger uitstraalde, komt nu van een miniem kleikristal. Tegenwoordig laat men zich geen verhaaltjes wijsmaken over wonderrabbi's die modder tot leven kunnen wekken. De moderne boeman is de wetenschapper. Wie weet wat er zich afspeelt achter de steriele muren van een laboratorium of in de hoofden van geleerde professoren? De golem wordt vervangen door de eobiont, de rabbi door de wetenschapper.

Wie denkt dat natuurlijke creatie de eenvoudigste vorm van leven scheppen is, heeft het mis. In *De procedure* komen twee manieren van voortplanten aan bod: de geslaagde en de mislukte. Victor Werker, het geslaagde product van Ferdinand Werker en Gretta Rector, slaagt er niet in zelf leven voort te brengen. Althans niet op een natuurlijke manier. Hoe is het zo ver kunnen komen? Voor elke creatie is een ritueel nodig, je moet net zoals bij de creatie van de golem een bepaalde procedure volgen. Victor en Clara hebben het ritueel niet nageleefd. Zij zijn wel met twee, zoals Gretta en Ferdinand of Löw en Isaac. Op het eerste gezicht lijken ze zelfs een perfecte heropvoering van Gretta en Ferdinand. De vrouwen hebben allebei een asymmetrisch gezicht, dragen lange, bleke jurken en zijn geïnteresseerd in architectuur. De mannen zijn beiden lang en slank, hun levens staan in het teken van de dood, maar ze kunnen de aanblik van barensweeën niet verdragen. Het gaat fout omdat Victor en Clara te weinig aandacht hebben besteed aan de voorbereiding van hun creatie. De formules en temperaturen waarmee Gretta goochelt, komen er bij hen niet aan te pas. Victors biologische feilbaarheid wordt nog eens

extra in de verf gezet, doordat zijn kunstmatige creatie, de eobiont, zich wel kan voortplanten en daar niet meer voor nodig heeft dan een beetje zonlicht en warmte.

Dit organische kleikristal uit een proefbuisje is op zowat alle vlakken dubbelzinnig: het is biologisch maar ook chemisch, artificieel maar ook natuurlijk, levend maar ook dood, nieuw maar ook stokoud, wetenschap maar ook kunst. Het combineert het mythische gegeven van leven scheppen uit dood materiaal met de allernieuwste biochemische technieken. Zoals gezegd bevindt de eobiont zich op de grens tussen artificiële en natuurlijke creatie. Aan de ene kant is het geschapen door Victor Werker en een team onderzoekers in een laboratorium, aan de andere kant is het een reconstructie van het ontstaan van leven op aarde en plant het zich voort. Ook in de golemlegende is rekening gehouden met de problematiek van voortplanting. De golem heeft, net als Adam, geen navel, omdat hij geen moeder heeft.

De laatste procedure is *De procedure* zelf. De kunstzinnige creatie die de andere creaties tegelijkertijd overkoepelt en imiteert. De titel zegt het al: er zijn opnieuw regels en voorbeelden te volgen. *De procedure* omvat de creatie van de golem, de ontdekking van de eobiont en de voortplanting, maar neemt ook van elk van deze processen elementen over. Op de volgende bladzijden wordt *De procedure* binnestebuiten gekeerd. De artistieke creatie blijkt een spiegelproces: personages lijken op elkaar en op de schrijver, de roman spiegelt zich in ander werk van Mulisch.

2.

*'Vaak heb ik het idee gehad
dat niet ik jou, maar jij mij hebt gemaakt.'*⁷¹

In een roman waar de nadruk ligt op scheppen en vormen, zijn meta-uitspraken geen verrassing. Traditioneel zijn meta-uitspraken een richtlijn voor de lezer. Bij Mulisch worden de expliciete passages over het schrijven en lezen van een boek vooral gebruikt om de aandacht te trekken op overeenkomsten met andere scheidingsprocessen. Mulisch is de schepper van *De Procedure*, zoals rabbi Löw de schepper was van de golem, Ferdinand Werker en Greta Rector de ouders zijn van Victor Werker, en Victor zelf de ontdekker is van de eobiont. Zelfs de schepping, de wereld zoals ze door God geschapen werd, is een afspiegeling van het schrijfproces.

Ook zijn schepping – de wereld, de mens – is immers linguïstisch van aard, uiteindelijk zelfs een spellingskwestie, net als de wereld en de mensen die ik nu op mijn beurt te voorschijn wil roepen. Ook zij komen door niets anders tot aanschijn dan door middel van letters en getallen. (p16)

2.1 Mulisch treedt op

Mulisch heeft de gewoonte zelf in zijn romans op te treden door een of meerdere personages op zichzelf te laten lijken. E.G.H.J. Kuipers merkt in *De furie van het systeem* op dat '[de] inhoud van alle werken van Mulisch [...] in eerste instantie het feit [reflecteert], dát zij door de auteur zijn geproduceerd.'¹² Hij illustreert dit aan de hand van *archibald strohalm*.

Dat de verteller van de roman *identiek* is met de auteur blijkt uit het gecursiveerde fragment van p. 228-291, waarin de verteller zich in de ik-vorm bekendmaakt en rechtstreeks het personage Strohalm aanspreekt. In deze passage geeft de ik-verteller zijn intenties en bedoelingen prijs. Een vergelijking met de autobiografische notities van Mulisch [...] leert ons, dat de ik-verteller uit het gecursiveerde fragment *niemand anders kan zijn* dan de auteur zelf.¹³

De formulering 'niemand anders' is ongetwijfeld wat overdreven, maar de algemene strekking is duidelijk. In *Hoogste tijd*, een roman uit 1985 is Mulisch het duidelijkst herkenbaar in Siderius, de schrijver van het stuk dat in het boek wordt opgevoerd. Hij treedt niet op de voorgrond maar dirigeert wel alles en iedereen, zoals de schrijver van een roman. Siderius geeft de indruk Uli, de acteur die zijn stuk zal opvoeren, al jaren te kennen zoals een schrijver zijn personage kent. Hij duldt geen opmerkingen over de tekst van het stuk en ook uiterlijk herinnert hij aan Mulisch met zijn 'snavel, twee kille blauwe ogen, benen als stelten in een nauwe lakense broek.'¹⁴ Dit sluit aan bij de thematiek van *Hoogste tijd*: jezelf worden betekent iemand anders worden. Zoals een acteur moet je letterlijk in de rol van een ander kruipen. De golem staat aan de andere kant van het spectrum, zoals blijkt uit een opmerking van rabbi Löw in *De procedure*.

