

# 'Christus in de wijnpers' - Een bijbels motief in de Duitse middeleeuwen



Afbeelding 1

## 1. Inleiding

In middeleeuws Duitsland is wijn de drank bij uitstek. De overdadige consumptie ervan wordt geschraagd door een inheemse wijncultuur, die zich over het gehele gebied tot in het noorden naar Denemarken toe uitstrekt. Pas in de late middeleeuwen en de vroege nieuwe tijd verliest deze uitgebreide vinocultuur haar gewicht, door een samenspel van klimatologische, culturele en economische factoren. **[i]** Vooral de concurrentie van goedkopere en betere buitenlandse wijnen - uit Italië en Frankrijk - en van het in verhouding goedkoper wordende bier, gaf de Duitse wijnbouw de nekslag. Deze moest zich terugtrekken op de nu nog bekende kerngebieden in het zuiden en langs de Rijn en Moezel.

Maar ondanks die gedwongen territoriale en economische terugtocht in Duitsland vanaf de veertiende eeuw, handhaaft de wijn in dat land ook daarna zijn materiële en culturele positie: als favoriete drank en als religieus symbool. Voor dat laatste stonden door de gehele middeleeuwen heen Bijbel en liturgie garant. Niet alleen had de wijn in vele bijbelpassages een belangrijke allegorische functie - zowel in het Oude als het Nieuwe Testament ('*ik ben de wijnstok*'), hij speelde bovendien

een cruciale rol in het lijdensverhaal. Christus vermeerderde de wijn op de bruiloft van Kana en met zijn apostelen deelde Hij de beker bij het Laatste Avondmaal. Door die geheiligde handelingen verwierf de wijn een onvervangbare plaats in de liturgie en de kerkelijke kalender en dus in het dagelijks leven: wijn was in potentie het bloed van Christus en de eucharistie was het moment waarop zich het wonder van de transsubstantiatie steeds opnieuw voltrok.

Onder de vele Duitse wijnheiligen neemt Sint Urbanus, (paus Urbanus I; feestdag 25 mei), een bijzondere plaats in, terwijl ook Maria als beschermvrouwe van de wijnbouw, op grond van haar bemiddelende rol in het wijnwonder van Kana, wordt aanbeden. In deze wijncultuur figureert ook het motief van Christus in de wijnpers. Diverse gilden van wijnboeren voerden het beeld in hun vaandel en tijdens processies of andere religieuze manifestaties werd de figuur van de lijdende Christus in de perskuip uitgebeeld.**[ii]**

We mogen aannemen, dat de wijnpers met balk en schroef, zoals deze op middeleeuwse afbeeldingen verschijnt, pas in de loop van de latere middeleeuwen - te denken valt aan de tijd na 1300 - in Duitsland over het gehele gebied ingevoerd en verspreid is. Dit ondanks het feit dat vanaf de laat-romeinse tijd een pers met schroefmechanisme ook hier in het westen van Europa bekend is.**[iii]**

De hierna behandelde vraag, hoe het komt dat pas in de latere middeleeuwen de passie van Christus in de beeldende kunst en de literatuur stelselmatig met het motief van *Christus in de wijnpers* kan samenvallen, komt door die late invoering in een bijzonder licht te staan. Is de aanname van zo'n late invoering juist, dan krijgt de aan het slot van dit artikel geconstateerde omslag in de weergave van het wijnpersmotief - naast een verklaring vanuit de veranderende spiritualiteit - een sterke ondersteuning in de ontwikkeling van de techniek.

## *2. Een eeuwenoud motief: Christus in de wijnpers*

Het motief, waarin een god en een wijnpers centraal staan, is al eeuwenoud: al in de Oud-Egyptische mythologie perst Shesmu, de god van de olie- en wijnpers, de hoofden van de zondaars in een wijnpers uit. De wijn die hieruit stroomt, is een levensreddende drank voor de doden.**[iv]**

Een soortgelijk motief komen we tegen in de christelijke traditie, in het beeld van Christus in de wijnpers. De oorsprong is uiteraard bijbels: In Jesaja 63, 1-6**[v]** vertrapt de ik-figuur zijn vijanden, zoals een wijnperser zijn druiven vertrapt. Tot en met de tweede eeuw na Christus las men in deze passage een straffoordeel van de oud-testamentische God, Jahweh, tegen de vijanden van het uitverkoren volk.

Daarnaast werd de sprekende figuur typologisch geïnterpreteerd. In zo'n *typologische* interpretatie kregen oud-testamentische gebeurtenissen voorspellende waarde voor te verwachten heilsfeiten in het Nieuwe Testament.

Als men de Jesaja-verzen typologisch interpreteert, krijgen zij de betekenis van een veroordeling door de nieuw-testamentische Messias van de vijanden van het nieuwe geloof. Deze 'actieve' variant van het motief - zowel Jahweh als Christus vertrappen de druiven, i.c. de vijanden - kreeg vanaf de derde eeuw een 'passieve' tegenhanger. In veel bijbelteksten (o.a. Genesis 49,11**[vi]**, Hooglied 1,14**[vii]** en Numeri 13,23**[viii]**) staat een druiventros symbool voor Christus, terwijl de wijn naar zijn bloed verwijst. Door deze symboliek ook op de Jesaja-verzen toe te passen, ontstond een ambivalent beeld, waarin Christus niet slechts degene is die de druiven als een wijnperser vertrapt, maar ook hij, die als een druif of druiventros vertrapt wordt. De vrijkomende wijn is zijn bloed, dat evenals in de Oud-Egyptische mythologie levensreddende kracht heeft voor de zondaars. Het motief in zijn geheel staat in deze interpretatie symbool voor het lijden van Christus. In de sterk mystiek gekleurde lijdenssymboliek van vooral de late middeleeuwen neemt de 'mystieke wijnpers' dan ook een prominente plaats in temidden van de vele lijdenstaferelen. Tal van afbeeldingen tonen Christus als object van marteling, bloedovergoten, liggend of gebukt onder het mechaniek van een wijnpers, die met een schroef wordt aangedraaid.

In de loop van de middeleeuwen kwam zowel de actieve als de passieve variant van het motief in gebruik. Rupert von Deutz (ca.1075-1129) merkt in zijn exegetische van het motief op dat "bij het persen (...) in het algemeen diegene die geperst wordt iemand anders (is) dan degene die perst. Bij het lijden aan het kruis is degene die perst en degene die geperst wordt echter dezelfde: Christus perste, omdat hij zichzelf voor ons opgeofferd heeft; maar Hij werd als een druif geperst, omdat hij onder de last van het kruis de wijn, zijn bloed, van het lichamenlijk omhulsel liet scheiden en stierf. Ook perst hij zelf, omdat door zijn lijden de goeden van de slechten gescheiden worden; de goeden worden beloond en de slechten bestraft, zoals in de wijnpers de wijn van de draf gescheiden wordt."**[ix]** Het motief Christus in de wijnpers vond in de middeleeuwen onder andere zijn neerslag in de Duitstalige literatuur en de beeldende kunst in de Duitse landen, met name in het Rijn- en Moezelgebied. De wijzen van beschrijven en visualiseren variëren sterk door de eeuwen heen. In de literatuur en de beeldende kunst van de twaalfde eeuw komt het motief in zijn passieve betekenis voor: het symboliseert zonder twijfel de kruisdood van Christus. De woordkeus en manier

van weergave zijn echter actief: In de literatuur is het Christus zelf die als 'Kelterer' **[x]** optreedt en is hij niet degene die passief zijn lot ondergaat. De schilder- en miniatuurkunst beelden Christus rechtopstaand af in de perskuip en laten hem de druiventrossen vertrappen. **[xi]** (zie *afb. 1*) Pas later zal hij, gebukt of liggend onder de pers, het voorwerp van handeling zijn.

Laten we een aantal van deze beschrijvingen nader bekijken.

### 3. Middelhoogduitse literatuur

In de rond 1100 geschreven anonieme *Summa Theologiae* **[xii]**, die de heilsgeschiedenis vanaf de val der Engelen tot aan de Kruisdood beschrijft, bevindt het motief zich in één van de kruisigingsstrofen.

*Adam der andir wolti sinin ginannin/von rehti widir giwinnen.er was von sundin reini,/er drat di torculin altirseini.do ahti der viant di mennisceit,/da dir middi was virborgin du gotheit.daz chordir vrumit er irhangin,/mid dem angili wart er givangin.Crist gab sini unsculdi vir unsir sculdi,/tiuri chouft er unsich widir zi der huldi.*

*De andere Adam wilde zijn nakomelingen rechtmatig terugwinnen.Hij was vrij van zonden, hij trad de pers geheel alleen.De vijand lette slechts op de menselijke kant, waarmee de goddelijke verborgen was.Het aas wierp Hij uit, met de angel werd hij (de duivel) gevangen.Christus gaf zijn onschuld voor onze schuld, duur kocht Hij ons terug in de genade.* **[xiii]**

Hier wordt Christus als de tegenfiguur, de 'antitypus' van de zondige mens Adam beschreven, die door het geven van zijn eigen leven de mens van de eeuwige dood verlost. Christus' lijden typeert de *Summa* met de beknopte, samenvattende constatering: "*er drat di torculin altirseini*", **[xiv]** geheel alleen trad hij de pers, woorden die niet enkel in deze tekst karakteristiek zouden worden voor enerzijds het smartelijke lijden, anderzijds voor de eenzaamheid die Christus in dat lijden ondervond.

Hoewel de handeling een actieve is, verwijst de *Summa*-dichter onmiskenbaar naar het passieve element van het motief: omwille van de mensheid moet Christus zijn kruisdood ondergaan, wordt Hij geperst als een druiventros.

Van rond 1170 dateert het eveneens anonieme *Anegenge* ('Begin') **[xv]**. De dichter beschrijft achtereenvolgens de almacht van de Heilige Drie-Eenheid, de Zondeval en de Verlossing. Het *Kelter*-motief krijgt een plaats na de beschrijving van de Hemelvaart. In de hemel aangekomen stellen de engelen Christus de vraag die al

in de Jesaja-verzen te lezen staat: “Wie is het, die daar in de rode kleren de hemel binnenkomt als iemand die de wijnpers treedt?” Op deze vraag geeft Christus hun kort en bondig te verstaan, “*daz er die torculen eine traete.*” Hij heeft de pers in alle eenzaamheid getreden, om door zijn eigen bloedoffer de mensheid haar plaats in de hemel, de door Lucifer verlaten stoel, terug te geven (*daz den stuol die menschheit, hete gewonnen mit arbeit*)[**xvi**].

*Dô der gewîhte gotes sunden roup dem an gewan,der êr waenen wolte,daz ern iemer haben solte,und dô chom hin widerevon dirre niderein sînes vater rîche,dô gebârten vremdeclîchedie engele alle wider inund trahten, wer er mehte sî und sprâchen, wer er waere(im stuont sîn wât sam einem torculaere!). des antwurte er in diemuote,daz er die torculen eine traeteund im hulfe niemen der zuo. vür daz die engele duoreht an im erchantenund an sînem bluotvarwen gewante,daz den stuol die menschheithete gewonnen mit arbeit,den sî des tages besaz,*

Toen Gods heilige zoonde buit veroverde op diegene [**xvii**] die altijd gedacht hadze te kunnen behouden,en weer terugkeerdevan de aardein het rijk van zijn Vader,waren de engelenverbaasd bij zijn aanblijken vroegen ze zich af wie hij was, en stelden hem die vraag. (zijn kleed zag er uit als van een druivenperser!).daarop antwoorde hij deemoedig,dat hij de pers alleen getreden haden niemand hem daarbij geholpen had. Pas toen kwamen de engelen door zijn aanblik en zijn bloeddoordrenkt kleedtot het inzicht,dat de mensheid door lijden de stoel teruggewonnen had,die zij op die dag[**xviii**] in bezit genomen had.