Een golem [...] is een mens zonder taal. Je zou hem dus kunnen zien als de tegenhanger van een figuur uit een toneelstuk, want die bestaat uit taal zonder een mens. Die wordt pas geleverd door een acteur. (p57)

In *De gezochte spiegel*, een verhaal uit 1983 voert Mulisch de schrijver Alex Zwart op. Dit is zoals de flaptekst aangeeft een transcriptie van *Alice Schwarz*, Mulisch' moeder. Het eigenlijke verhaal wordt voorafgegaan door een biografie van Alex Zwart, die lijkt op Mulisch' eigen biografie. Zo werd Alex Zwart geboren in 1927, het geboortjaar van Mulisch; zijn debuut verscheen in 1952, idem voor Mulisch enzovoort. De flaptekst geeft een verklaring voor de veelvuldige verwijzingen in Mulisch' oeuvre naar zijn eigen identiteit.

In het hele oeuvre van Mulisch *spiegelt* het ene boek zich in het andere. Mulisch wil, dat "zijn leven ieders eigendom wordt" en is daartoe, zeker in zijn autobiografische geschriften, bepaald

niet zuinig met het verstrekken van gegevens.¹⁵

Ook E.G.H.J. Kuipers heeft het in deze context over ‘spiegelverhoudingen’.

[De] auteur [...] wordt bepaald door zijn personages, die hij in eerste instantie in het leven heeft geroepen. Eenmaal geschapen, schept het schepsel op zijn beurt zijn schepper.¹⁶

Maar een spiegelbeeld is geen perfecte replica. Het kan een beeld vervormen of zelfs het tegendeel vormen van het weerspiegelde beeld. Marita Mathijssen merkt in een tekst over *De procedure* op dat die roman in sommige opzichten een spiegelbeeld is van *De ontdekking van de hemel*¹⁷. In ‘Max Delius als Mulisch’ tegenbeeld¹⁸ werkt ze een ander spiegelbeeld uit. Zoals de titel aangeeft vergelijkt ze de biografische achtergrond van Max Delius, een personage uit *De ontdekking van de hemel*, met die van Mulisch. Max vertoont echter niet enkel overeenkomsten met Mulisch, maar ook een heleboel verschillen. Uiterlijk lijken de mannen op elkaar en ook hun voorgeschiedenis blijkt overeen te komen. Hun vaders waren even oud en trouwden in 1926 allebei met een joodse vrouw, geboren in 1908. Maar meteen treedt er een belangrijk verschil op: de beide vrouwen werden zwanger, maar Max’ oudere broer overleed aan wiegendood. Max Delius wordt zes jaar later geboren, in 1933. De reeks overeenkomsten en verschillen is eindeloos, maar het belangrijkste verschil tussen de sterrenkundige en de schrijver is hun succes.

Onze conclusie moet zijn, dat Max het negatiefbeeld van Mulisch is. Waar deze geslaagd is met dezelfde voorwaarden en met dezelfde DNA-sequentie, daar faalde Max. De paradox als voor-naamste literaire patroon in het werk van Mulisch, is dus ook verwerkt in de figuur Max Delius. Hij is Mulisch en hij is het niet. Hij is zijn octaaf.¹⁹

Hier wordt duidelijk dat Mulisch *mogelijke werelden* beschrijft. Stel dat hij gestorven was aan wiegendood, maar zijn zes jaar jongere broertje was blijven leven, wat zou er dan van dat broertje geworden zijn? Of stel dat hijzelf zes jaar later geboren was en interesses voor sterrenkunde had ontwikkeld in plaats van voor literatuur. Andere keuzes zouden naar andere wegen geleid hebben. Via de literatuur kan hij toch op de een of andere manier enkele van die andere opties verkennen. Zo komen we weer terug bij de acteur die de rol van een ander aanneemt, de taal tot leven brengt. Mulisch brengt zijn personages tot leven en daardoor zichzelf tot *niet-bestaan*. Hij vereeuwigd zijn mogelijke identiteiten in zijn personages²⁰.

2.2 *Spiegels in De procedure*

In *De procedure* is Mulisch het herkenbaarst in Kurt Netter. ‘Harry Mulisch’ zou té voor de hand liggend zijn, maar je moet het ook niet te ver gaan zoeken. Harry Mulisch heet officieel namelijk Harry Kurt Victor Mulisch. Die *middlenames* komen

van Mulisch' vader (Karl Victor Kurt Mulisch). Netter is dan weer de meisjesnaam van Mulisch' grootmoeder. Kurt Netter lijkt uiterlijk op Mulisch en de man loopt, net als Mulisch, tegen de zeventig, maar heeft 'de oogopslag van een zeventienjarige'. Mulisch heeft herhaaldelijk beweerd dat zijn 'absolute leeftijd' zeventien is²¹. Hij zal met andere woorden eeuwig zeventien blijven. De raadselachtige uitspraken van de man wijzen op de 'vaderlijke' relatie tussen schrijver en personage. Zo zegt hij tegen Victor: 'De zin van mijn leven bent u op dit ogenblik [...] en ik die van het uwe.' (p173)

De wereld van Netter verschilt van die van Victor. 'Hij sprak over de stad als iemand die er woonde, waarbij hij er blijkbaar van uitging dat ik haar even goed kende als hij.' (p171) Natuurlijk kent Victor 'de stad' niet zo goed als zijn gesprekspartner. Victor leeft immers in de romanwereld die de schrijver voor hem geschapen heeft en heeft geen overzicht over die ruimte. Alle personages die in een roman voorkomen leven in die wereld. Zo is Löw niet enkel een bestaande rabbi uit de zestiende eeuw, zodra Mulisch hem opvoert in zijn roman is hij even fictief als Victor Werker, Aurora of de broers Dodemont.