Ook hier is Christus degene die in en door zijn lijden een actieve rol vervult, maar tegelijkertijd roept het beeld reminiscensies op aan een passieve Christus, degene die geperst wordt en zo het lijden ondergaat.

In het meest omvangrijke Duitstalige werk uit de dertiende eeuw, het *Passional*, [**xix**] komt het wijnpersmotief voor in het eerste boek, dat over leven en sterven, opstanding en hemelvaart van Christus en Maria gaat. Ook nu komt het motief ter sprake als Christus in de hemel verschijnt en ook hier vragen de engelen zich af wie hij is. *Do sprach der herre: ihc, torcular calcavi solus, ...des cruces presse aleine ich habe dor getrete ...* [**xx**] En ook hier zegt Christus letterlijk dat hij de pers alleen getreden heeft (torcular calcavi solus), maar ligt de zin ervan wederom in een verwijzing naar zijn kruisdood (des cruces presse).



Afbeelding 2



Afbeelding 3

### *Archaisch Godsbeeld*

In de beeldende kunst van de twaalfde en dertiende eeuw komen we dezelfde formule tegen: Zowel op een plafondschildering in de voormalige kloosterkerk van St. Egidius in het Württembergse Kleinkomburg (*afb. 2*; tweede helft van de twaalfde eeuw)[**xxi**], als op een met de hand getekende afbeelding uit de twaalfde eeuw, opgenomen in het Hildesheimer Missaal (*afb. 3*) wordt het motief actief weergegeven: Christus, of, zonder typologische interpretatie, een jonge man, staat rechtop, doet zijn werk in de wijnpers en gaat niet, zoals in later eeuwen, gebukt onder de balk. Wel wordt het motief in beide gevallen gedomineerd door de beeltenis van de gekruisigde Christus, waardoor de gedachte aan diens lijden

en passieve rol daarin zich toch weer opdringt.

Wat zou de oorzaak kunnen zijn van deze ambivalentie? Aan de ene kant deze weergave die aansluit bij de letterlijke, op actie gerichte woorden van het Oude Testament, aan de andere kant een beschrijving die zich vrij nauw richt naar de 'passieve', overdrachtelijke betekenis van Christus in zijn lijdende rol? Een antwoord op die vraag is niet eenvoudig te geven. Zoals zo vaak bij het zoeken naar verbanden, niet alleen in middeleeuwse kunst en literatuur, zijn we aangewezen op hypothesen met een hoog speculatief gehalte. Maar voor de hand ligt het hier om - aansluitend bij wat we in het algemeen over het religieuze gevoel van die tijd menen te weten - aan te nemen dat de geloofsbeleving van de dertiende eeuwse mens nog sterk is geïnspireerd op de leerstellingen en dogma's van die tijd, dus op wat de bijbel, de patristiek en de contemporaine interpretaties daarvan aan beelden en verklaringen te bieden hadden. En dat was beslist minder sterk individueel-emotief gekleurd dan in de daaropvolgende eeuwen, wanneer mystieke ingeving en emotie-geladen verbeelding krachtiger worden. Die ontwikkeling komt in de twaalfde eeuw weliswaar al heel voorzichtig op gang, zoals blijkt uit de soms dan al zeer persoonlijke, spiritueel-religieuze ontboezemingen.**[xxii]** Maar het Godsbeeld is nog vaak archaisch: God is nog vooral de toornende God uit het Oude Testament, minder de nieuwtestamentische liefhebbende Vader. En in dat kader past zeer goed de weergave van Christus als degene die overeenkomstig het aloude Jesaja-woord handelt.



Afbeelding 4



Afbeelding 5

### *Mystieke beleving*

Pas in de veertiende eeuw is er in de wijze van beschrijving en weergave een omslag waarneembaar: In de door Heinrich von Meissen, alias *Frauenlob*, rond 1300 geschreven *Kreuzleich* **[xxiii]** verwijst niet alleen de diepere zin van het motief naar de *passio*, een gebeurtenis waarin Christus object is van de handeling, maar wordt het lijdens karakter van het wijnpers-motief direct in woorden gevat als de dichter de wijnpers aanspreekt: *du edel presse, an dir aller eren soum, gepresset und gedrucket wart, mit scharfen nageln ungespart.* **[xxiv]** Christus wordt geperst en gedrukt, blijft niet verschoond van de scherpe spijkers waarmee hij aan het kruis wordt geslagen.

Een miniatuur uit een gezangenboek uit Tepl (westelijk Bohemen), eind veertiende eeuw (*afb. 4*) **[xxv]**, en een houtsnede van rond 1420 **[xxvi]** (*afb. 5*) bevestigen deze trend. Het motief duidt niet alleen in overdrachtelijke zin de *passio* aan, het wordt nu ook zonder omwegen als akt van lijden weergegeven: Op beide afbeeldingen gaat Christus gebukt onder de balk van de wijnpers, die metaforisch identiek is aan de balk van zijn kruis. Zijn gezicht is vertrokken tot een pijnlijke grimas. Het zijn niet langer de toegevoegde afbeeldingen van de kruisiging die de boodschap moeten overbrengen. Het motief staat geheel en al op zichzelf, heeft zich als het ware van de oud-testamentische betekenis losgemaakt en vertelt nu regelrecht wat het zeggen wil: *Ecce homo!* Op de Tepler miniatuur heeft de persbalk de vorm van een kruis, op de houtsnede staat achter de persbalk een kruis afgebeeld.

Opnieuw is de vraag gewettigd naar de oorzaak van deze ingrijpende verandering



in de weergave van het *Kelter*-motief. Waarom raken in de veertiende eeuw diepere zin (weergave van Christus' lijden) en uiterlijke vormgeving met elkaar in overeenstemming? Of beter gezegd: waarom verliest het *Kelter*-motief in die tijd zijn ambivalentie? Huizinga's woorden hebben in dit verband nog niets van hun relevantie voor de beschrijving van die wending verloren: " Van de tijd af, dat de zoet-lyrische mystiek van Bernhard van Clairveaux in de twaalfde eeuw de fuga geopend had van bloeiende vertedering over het lijden Christi, was de geest in steeds stijgende mate vervuld van de smeltende aandoening over de passie; hij was doortrokken en verzadigd worden van Christus en het kruis." **[xxvii]**

Een extra impuls krijgt deze vorm van geloofsbeleving tijdens de mystiek, vanaf halverwege de dertiende eeuw: In de mystieke liefde tot God mag het gevoel gaan prevaleren boven het verstand. En het lijden van Christus is bij uitstek een heilsdaad die dat gevoel openbreekt, vooral in de vorm van medelijden met de doornengekroonde, de gestigmatiseerde en gekruisigde verlosser. Juist om die reden noemt Heinrich von Meissen de spijkers, die Christus aan het kruis nagelen. Met al hun scherppte en venijn boren ze zich rechtsreeks in het gevoel van de toehoorder. De beeldende kunst doet daar niet voor onder: wie wordt niet geraakt door het bebloede en van pijn vertrokken gelaat van Christus? En de last van de zwaar drukkende persbalk wordt een gewicht dat wij allen met Hem dragen.

## NOTEN

**[i]** Zie hiervoor Alois Thomas, *Die Darstellung Christi in der Kelter. Eine theologische und kulturhistorische Studie, zugleich ein Beitrag zur Geschichte und Volkskunde des Weinbaus*, Düsseldorf 1936 (Reprint: Düsseldorf 1981), p. 24 e.v.

**[ii]** Vgl. Alois Thomas, *Die Darstellung Christi in der Kelter*, p. 45.

**[iii]** Zie hiervoor: Charles Singer e.a., *A history of technology, Vol. II, The mediterranean civilizations and the middle ages c. 700 B.C. to c. A.D. 1500*, Oxford z.j. p. 114 e.v.

**[iv]** M. Lurker, *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole*, München 1972.

**[v]** 'Wie is het die uit Edom komt, uit Bosra, in purper gekleed, met praal getooid, die zich groots en machtig verheft?' Ik ben het die in gerechtigheid spreekt en bij machte is te redden. 'Hoe komen uw kleren zo rood, als de kleren van iemand die de wijnpers treedt?' Ik heb de perskuip alleen getreden, geen van de volken hielp me daarbij. Ik trad hen in mijn woede, vetrapte hen in mijn toorn. Hun bloed bespatte mijn kleren, al mijn kleren werden besmeurd. Ik had besloten

tot een dag van wraak, het jaar van vergelding was angebroken. Toen zag ik dat er niemand was die hielp, ik was geschokt dat niemand mij aanmoedigde. Op eigen kracht bracht ik redding, door mijn woede aangespoord. Ik heb de volken in mijn woede vertrapt, met mijn toorn heb ik hen dronken gevoerd. Hun bloed liet ik op aarde neervloeien. *De Bijbel*, Haarlem 2004 (De nieuwe Bijbelvertaling).

**[vi]** Aan een wijnstok bindt hij zijn ezel, aan een wingerd het jong van zijn ezelin, in wijn wast hij zijn gewaad, in druivenbloed zijn bovenkleed. *De Bijbel*, Haarlem 2004.

**[vii]** Mijn lief is mij een hennatros in de wijngaarden van Engedi. *De Bijbel*, Haarlem 2004.

**[viii]** In het Eskoldal aangekomen sneden ze een rank met één tros druiven af, die ze met zijn tweeën aan een stok moesten dragen, en ook wat granaatappels en vijgen. *De Bijbel*, Haarlem 2004.

**[ix]** *De sancta trinitate et operibus eius. Libros XXVII-XLII* (In Isaiam II,29), Turnhout 1972, p. 1564; vertaling door de auteurs.

**[x]** *Christus in calcatura* is de Latijnse aanduiding voor dit beeld, waarbij 'calcatura' ('calco', vertrappen) ten grondslag ligt aan het Duitse 'Kelter' (wijnpers).

**[xi]** Zoals bijvoorbeeld in de twaalfde eeuwse *Hortus deliciarum* van Herrad von Landsberg, abdis van het klooster St. Odilia in Hohenburg in de Elzas.

**[xii]** In Friedrich Maurer, *Die religiösen Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts*, Bd.1, p. 304-316.

**[xiii]** Vertaling van de auteurs. Het wijnpers-motief wordt hier aangevuld door een ander, even interessant middeleeuws motief: Christus is het aas van de visser (God de Vader), dat van buiten zacht en kwetsbaar aandoet, maar van binnen een verradelijk harde kern heeft in de vorm van de weerhaak. Daarmee wordt de grote vis, de duivel, die deze hardheid niet onderkent, gevangen. Bovendien gaat het, zoals hier uitdrukkelijk wordt vermeld, om een rechtmatige daad van Godswege: de duivel had immers bij de zondeval op onrechtmatige wijze bezit genomen van de rechtvaardige zielen uit het Oude Verbond, die in het voorgeborchte op de komst van de Messias moesten wachten.