Mulisch duikt niet enkel op als Kurt Netter, ook andere personages vertonen overeenkomsten met de schrijver. Zo lijkt hij bijvoorbeeld op Victor Werker. Zoals gezegd heet Mulisch Harry Kurt *Victor* Mulisch. Victor verlangt, net als Mulisch, naar de Nobelprijs. Zij het in een andere categorie. De jonge Victor droomde van een carrière als schrijver, maar werd een gevierd chemicus, de jonge Harry had zijn eigen scheikundelabo maar werd een gevierd schrijver. 'Misschien ben ik trouwens wel een gemankeerd schrijver,' (p118) merkt Victor op. Wellicht een detail, maar Victor zegt op pagina 143: '[...] zowel het eerste idee als het ontwerp van de procedure staan op mijn conto [...]'. Zelfs hun vaders vertonen overeenkomsten. Mulisch' vader 'vocht in de eerste wereldoorlog op alle fronten'²². Ferdinand Werker, Victors vader, is beroepsmilitair.

Door zichzelf op te voeren als personage, moet de schrijver ook – ten dele – naar de pijpen van dat personage dansen. De schrijver heeft geen vooropgezet plan dat uitgevoerd wordt door het personage. Het boek komt tot stand als wisselwerking tussen de schrijver en het verhaal. Op deze manier gaat Mulisch letterlijk en figuurlijk op in zijn werk. Dit blijkt de perfecte manier om tot een levensvatbare creatie te komen. Victor Werker verkondigt na het opstellen van een biografie van de microbiologie: 'Ik *ben* de moderne microbiologie' (p117). Ontwikkelingen op dit vlak blijken namelijk samen te vallen met zijn persoonlijke ontwikkeling. Ook de andere belangrijke schepper in dit boek, rabbi Löw voelt zich sterk verbonden met zijn creatie. Na de schepping van de golem is hij sprakeloos: '[H]et is alsof de sprakeloosheid van de golem ook op hen is overgeslagen.' (p70) En na het dagenlang bestuderen van 'het Boek van de Schepping' lijkt het of 'zij er in veranderd zijn, *het zelf zijn geworden*: zij denken aan niets anders meer en 's nachts dromen zij er van.' (p52, mijn cursivering) Zelfs de autoriteiten die in het panel zetelen dat zal bepalen wat het belangrijkste kunstwerk van de afgelopen eeuw was, gaan vol-

ledig op in hun werk. Hun hoofden lijken ‘zelf in kunstwerken veranderd [...]’ (p279) Aangezien zijn moeder joods is en zijn vader Boheems-Duitse roots heeft, merkt Mulisch in *Mijn getijdenboek*²³ op ‘ik *ben* de tweede wereldoorlog’. Hij is zelf het springlevende bewijs van creatie door identificatie.

De personages lijken niet alleen op de schrijver, maar ook op elkaar. Zo komt de beschrijving van ober Frank bijna woordelijk overeen met die van de ijverige schrijver op nummer 22 van het Gouden Straatje ten tijde van rabbi Löw. Een beschrijving die trouwens lijkt op die van een andere schrijver, namelijk Franz Kafka. Om de vergelijking compleet te maken: Kafka woonde van 1916-1917 in dat Gouden Straatje op nummer 22. Voor de Praagse burcht en het bijbehorende straatje als museum werden ingericht, was het straatje een kunstenaarskolonie. Kafka woonde in het kleine, blauwe huisje aan het begin van de steeg.²⁴

De voorbeelden van zulke overeenkomsten zijn legio. Brock, Victors assistent, vertoont een aantal overeenkomsten met Löws assistent Isaac; Bea, een ex-vriendin van Victor lijkt fysiek op zijn moeder met haar grote borsten en dunne benen. Al deze overeenkomsten zijn voorbeelden van Mulisch’ *octaviteitstheorie*²⁵, die het duidelijkst geïllustreerd wordt door de broers Dodemont: drie uiterlijk identieke mannen, die toch niet volledig samenvallen. Een veelgebruikte illustratie voor die theorie zijn de hoge en lage do²⁶: ze zijn verschillend, maar toch hetzelfde.

Mulisch verwerpt de idee van de uitgesloten derde. De traditionele logica is volgens hem veel te beperkt. De voor ons vanzelfsprekende idee dat iets gelijk is aan zichzelf, met als uitzondering dat het niet gelijk is aan zichzelf, wordt door Mulisch omgekeerd²⁷. Hij noemt dit principe de post-logica: iets is nooit gelijk aan zichzelf, met als uitzondering dat het gelijk is aan zichzelf. Op pagina 37 merkt keizer Rudolf II op dat rabbi Löw ‘zoals alle rabbi’s [...] op alle rabbi’s [lijkt].’ Löw verklaart voorzichtig dat dit komt ‘omdat er eigenlijk maar één rabbi is.’ Misschien kan ik voorzichtig besluiten dat er ook maar één personage bestaat, of beter: één model voor het personage, namelijk de schrijver zelf. Ruim opgevat verklaart dit waarom Mulisch weerspiegelingen van Kafka opvoert. Ook Mulisch’ definitie van het DNA ondersteunt deze hypothese. Het DNA, dat wordt vergeleken met een boek, maakt namelijk ‘geen enkel verschil meer tussen mensen onderling, joden en antisemieten bij voorbeeld, maar ook niet tussen mensen en muizen en geraniums en AIDS-virussen.’ (p115) Met andere woorden: op het niveau van het DNA, het ‘allerdiepste niveau’, is alles en iedereen gelijk. Iedereen heeft dezelfde cellen, hetzelfde model, alleen de invulling verschilt.

3.

'The reader became the book'²⁸

3.1 Boeken en hoe ze te lezen

Het DNA wordt door Mulisch dus vergeleken met een boek. Zo bestaat het DNA van de op één na kleinste levensvorm 'uit zo'n zeshonderdduizend letters [...]. Dat is altijd nog een roman van driehonderd pagina's' (p157). Het uitgeschreven menselijke DNA is het equivalent van 'een boek van een miljoen dichtbedrukte bladzijden - dat komt overeen met zo'n vijfhonderd Bijbels met elk drieëneenhalf miljoen letters.' (p115)

Die vergelijking met de Bijbel is geen toeval. In de eerste plaats is de Bijbel hét boek. Verder bespreekt het de oorsprong van het leven en bevat het 'het woord van God'. Dat het DNA niet één, maar vijfhonderd Bijbels vult, moet de hemelse alarmbel doen luiden: het vleesgeworden woord van de mens is sterker dan het woordgeworden vlees van God. De wetenschap is een geduchte tegenstander die zich niet zonder meer zal laten overmeesteren. In Rome ruikt men onraad. De pauselijke krant, *Osservatore Romano*, reageert als volgt:

Als [Victor Werkers] demonische pretentie waar was [...], dan was de basis weggeslagen onder het heilige respect voor het leven; nog definitiever dan met de godslasterlijke praktijken van abortus en euthanasie was dan de tunnel van de waanzin betreden. Ook regelrechte moord zou dan zijn absolute verwerpelijkheid hebben verloren. (p159-160)

De krant heeft het over het 'heilige respect voor het leven', want het heilige respect voor de kerk werd reeds jaren geleden ondermijnd. Door alles te verhelderen, ont nam de wetenschap de kerk het privilege van de laatste verklaring. De oorsprong van het leven was het laatste been waar de kerk op kon staan en nu is ook dat verdwenen. Alhoewel. Het Vaticaan blaast de zaak misschien een beetje op. De eobiont stelt 'in essentie niet meer voor dan een bekende puberproef met waterglas en kopersulfaat.' (p160) De laatste verklaring is dus nog steeds niet gegeven. Er mag dan een wonder vernietigd zijn, het is gelukkig niet het laatste. Want wie alle wonderen en geheimen doorgrondt, sterft. Dat gebeurt bijvoorbeeld met Max, een personage uit *De ontdekking van de hemel*. Als hij op het punt staat het raadsel van het universum te ontmaskeren, wordt hij geveld door een meteoriet²⁹. *De procedure* vermeldt dat Ada, de dochter van Lord Byron, op haar negenentwintigste zowel mentaal als fysiek instort: '[Ze] meende dat zij Gods profetes op aarde was, die alle geheimen van het universum doorgrondde, vergokte haar bezittingen en stierf aan kanker op haar zesendertigste [...].' (p166)

3.2 Boeken en hoe ze te schrijven

Hét grote, onopgeloste raadsel is niet *hoe* het leven ontstaan is, maar *dat* er leven ontstaan is. Victor laat zijn overleden dochtertje in zijn denkbeeldig boek vragen ‘Is er dan helemaal geen wonder meer, papa?’ en hij antwoordt: ‘Jawel: één. Dat jij en ik er zijn. Dat er iets is. Het ontstaan van ruimte en tijd uit niets. Ik zie niet hoe dat ooit nagebootst kan worden in een laboratorium, want dat laboratorium is er al op een bepaald moment.’ (p160)

Toch is er een manier om ruimte en tijd te laten ontstaan uit het niets. Victor zelf geeft een aanwijzing voor de ontknoping van dit raadsel: ‘[A]ls ik een schrijver was, zou ik het kunnen verzinnen’ (p140). In een boek worden voortdurend werelden geschapen die totaal andere dimensies kunnen aannemen dan ‘onze’ realiteit. Tijd en ruimte ontstaan uit het niets, ze zijn niet tastbaar aanwezig in verleden, heden of toekomst tot ze op papier staan. In *Voer voor psychologen* formuleert Mulisch dit als volgt:

Op een dag gebeurt er iets – en vervolgens is het gebeurd. [...] Maar dan neemt hij op een tweede dag een vel papier en schrijft, roept, laat gebeuren. Daarmee gebeurt het voorgoed. Dan paren de twee dagen. [...] Het is dezelfde dag – rots geworden.³⁰

Ook bepaalde ruimtes lijken samen te vallen. Of Victor zich nu in Amsterdam (p279), Caïro (p178) of Venetië (p140) bevindt, alle hotellounges lijken op elkaar. Het zijn ruime, hoge zalen vol versieringen (zuilen, houtsnijwerk of wandtapijten) en vooral spiegels. Surreëler wordt het wanneer het twintigste-eeuwse Amsterdam op het zestiende-eeuwse Praag gaat lijken. Victor pikt toevallig flarden van een telefoongesprek op. De route die daarin besproken wordt, lijkt door de oude jodenstad in Praag te lopen, maar beschrijft een aantal straten in Amsterdam.

Het ‘niets’ waaruit deze tijden en ruimtes te voorschijn komen, is bij Mulisch niet simpelweg niets, maar de onderwereld waarin de schrijver moet afdalen zoals zijn goddelijke voorganger Thoth. Thoth had een voordeel dat andere onderwereldreizigers, zoals Orpheus, misten, namelijk het schrift. Dankzij het schrift kon hij flarden uit de onderwereld mee naar boven brengen. Een ideale patroonheilige voor schrijvers als Mulisch.

Mulisch beschrijft het schrijfproces als een omgekeerd afgespeelde film van een fabriek die opgeblazen wordt. In een langzaam wegtrekkende stofwolk zie je de muren verrijzen, tot de fabriek er weer staat.

De vraag doet zich dan voor: hoe is dat mogelijk, als het geen omgekeerd proces is maar het proces zelf? Bestond het bouwwerk dan al op een of andere manier eer het bestond? Misschien. Waar? Dat weet ik niet. (p23)

Misschien weet hij het wel, want enkele bladzijden eerder staat er:

Ik zou die ene *i* [de *i* van het woord *schrijf*, enkele regels hoger] niet zinvol hebben kunnen schrijven wanneer alles niet al op een of andere manier bestond. Maar waar? Niet in deze wereld, want daarin verschijnt het ook voor mijzelf pas door geschreven te worden. Er is dus nog een andere wereld – dat is nu bewezen. (p18)

In het dunne manifest *Grondslagen van de mythologie van het schrijverschap* belicht Mulisch zijn visie op deze onderwereld als bron. De schrijver haalt zijn vormen uit die wereld. Hij vindt er de basisingrediënten voor zijn literaire creatie. Die creatie ontstaat niet in het denken of het praten, ze vindt slechts plaats in het schrijven zelf. Daarom wordt de onderwereld hermetisch genoemd. Zij kan niet rechtstreeks worden waargenomen, maar enkel via het masker van de kunst.