**[xiv]** 'torculin' van lat. torcula (wijnpers). Zie Maurer, p. 312.

**[xv]** Dietrich Neuschäfer, *Das Anegenge*, München 1966.

**[xvi]** Neuschäfer, p. 267.

**[xvii]** De duivel.

**[xviii]** Op de dag van Lucifer's val.

**[xix]** Ruim 100.000 verzen; Karl August Hahn, *Das alte Passional*, Frankfurt am

Main 1857, p.105.

**[xx]** “toen sprak de Heer: *ik torcular calcavi solus*; de pers van het kruis heb ik daar alleen getreden.”

**[xxi]** Uitgezonderd afb.4, zijn alle afbeeldingen ontleend aan Alois Thomas, *Die Darstellung Christi in der Kelter*.

**[xxii]** Vergelijk in de Duitstalige en Latijnse literatuur de werken van Frau Ava (begin twaalfde eeuw), *Die Rede vom Heiligen Glauben* van een Duitse dichter die zich de Arme Hartmann noemt (eveneens uit de twaalfde eeuw) en het werk van Hildegard von Bingen (1098-1179).

**[xxiii]** Zie Karl Stackmann & Karl Bertau, *Leichs, Sangsprüche, Lieder/Frauenlob (Heinrich von Meissen)*, Göttingen 1981, deel 1, p. 318.

**[xxiv]** “Jij edele wijnpers, in jou werd geplet en geperst de drager van alle eer, overgeleverd aan de scherpe spijkers.”

**[xxv]** C. de Clerque, *De mystieke wijnpers. Ikonographische documenten*, Antwerpen 1937.

**[xxvi]** Deze houtsnede bevindt zich in het Germanisches Museum in Nürnberg.

**[xxvii]** *Herfsttij der Middeleeuwen*, Groningen 1975, p.190.

---

## Montaigne over dronkenschap



Michel de Montaigne  
(1533 - 1592)

Ills. en.wikipedia.org

Bij het thema “dronkenschap” in de Franse letterkunde van de Renaissance denkt men niet in eerste instantie aan de *Essays* van Michel de Montaigne (1533-1592), het onderwerp van deze bijdrage. De schrijver die veeleer met dronkenschap geassocieerd wordt, is François Rabelais (1483 (?)-1553). In zijn boeken over de reuzen Gargantua en Pantagruel wordt enorm veel gedronken. Zij bevatten zelfs een heel hoofdstuk met alleen dronkemanspraak, getiteld *Les propos des bien ivres*. Het *Vierde* en *Vijfde* Boek van Rabelais gaan over de wonderbaarlijke reis naar het orakel van de Dive Bouteille, de Goddelijke Fles, waartoe men komt via een Bacchisch inwijdingsritueel. We lezen daar het motto *De vin divin on devient*: wijn maakt goddelijk. Het schrijven zelf wordt in een adem genoemd met het drinken. Dronkenschap en schrijverschap staan met elkaar in verband, en hiermee verwijst Rabelais expliciet naar de oeroude metafoor die de goddelijke inspiratie van de dichter met dronkenschap vergelijkt en zelfs gelijkstelt. Ook Homerus, Ennius en vele anderen, zo lezen we bij Rabelais, hebben in dronkenschap gedicht. Zelfs het lezen wordt in verband gebracht met drinken; een van de personages zegt op een gegeven moment: “Drink dit hoofdstuk”. En in het *Vierde* Boek krijgen we de verteltechnisch uiterst interessante situatie, waarin de schrijver/verteller de lezer een boek ter interpretatie aanbiedt; op de band van dit boek staat een rebus, die de lezer moet oplossen, en die blijkt te betekenen: “Kom drinken”; de lezer nu opent het boek, dat twee flessen wijn (rood en wit) blijkt te bevatten. **[i]**

Het werk van Rabelais geeft aan wat er op het gebied van literatuur en dronkenschap ten tijde van de Renaissance allemaal mogelijk is. **[ii]** Zoals gezegd, Montaigne wordt niet zo snel met drank en dronkenschap in verband gebracht, en toch heeft hij een heel interessant essay gewijd aan dronkenschap. Ik zal dit onderwerp benaderen via een omtrekkende beweging, vanuit het algemene naar het bijzondere: ik zal eerst trachten het werk van Montaigne in zijn algemeenheid te karakteriseren, vervolgens ingaan op wat hij schrijft over wijn en drinken, om pas in laatste instantie over zijn essay over dronkenschap te spreken te komen..

Montaigne wordt gezien als de uitvinder van het essay als genre. In zijn optiek gaat het om een beschouwende tekst, waarin een vaak willekeurig gekozen onderwerp besproken wordt, dat op een persoonlijke manier behandeld wordt, afhankelijk van de aard van het onderwerp - of de luimen van de schrijver. Hierbij wordt vaak van het ene (deel)onderwerp naar het andere overgesprongen; het onderwerp dat in de titel aangekondigd kan zelfs niet of nauwelijks ter sprake komen. Het Montaignaanse essay is associatief van opzet, en niet opgebouwd is

volgens de klassieke regels van de retorica. Zo ontbreekt vaak een inleiding of een conclusie. In Montaignes visie is een essay ook nooit af. De eerste essays worden geschreven vanaf 1571 en gepubliceerd in 1580. En Montaigne blijft tot aan zijn dood in 1592 aan zijn essays werken, of beter: toevoegen.

Dit voortdurend hernemen van zijn essays heeft te maken met de filosofische achtergrond van zijn schrijven: het skepticisme, dat vervat is in zijn lijfspreuk *Que sais-je?* ("Wat weet ik?"). In zijn essays gaat het weliswaar over een grote verscheidenheid van onderwerpen, maar het hoofdonderwerp is hij zelf, en zijn veranderende mening over de behandelde onderwerpen. Hij probeert door de onderwerpen heen zichzelf te leren kennen (volgens de Socratische stelregel "Ken u zelf") en een portret van zich zelf te schetsen. Dit is geen statisch portret. Omdat hij zelf voortdurend verandert, en ook de andere onderwerpen aan verandering onderhevig zijn, besluit hij om niet weg te strepen of te corrigeren maar alleen toe te voegen, zodat de tekst de veranderingen van zijn meningen en gevoelens blijft weergeven - hoe tegenstrijdig deze ook zijn.