Schrijven is niet zo nauwkeurig als wetenschap. Schrijven impliceert 'een non-chalance' die van de 'stemming' afhangt. Volgens Victor is het voor een schrijver, niet zo moeilijk om een roman te schrijven aangezien 'hij zijn boek schrijft op de manier waarop dat *boek* geschreven wil zijn. Het is een machine die zichzelf bouwt en de lezer moet maar zien.' (p147) Het boek mag dan zichzelf schrijven, toch is de kunstzinnige creatie superieur aan de kunstmatige. Een boek kan maar door één iemand geschreven worden, een uitvinding daarentegen kan door tientallen ontdekt worden. Als twee wetenschappers uitgaan van hetzelfde gegeven, komen ze (normaalgesproken) tot dezelfde conclusie. Twee schrijvers kunnen over hetzelfde onderwerp twee totaal verschillende boeken maken.

De schrijver wordt niet alleen vergeleken met een wetenschapper. Hij blijkt ook trekjes te hebben van een scheppende god en zelfs van een barendende vrouw. Een boek is een huwelijk van een mannelijke, sturende patriarch en een vrouwelijke matriarch die baart in kreten en bloed: 'Wil er een meesterwerk ontstaan, dan moet de *imitatio dei* gepaard gaan met een *imitatio deae*.' (p21) Maar 'een verteller die bestaat en niet bestaat' wordt niet alleen gespiegeld in geslaagde scheppingsprocessen.

Hoe moet ik [Victor] omschrijven wat er in mij omging? Het was niet zoiets als "verdriet", om jou [Aurora] nog het minst, want *je bestond en je bestond niet* en ik wist niet wie je was of geworden zou zijn [...]. (p190, mijn cursivering)

De schrijver lijkt op een wetenschapper, een barendende vrouw, een scheppende God, een creërende rabbi, en een kind dat sterft in de moederschoot. Schrijven is dus ook een riskante onderneming. Er kunnen tijdens het proces allerlei dingen mislopen. Zelfs een schrijver die leert uit de andere creatieprocessen is feilbaar. 'Dan is de vraag: is dit boek een levend of een dood kind? [...] Dat kan ik niet uitmaken, dat moet de lezer doen.'³¹

Het beeld dat Mulisch van zichzelf schetst in *Voer voor psychologen* is dat van een leergierig jongetje dat zowel gefascineerd is door wetenschap als door occultisme. Hij mag dan wat ouder geworden zijn, de gedrevenheid van dat jongetje is hij niet verloren. Met het enthousiasme van een kind, maar de finesse van een grijsaard worstelt hij zich door de verschillende creatieprocessen, duikt in de onderwereld en brengt een boek naar de oppervlakte.

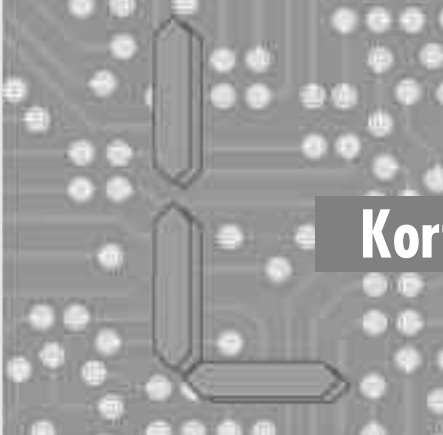
Literatuurlijst

- Buurlage, Jos.** *Onveranderlijk veranderlijk*. Amsterdam, De Bezige Bij. 1999.
- Dvoráková, Jana.** *De Praagse golem. Joodse verhalen uit het getto*. Praag, Vitalis. sd.
- Gielis, Sofie.** 'Het woord is steen geworden. De golem van dichtbij bekeken.' *Streven* jrg. 70, nr. 3 (maart 2003): 226-235.
- Haan, Wim e.a. (red.).** *Mulisch en de wetenschap*. Kampen, Kok. 1995.
- Kuipers, E.G.H.J.** *De furie van het systeem*. Amsterdam, De Bezige Bij. 1988.
- Mulisch, Harry.** *De kamer. Gevolgd door een beknopte drukgeschiedenis van zijn romans door Marita Mathijsen*. Amsterdam, De Bezige Bij. 2000 (1947).
- Voer voor psychologen*. Amsterdam, De Bezige Bij / Singel Pockets. 1998 (1961).
- Mijn getijdenboek*. Amsterdam, De Bezige Bij. 1985 (1975).
- Twee vrouwen*. Amsterdam, De Bezige Bij. 2000 (1975).
- De gezochte spiegel*. Zutphen, Ad ten Bosch. 1983.
- Hoogste tijd*. Amsterdam, De Bezige Bij. 1985.
- Grondslagen van de mythologie van het schrijverschap*. Amsterdam, Thoth. 1987.
- De elementen*. Amsterdam, De Bezige Bij. 1988.
- De ontdekking van de hemel*. Amsterdam, De Bezige Bij. 1992.
- De Procedure*. Amsterdam, De Bezige Bij. 1998.
- Rover, Frans de.** *Harry Mulisch ondekt: Over Harry Mulisch en De ontdekking van de hemel*. Amsterdam, De Bezige Bij. 1995.
- Scholem, Gershom.** *On the Kabbalah and Its Symbolism*. New York, Schocken Books. 1965.
- Vandenbroucke, Johan.** 'Harry Mulisch wacht op de Nobelprijs.' *Humo* nr. 3031/42 (6/10/1998).

Noten

- 1 Lucebert, *het blijft feest*.
- 2 Mulisch 1998 (1961): 191.
- 3 'Wie iets verklaren wil, slaat *altijd* een flater. Het is een alchemistisch *obscurum per obscurius, ignotum per ignotius*.' (Mulisch 1998 (1961): 184).
- 4 Mulisch 1998 (1961): 203.
- 5 Zie ook Gielis 2003.

- 6 O.a. Dvoráková sd.
- 7 Mulisch 2000 (1975): 71.
- 8 O.a. Dvoráková sd: 45.
- 9 Scholem 1965: 33.
- 10 Tijdens de voorbereidingen voor Pesach, het joodse paasfeest, smokkelden christenen soms kinderlijkjes binnen in het getto om de joden te beschuldigen van rituele moorden. Zij zouden het bloed van jonge kinderen gebruiken in hun matses, het typisch joodse paasbrood.
- 11 Harry Mulisch, *archibald strohalm*.
- 12 Kuipers 1988: 67-68.
- 13 Kuipers 1988: 69. (mijn cursivering)
- 14 Mulisch 1985: 122.
- 15 Mulisch 1983: flaptekst. (mijn cursivering)
- 16 Kuipers 1988: 67.
- 17 In: Mulisch 2000 (1947): 88.
- 18 In: Haan 1995: 164-167.
- 19 In: Haan 1995: 175-176.
- 20 'Vandaag verkondig ik het tegendeel van wat ik gisteren zei. Want zodra ik iets zeg, splits ik mij af, d.w.z.: schrijf ik, ben ik een mogelijkheid van mijzelf, maar niet de andere, kortom: ben ik een romanfiguur. [...] [Ik [...]] laboreer [niet] aan te weinig karakter maar aan te veel karakters [...]. Ik voor mij ben een heilige, een misdadiger, een sufferd, een krankzinnige en een psychiater geworden. Dat wil zeggen: niets, niemand. Als deze niemand schrijf ik mijn boeken, waarin de heiligen, misdadigers, sufferds, krankzinnigen en psychiaters hun kans krijgen.' (Mulisch 1998 (1961): 19-21).
- 21 O.a. in een interview met Frans de Rover voor Knack (23/12/1992). De Rover heeft dit fragment opgenomen in zijn essay *Harry Mulisch ontdekt* (Rover 1995: 8).
- 22 Mulisch 1998 (1961): 16.
- 23 Mulisch 1985 (1975): 64.
- 24 O.a.: <http://www.reisindex.nl/tsjehie/prraag/galerie.htm#>.
- 25 Deze theorie wordt uitgebreid besproken in *De compositie van de wereld*.
- 26 Zie o.a. Buurlage 1999: 43.
- 27 Een duidelijk voorbeeld vinden we in *De elementen*: 'Het is of je in die stilte je leven, het feit dat je bestaat, voelt als iets buiten je, als iets waar je in zekere zin niets mee te maken hebt, maar dat samenvalt met alles wat je *niet* bent: met die hele wereld, die begint waar je lichaam ophoudt.' (Mulisch 1988: 90-91).
- 28 Wallace Stevens, *The house was quiet and the world was calm*.
- 29 Mulisch 1992: 653-654.
- 30 Mulisch 1998 (1961): 99.
- 31 Harry Mulisch in gesprek met Johan Vandenbroucke (Vandenbroucke 1998).



Kortaf

Bart Besamusca, *The Book of Lancelot: The Middle Dutch Lancelot Compilation and the Medieval Tradition of Narrative Cycles*, vertaald door Thea Summerfield. Arthurian Studies 53. Cambridge: D. S. Brewer, 2003. ix + 210 pp. ISBN 0 059991 796 X. £40.00.

Dit waardevolle boek is een studie over de *Lancelotcompilatie* (Den Haag, KB, MS 129A 10). Besamusca's doel (en de reden voor de Engelse vertaling door Thea Summerfield) is het centraal stellen van deze compilatie in het bredere onderzoek over de oorsprong en ontwikkeling van de Arturiaanse cyclus. In het Middeleeuws Engels is Sir Thomas Malory's *Morte Darthur* een belangrijk aanknopingspunt; Besamusca behandelt ook een aantal andere vergelijkbare werken, waaronder *Lancelot du Lac* van Micheau Gonnot en het *Buch der Abenteuer* van Ulrich F  ttrer. Besamusca is zich ervan bewust dat Engelstalige lezers weinig van de *Lancelotcompilatie* zullen weten. De verwaarlozing van de Middelnederlandse literatuur onder Anglisten is ten dele te wijten aan de gebrekkige taalkundige kennis, maar ook ten dele aan de berusting van Neerlandici, die over het algemeen weinig hebben gedaan om hun literatuur te

'verkopen' in het buitenland: omdat ze daar geen gehoor vinden praten ze onder elkaar, en omdat onder elkaar praten vinden ze elders geen gehoor.

Gelukkig vermindert het isolement van de Middelnederlandse literatuur langzamerhand. Op het gebied van de Arturiaanse literatuur hebben de recente vertalingen van *Walewein* en *Ferguut* de Nederlandse ridderroman toegankelijk gemaakt. De beloofde vertaling van de *Lancelotcompilatie* van Geert Claassens en David Johnson is nog niet klaar, en daarom wordt een aanzienlijk deel van het boek van Besamusca ingenomen door parafrasen van het verhaal. De Engelstalige lezer zal dankbaar zijn voor de samenvattingen van de romans die alleen in het Nederlands zijn overgeleverd: *Moriaen* (pp. 73-5), *De Ridder metter mouwen* (pp. 106-7), *Walewein ende Keye* (pp. 117-19), *Lanceloet en het hert mette witte voet* (pp. 122-3), en *Torec* (pp. 127-30). De romans die al bekend zijn in het Frans – *Lanceloet* (pp. 19-20), *De Queeste vanden Grale* (pp. 30-32), *Arturs doet* (pp. 43-44), *Perchevael* (pp. 57-60), en de *Wrake van Ragisel* (pp. 93-95) – hadden wellicht een kortere samenvatting verdiend.

De synopses van de diverse romans in de Lanceloetscompilatie worden gevolgd

door een nauwkeurige vergelijking met de bronnen, die een goed inzicht geeft in de werkwijze en interesses van de compiler. De meest opvallende kwaliteit is de zorg die hij heeft besteed aan het samenhechten van weerbarstige romans tot één harmonisch geheel. Een voorbeeld: om de *Perchevael* te doen aansluiten op de *Lanceloet* (waarin Perchevael optreedt als een al ervaren ridder), sloeg de compiler in zijn versie van *Perchevael* de jeugd van de held geheel over. Ook past hij de openingsscène (de aankomst van de lelijke bode in Arthur's hof) aan met het doel opvallende tegenstrijdigheden tussen de *Lanceloet* en de *Perchevael* te vermijden. Het bewonderingswaardige vermogen van de Lancelotcompiler tot aanpassingen wordt door Besamusca helder toegelicht.

Een tweede eigenschap die goed naar voren komt is de voorliefde van de compiler voor de illusie van de gelijktijdigheid. De avonturen van de ridders volgen elkaar niet successief op maar worden gelijkgeschakeld met behulp van omslachtige verbindingspassages, zoals de volgende:

Nu sal ic van hare die tale
 Ende van Sagrimorre leggen neder
 Ende sal van Dodinele spreken weder,
 Dien welden, (*sic*) die metter ioncfrouwe vart
 Ende hine weet warevart.
 Nu doet davonture verstaen
 Dattie ioncfrouwe reet ... (*Lanceloet*, II, 1050-7)

Zulke formules doen voor de moderne lezer wat onhandig aan, maar we moeten niet vergeten dat de verhalende gelijktijdigheid een vrij nieuw gegeven is in de Nederlandse literatuur rond 1300.