Voor onze thematiek van dronkenschap is het interessant dat Montaigne dit proces van voortdurende verandering in termen van dronkenschap omschrijft: "Ik kan mijn model maar niet laten stilstaan. Hij zwalkt en waggelt in een natuurlijke dronkenschap.

Ik neem hem in deze toestand op, zoals hij is op het moment dat ik mijn aandacht op hem richt. Ik schilder niet het zijn, ik schilder de overgang [...] Ik moet mijn verhaal met het uur bijstellen" (p. 1034).**[iii]** En elders schrijft hij dat verandering meestal geen verbetering inhoudt, - en ook hier wordt de metafoor van het dronkenschap gebruikt: "Mijn eerste twee boeken verschenen in 1580. Sindsdien ben ik heel wat jaren ouder, maar zeker geen spat wijzer geworden. Ik nu, en ik toen, dat zijn er twee; maar wie van beiden de beste is, zou ik niet durven zeggen. Ouder worden zou iets moois zijn, als je er alleen maar op vooruitging. Maar je gaat als een dronkeman: zwalkend, wankel en onzeker" (p. 1243). Zijn schrijven is daarmee aftastend, proberend, proevend, en dat zijn betekenissen van het woord "essay" die in het schrijven van Montaigne geactualiseerd worden.

De thematiek van wijn, drinken en dronkenschap is niet alleen een abstract-filosofische metafoor voor het schrijven, maar heeft ook een heel concrete dimensie: Montaigne is geïnteresseerd in de wijn en zijn werking. Dit blijkt uit zijn *Journal de voyage*, het dagboek dat hij bijgehouden heeft van zijn reis naar Rome in 1580. Dit dagboek, dat niet bestemd was voor publicatie, en dat in de

achttiende eeuw bij toeval gevonden is en uitgegeven is. In dit reisjournaal wordt van alles beschreven, ook de wijnen. Zo merkt hij op over de maaltijden in Bazel: “[De Zwitsers] mengen nooit water door hun wijn, en men zou ze haast gelijk geven, want hun wijnen zijn zo licht dat [wij] ze nog slapper vonden dan royaal verdunde uit Gascogne, en toch zijn ze heel fijn van smaak” (*Reis naar Italië*, p. 45). **[iv]** Over Zuid-Duitsland schrijft de secretaris van Montaigne in het reisjournaal: “Montaigne pastte zich zozeer aan dat hij zelfs zijn wijn dronk zonder water. Wat drinkgelagen aangaat, hij werd er nooit voor uitgenodigd tenzij uit beleefdheid, en nam er nooit aan deel.” Dit klopt met wat Montaigne in zijn essays schrijft: namelijk dat hij, althans in Frankrijk, altijd water bij de wijn doet. Daarna volgt er een lange passage over de prijs van de wijnen in Zuid-Duitsland, en over de manier van drinken: “Hun wijn wordt gebracht in kannen die lijken op grote kruiken, en ze beschouwen het als een vergrijp wanneer ze een lege beker zien zonder hem meteen te vullen, en nooit met water, zelfs niet voor wie daarom vraagt.” En de secretaris concludeert: “De Duitsers zijn zelfingenomen, opvliegend en drankzuchtig; maar, zo zei monsieur de Montaigne, het zijn geen verraders of dieven” (*Reis naar Italië*, p.66).

Montaignes aandacht voor de wijn heeft te maken met een van zijn motieven om op reis te gaan: hij wilde in de geneeskrachtige baden in Duitsland, Zwitserland en Italië verlichting te vinden voor zijn aanvallen van niersteen. Het reisjournaal houdt heel nauwgezet de reacties bij van het lichaam op het wisselende eten en drinken. Zo schrijft de secretaris in Verona: “Ik maakte me vanwege zijn koliek bezorgd toen ik hem die troebele, overigens wel goede, wijnen zag drinken” (*Reis naar Italië*, p. 108). Opvallend is de nostalgie naar de wijnen uit Duitsland: “We misten die uit Duitsland, al waren die meestal gearomatiseerd...” (*Reis naar Italië*, p. 108). In Florence gaat Montaigne in op het effect van de wijn op zijn lichaam, dat vreselijk te lijden heeft van koliekaanvallen: “Men heeft hier de gewoonte sneeuw in de wijnglazen te doen. Ik deed er maar weinig in, omdat ik mij niet al te goed voelde, dikwijls pijn had in mijn zij en steeds ongelooflijk veel graveel loosde; bovendien kon ik mijn hoofd niet in zijn oude conditie brengen. Duizeligheid, en een ondefinieerbare druk op mijn ogen, mijn voorhoofd, mijn wangen, tanden, neus en mijn hele gelaat. Ik bedacht dat het kwam van de zoete, koppige witte wijnen, want die keer dat ik voor het eerst weer last kreeg van migraine had ik veel Trebbiano gedronken toen ik verhit was van de reis en het weer, en die wijn te zoet was om mijn dorst te lessen” (*Reis naar Italië*, p. 253).