In de orale volksoverlevering geldt de wet van chronologische successie, en voor een publiek dat nog niet gewend is aan de 'tussentijd' moeten de wisselingen in het verhaal heel uitdrukkelijk worden gemarkeerd. Typerend voor de Lancelotcompiler is dat hij zich hierbij van twee verschillende technieken bedient: net als in de Oudfranse proza-roman wordt het verhaal gepersonifieerd (*Nu doet davonture verstaen*), maar de dichter verschijnt ook zelf ten tonele (*Nu sal ic*) in de persoon van de ouderwetse verteller. Besamusca begrijpt het belang van dit detail: de verteller richt zich tot een luisterend publiek. De voorkeur voor verzen boven proza staat mijns inziens ook hiermee in verband.

Verder valt het Besamusca op dat de compiler op zeer goede voet staat met Walewein. Ook in de Engelse Arturiaanse traditie kan de 'vader van het avontuur' weinig kwaad doen. De epische degeneratie die hij in de Franse literatuur moest ondergaan, blijft Walewein en Gawain gelukkig bespaard.

Iedereen die geïnteresseerd is in het fenomeen van de Arturiaanse cyclus zal dit boek met profijt lezen. Dat geldt ook voor Anglisten, want de *Lancelot-compilatie* biedt wel degelijk inzicht in Malory's *Morte Dartur* (en *vice versa*). Malory zag zichzelf als een kroniekschrijver. Natuurlijk moeten de verhalen van Artur en zijn ridders aaneengekoppeld worden in een cyclus: ze behoren immers tot dezelfde geschiedenis. De impuls tot 'cyclificatie' is met andere woorden historisch. Daarentegen heeft de literatuurkritiek (Besamusca inclusief) de neiging de veranderingen en toevoegingen van de schrijver als

narratieve kunstgrepen te beschouwen, terwijl ze eigenlijk voortvloeien uit zijn respect voor geschiedenis. Malory bijvoorbeeld verzint veel eigennamen voor personages die in zijn bronnen anoniem zijn, niet omdat hij origineel wil zijn maar omdat hij gelooft in hun werkelijkheid. Ik denk dat dezelfde geschiedkundige opvatting een verklaring kan leveren voor de interessante zelfverdediging van de auteur:

Het es leden menech dach
Dat dese aventure gevel,
Hier omne en salic niet te snel
Dese aventure te tellen wesen;
Bedie ic hebbe dicke horen lesen:
Quade haeste es dicke ontspoet.
Hierbi hetic den genen vroet
Die wel te poente can ontbidten;
Maer daert glat es moet men gliden,
Ende somtijt met pinen staen;
Nadien dat daventuren gaen,
In caent anders niet bedriven... (III, 1186-98)

Besamusca beschrijft dit als een *non sequitur*. Het feit dat de gebeurtenissen zich in het verre verleden hebben afgespeeld is toch geen reden om het relaas langzaam te vertellen. Maar als we de verplichting van de schrijver aan de geschiedkunde erkennen, worden zijn zorgen begrijpelijk: hoe ouder het avontuur, hoe moeilijker ook de taak om de geschiedenis te reconstrueren en de avonturen te vertellen zoals ze echt gebeurd zijn (want dat moet). Volgens Besamusca wil de auteur 'narratologische complicaties' (p. 38) vermijden; volgens mij gaat het om de waarheid.

Ad Putter

A. Ouwerkerk, *Tussen kunst en publiek. Een beeld van de kunstkritiek in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw*. Leiden (Primavera Pers) 2003. 272 blz. ISBN 90-5997-002-0. Prijs: € 27,50.

Wat is het toch jammer dat Nederland rond 1800 maar zo kort een soort Franse kolonie is geweest! Aan de Franse invloed hebben we veel handige en praktische zaken te danken, zoals de vaste achternamen, de huisnummers en de centimeters. Maar ook de Koninklijke Bibliotheek, het Rijksmuseum en de Koninklijke Nederlandse Academie van Wetenschappen zijn tot stand gekomen onder Franse invloed. Allemaal instellingen zonder rechtstreeks winst oogmerk of beursnotering, en dus unieke verschijnselen in een land waar de handel werd en wordt gezien als goddelijke opdracht en hoogste levensvervulling.

Uit het proefschrift van Annemiek Ouwerkerk blijkt dat het Lodewijk Napoleon was, aan wie we in Nederland de kunstkritiek te danken hebben. *Le bon roi Louis* zag in kunst- en cultuurbevordering immers, naar Frans gebruik, een overheidstaak. Zo liet hij in 1808 de eerste openbare tentoonstelling van eigentijdse beeldende kunst organiseren, het begin van een traditie. Bij die tentoonstellingen van 'levende meesters' was enige toelichting nodig. Eerst kwamen er gedrukte catalogi met korte beschrijvingen. Die beschrijvingen groeiden soms uit tot commentaren. Intussen begonnen er ook verslagen en kritieken in de tijdschriften te verschijnen. De Nederlandse kunstkritiek was geboren.

Het duurde nog een flinke tijd voor-

dat die vaderlandse kunstkritiek volwassen kon worden. In het kleine Nederlandse taalgebied was weinig ruimte voor gespecialiseerde tijdschriften. Periodieken van het type dat we nu vakbladen of *special interest*-bladen zouden noemen, hadden hier tot ver in de negentiende eeuw weinig overlevingskansen. Lodewijk Napoleons plan voor een *Journal van schoone kunsten* bleek niet levensvatbaar. Mede daardoor liet de kunstkritiek in de zin van een reguliere en regelmatige bezigheid nog lang op zich wachten. Maar rond 1840 was de kunstkritiek een gevestigd genre met eigen tijdschriften geworden. Er werd nu ook over kunst geschreven wanneer er geen tentoonstelling van levende meesters was. Daarmee veranderde tevens het karakter van de kunstkritieken. Was het aanvankelijk de bedoeling dat je zo ‘objectief’ en ‘heuselijk’ mogelijk over je kunstbeoefenende medemens oordeelde, later mocht het ook wel eens een beetje subjectief en onheus zijn. Bij de beoordeelde kunstenaars zelf viel dat natuurlijk niet altijd even goed. De dissertatie van Ouwerkerk besluit met een hilarisch, rijk geïllustreerd hoofdstuk onder de titel *Kritiek in beeld: iconografie van criticus en kritiek*. In dit hoofdstuk slaan de kunstenaars terug met hun eigen wapenen, die even fraaie als hatelijke afbeeldingen van critici opleveren. We zien honden die op de kunst pissen, ezels of apen die er niets van begrijpen, slangen die hun gluiperige en valse commentaren sissen. Ook worden heel wat critici afgebeeld als blindeman, of op zijn minst als een bijziende met een bril. In het voorbijgaan presenteert Ouwerkerk

overigens een paar voorbeelden van bebrilde, blaffende of balkende critici uit veel latere tijd. Daaruit blijkt hoe bestendig de beeldvorming over de kritiek is.

Tussen kunst en publiek is een knappe, goed gecomponeerde en helder geschreven studie. Annemiek Ouwerkerk beweegt zich behendig door de doolhoven van verschillende disciplines. Zo bespreekt ze de ontwikkeling van de culturele infrastructuur tussen 1800 en 1850. Welke mogelijkheden hadden kunstenaars om hun werk te presenteren, in welke media konden critici hun mening geven, hoe groot was het kunstminnend publiek, en waar kwam het geld voor de kunst vandaan? Daarnaast laat de auteur zien hoe de normen van de critici zich wijzigden onder invloed van veranderingen in kunst en kunstbeschouwing, maar ook hoe de opvattingen over de kritiekbeoefening zelf veranderden, zowel onder critici als in de buitenwereld. Allerlei deelaspecten leidden tot interessante uitstapjes. Zo toont Ouwerkerk bijvoorbeeld hoe niet alleen de kunst, maar ook de *presentation of self* van de kunstenaar veranderde onder invloed van de tentoonstellingspraktijk en de kritiek: ‘Ten gevolge van de geregelde tentoonstellingen was de kunstenaar noodgedwongen een openbare figuur geworden en ontstond de “tentoonstellingskunstenaar”, die zich expliciet richt op het publiek en van zijn verschijnen op de tentoonstelling een spektakel maakt.’

Enige reserves heb ik, waar Ouwerkerk beschrijft hoe de kunstkritiek op den duur, zo rond 1840, de norm losliet dat men uitsluitend objectief en opbou-

wend diende te recenseren. Volgens haar hing die norm in Nederland samen met een maatschappelijk streven naar harmonie en eendracht. Dat streven was niet alleen een kwestie van Biedermeier-burgermansfatsoen, maar ook een reactie op de traumatische ervaring van de burgerwisten in de revolutionaire jaren 1780 en 1790. Tot zover heeft Ouwerkerk ongetwijfeld gelijk. Maar de auteur suggereert ook dat de kritiek pas een 'echte', 'volwassen' kritiek werd, toen ze ook subjectief en afbrekend mocht zijn. Hier lijkt mij sprake van een cirkelredenering. Eerder heeft Ouwerkerk de kritiek namelijk *gedefinieerd* als een subjectieve bezigheid. Naar mijn idee dachten de tijdgenoten daar aanvankelijk heel anders over. Wat veranderde is dan ook niet zozeer de norm *hoe* men moest recenseren, maar eerder de hele opvatting over *wat* kritiek is. Zoals zovele termen en begrippen veranderden ook termen als 'kritiek' en 'recenseren' in de decennia rond 1800 van karakter. In Nederland gebeurde dat wat later dan bij de grote burens Frankrijk, Duitsland en Engeland. Ouwerkerk besteedt terecht veel aandacht aan de ezels, de apen, de slangen en de andere beelden voor een 'subjectieve' kritiekopvatting, maar zij bespreekt slechts in het voorbijgaan het eerdere beeld van de 'objectieve' kunstrechtter. Elders citeert zij een uitspraak uit een kunsttijdschrift van 1848: 'De tijd waarin wij leven is bij uitnemendheid die der Kritik'. Ouwerkerk vertelt hier niet bij dat dit in feite een letterlijk citaat is van Kant, die bijna zeventig jaar eerder al sprak over zijn eigen tijd als *das eigentliche Zeitalter der Kritik*. Maar met dat *Kritik*, bijvoorbeeld in een titel

als *Kritik der reinen Vernunft*, bedoelde Kant natuurlijk niet zoiets als 'tijdschriftrecensie', maar zoiets als 'wetenschappelijke analyse'. Dit geeft al aan hoezeer het kritiekbegrip zelf in de tussenliggende tijd kon veranderen, nog los van wat Ouwerkerk noemt de 'gedragscode' van de critici.

Deze bijzonder rijk gedocumenteerde en geestig geïllustreerde dissertatie geeft niet alleen een goed beeld van de vaderlandse kunstkritiek in de bestudeerde periode. *Tussen kunst en publiek* biedt ook veel stof tot nadenken en tot historische relativering van verschijnselen in de huidige kunstwereld. De eerder geciteerde observatie over de opkomst van de 'tentoonstellingskunstenaar', bijvoorbeeld, herinnert ons er nog eens aan dat dit geen uitvinding van de twintigste eeuw is. En wie geneigd is om figuren van het type Rudi Fuchs te beschouwen als wartaal verkopende ezelskoppen, wordt hier geconfronteerd met het gegeven dat dit clichématige beeld van de kunstkenner al zo'n tweehonderd jaar geleden gangbaar was.

Als literatuurhistoricus kijk ik eens te meer knarsetandend en met grote jaloezie naar mijn kunsthistorische collega's. Zij waren altijd al in het voordeel doordat zij hun publicaties en lezingen kunnen opsieren met leuke plaatjes. Nu hebben ze ook nog eens een fraai boek over de vroegste geschiedenis van de kunstkritiek, terwijl een dergelijk boek over de literatuurkritiek nog altijd ontbreekt. Ik gun het die kunsthistorici eigenlijk nauwelijks - met uitzondering van de schrijfster, natuurlijk.

Gert-Jan Johannes