Verder worden in het *Journal de voyage* de wijnen slechts terloops genoemd: veeleer gaat de aandacht uit naar het water, waarvan precies bijgehouden wordt wat de smaak is, de kleur, de hoeveelheid, wat het effect is; er zijn details over het zweet, de winden, de hoeveelheden, de frequentie en de kleur van de urine, en vooral, wat het meest onsmakelijk is: de gedetailleerde beschrijvingen van de aanvallen van koliek, en de grootte, kleur, vorm en hoeveelheid van de nierstenen die Montaigne om de zoveel dagen loosde, - vaak met ondragelijke pijn. Men kan inderdaad soms het *Journal de voyage* lezen als een medisch dagboek. Een voorbeeld uit vele: “De ochtend van de vierentwintigste dreef ik een steen uit die in de pijp bleef steken. Hij bleef zelfs tot het tijd was voor het middagmaal zonder dat ik kon wateren, wat maakte dat ik daar grote behoefte aan kreeg. Toen wist ik hem niet zonder pijn, en bloed, zowel ervoor als erna, uit te drijven: hij was zo dik en zo lang als een pijnboompit, maar aan een uiteinde zo dik als een tuinboon, en had - want ik moet de dingen bij hun naam noemen - precies de vorm van een penis. Het was voor mij een groot geluk dat ik hen kwijt kon raken. Nooit heb ik er een van vergelijkbare grootte uitgedreven. Ik had dit resultaat maar al te goed zien aankomen aan de aard van mijn urine. Ik zal zien wat er nog moet volgen. Nu ik me er dagelijks van bewust ben dat ik op deze wijze kan sterven en dat de dood elk uur naderbij komt, zou het van te grote zwakte en lafheid getuigen als ik niet mijn best zou doen deze zonder moeite onder ogen te zien wanneer hij mij overvalt [...]” (*Reis naar Italië*, p. 272).

Deze overgang van anecdote naar beschouwing is typisch voor de *Essays* - hetgeen voor ons de aanleiding om de stap naar Montaignes hoofdwerk te maken. Het is tegenwoordig vrij eenvoudig na te gaan wat de *Essays* over wijn en drank te zeggen hebben. Met behulp van een concordantie[v] heb ik gezocht naar de woorden *vin*, *ivresse*, *ivre*, *saoul*, *ivrogne* en *Bacchus*. Deze zoektocht leverde heel wat plaatsen op, die ik niet allemaal kan bespreken. Ik beperk mij hier dan ook tot een keuze van de meest interessante.

Allereerst een citaat over Montaignes wijze van drinken; het is een passage die bevestigt wat we reeds in het *Journal de voyage* lazen: “[...] In het algemeen leng ik mijn wijn voor de helft aan met water, soms voor een derde. En als ik thuis ben, wordt, naar een oud gebruik dat de arts mijn vader en zichzelf voorschreef, de wijn die ik nodig heb zo’n twee, drie uur van te voren in de wijnkelder gemengd. [...] De beste manier van leven is er een volgens algemeen aanvaarde principes: mijns inziens moet hierbij iedere excentriciteit worden vermeden; en het zou mij net zozeer tegenstaan wanneer een Duitser water bij de wijn deed, als wanneer

een Fransman deze onversneden dronk” (p. 1428-1429).

Gezien het bovengeciteerde wekt het geen verbazing dat Montaigne geïnteresseerd is in de interactie tussen wijn en gezondheid. Hij merkt op dat, als hij ziek wordt, hij dit voelt aankomen doordat hij dan geen wijn meer lust. Hij voert de wijn aan als bewijs voor de onzekerheden van de medische wetenschap: sommige artsen zeggen dat de wijn een geneeskrachtige werking heeft, anderen juist niet. Elders meldt hij dat wijn door zijn streekgenoten in Gascogne beschouwt wordt als een geneesmiddel: de wijn moet zo sterk mogelijk zijn, en vermengd met veel specerijen en saffraan. Maar het blijft onduidelijk of Montaigne daar zelf geloof aan hecht. Zo citeert hij ook Galenus, die vertelt dat een lepralijder genezen werd door de wijn omdat er toevallig een adder in het vat was gekropen (p. 1006) – hetgeen natuurlijk niets over de genezende werking van de wijn zelf zegt..

In dit verband is de volgende anecdotische vermelding waard. Om er achter te komen of het bloed van een bok die witte wijn te drinken krijgt, inderdaad geneeskrachtige werking heeft, zoals het volkgeloof wil, voert hij het volgende experiment uit. Hij laat een bok gedurende een lange periode witte wijn drinken; hij laat het dier vervolgens opensnijden en ontleden. Hij vermeldt dan dat er in de maag van het dier zich twee grote, sponsige ballen ontwikkeld hebben, die er normaal niet in zitten. Zijn conclusie is dan dat bokkenbloed nooit geneeskrachtig kan zijn, omdat het dier blijkbaar niet in staat is met zijn eigen bloed zichzelf te genezen (p. 1002-1003).

Amusant is ook de passage waarin Montaigne de wijnbouw aangrijpt om zijn skepticisme te illustreren. Hoewel zijn lijfspreuk luidt “*Que sais-je?*”, weet hij heel goed dat hij van zaken die met tuin- en landbouw te maken hebben, niets weet, en ook niets wil weten. Dit ondanks de verwijten uit zijn directe omgeving dat hij niet op de hoogte is van de wijnteelt (hoewel er op zijn eigen land wijn verbouwd wordt), dat hij geen onderscheid weet te maken tussen de verschillende druivensoorten, en dat hij zelfs niet kan uitleggen wat de precieze betekenis is van de term *faire cuver le vin*.

Met dit alles in gedachten is het mogelijk de overstap te maken naar Boek II, essay 2: *De l'ivrognerie*, “Over de dronkenschap”. De omringende essays geven al enigszins aan welke kant de argumentatie opgaat. Het eerste hoofdstuk is getiteld “Over de wisselvalligheid van ons handelen”, waarin hij een aantal ideeën van de Stoa kritisch bespreekt. Het derde hoofdstuk is getiteld “Een gewoonte op het



eiland Cea”, en gaat over het plegen van zelfmoord, eveneens een onderwerp uit de stoïcijnse hoek. Het is dan ook niet verwonderlijk dat het essay over dronkenschap eveneens indirect handelt over het stoïcijnse denken. Om zicht te krijgen op de redeneertrant – die het wisselvallige overneemt van het voorafgaande essay, en een zwalkende koers volgt, passend bij het onderwerp – is het nuttig om te beginnen met een poging de inhoud van het essay samenvattend te parafrasen. Voor de overzichtelijkheid, ga ik in eerste instantie uit van de eerste versie van het essay – die van 1580 – en zal ik vooralsnog de toevoegingen uit 1588 en later niet meenemen.

De openingszin van het essay sluit aan bij het onderwerp van het vorige essay: “De wereld is een en al verscheidenheid en ongelijkvormigheid”, – en dat geldt ook voor de verschillende categorieën zonden. Van alle zonden of ondeugden is dronkenschap of drankzucht de meest grove of bestiale. Alle andere zonden hebben “iets edels”, omdat daar de geest bij te pas komt. “Drankzucht is enkel fysiek en aards. Het enige land waar deze ondeugd wordt gewaardeerd, is dan ook de lompeste natie die er momenteel bestaat” (p. 434) – bedoeld wordt hier Duitsland. Dronkenschap schakelt de geest uit, en drijft de meest intieme geheimen naar buiten. Vervolgens geeft Montaigne een aantal voorbeelden die deze algemene stelling illustreren. Zo haalt hij een anekdote uit de Oudheid aan waarin verhaald wordt hoe een gezant dronken gevoerd werd en al zijn geheimen verraadde. Daarna geeft Montaigne echter twee tegenvoorbeelden van personen die ondanks hun dronkenschap juist niets verraden hebben. En dan komt Montaigne weer terug op de Duitsers: “Ik heb meegemaakt dat Duitsers, al waren ze nog zo laveloos, zich hun afdeling, het wachtwoord en hun rang nog herinnerden” (p. 435), een opmerking waarmee Montaigne zijn negatieve oordeel over de Duitsers weer enigszins positief maakt. Montaignes opmerking krijgt nog meer reliëf als men bedenkt wat hij elders zegt over zijn eigen, slecht functionerend geheugen, dat maakte dat hij al enkele malen het wachtwoord vergeten was dat hij aan zijn ondergeschikten doorgegeven had.

Dit eerste deel is typerend voor Montaigne’s relativerende redeneertrant. Hij poneert iets, bevestigt dit vervolgens met enkele voorbeelden, en spreekt dit daarna tegen met behulp van enkele tegenvoorbeelden.

In diezelfde trant gaat het tweede gedeelte verder, dat begint met een zin, die het voorafgaande problematiseert: “Het staat vast dat deze ondeugd in de Oudheid niet zo verwerpelijk vond” (p. 436), – zelfs niet bij de Stoïcijnen. De Stoïcijnen

adviseren zelfs om zo nu en dan eens goed dronken te worden, een advies dat ook gegeven wordt door de indertijd bekende arts Sylvius, een tijdgenoot van Montaigne. Vervolgens betreft Montaigne de kwestie op zichzelf: “Mijn smaak en mijn aard zijn grotere vijanden van deze ondeugd dan mijn verstand” (p. 437). Nu heeft Montaigne elders al uitgelegd dat hij niet snel dronken wordt, omdat zijn lichaam zich daartegen verzet. Hij gaat het dus hier niet hebben over zijn “smaak” en “aard”, maar over zijn “verstand” dat de dronkenschap vergoelijkt. Montaigne voert dan twee “verstandelijke” argumenten aan: a. dronkenschap is minder kwaadaardig en minder schadelijk voor de algemene orde dan vele andere ondeugden; b. men hoeft er maar weinig voor doen om dronken te worden – dit in tegenstelling tot andere zonden. Vervolgens geeft hij aan dat de wijn de ouderdom kan verlichten, waarbij hij overigens in het midden laat of dit ook voor hem geldt. Daarna komt hij uit op een bekend logisch probleem: “Maar of de geest van de wijze zo sterk is dat hij zich niet laat overweldigen door de wijn is een aloude, gemakkelijke vraag” (p. 440). Deze vraag geeft aanleiding tot een lange beschouwing over de zwakheid van de geest, zelfs de grote namen van het verleden Lucretius, Socrates en ook de Stoïcijnen kenden momenten van zwakte. De mens moet zijn neigingen beteugelen en matigen, maar kan ze niet onderdrukken.

Daarna verglijdt de discussie van dronkenschap naar een ander onderwerp: de interpretatie van excessieve daden. Geciteerd wordt Plutarchus die twijfelde of Brutus en Torquatus uit deugd hun kinderen konden doden, – of dat er niet toch een of andere hartstocht aan hun daden ten grondslag ligt. Montaigne zegt: “Alle handelingen die de gewone grenzen overschrijden kunnen negatief worden geduid” (p. 442). Dit geldt zelfs voor het christelijke martelaarschap dat, hoe heilig ook, gekenmerkt wordt door abnormaliteit en bezetenheid. Hier vervalt Montaigne in een aantal tot de verbeelding sprekende voorbeelden van martelaren. Wat voor de martelaars geldt, gaat ook op voor de moed van soldaten tijdens de strijd. Zij handelen in een roes. Na afloop van de strijd is de soldaat de eerste die verbaast is over zijn heldendaden. En dat geldt ook voor de dichters die met verbazing terugkijken op hun werk: zij “herinneren zich niet meer langs welke wegen zij tot zo’n mooi resultaat zijn gekomen”(p. 444). Tot slot worden zowel Plato als Aristoteles aangehaald over de dichterlijke vervoering en waanzin: Aristoteles “heeft gelijk om iedere impuls die boven ons denken en verstand uitgaat, hoe prijzenswaardig deze ook mag zijn, met het woord waanzin te bestempelen. Want wijheid is het evenwichtig beheren van onze geest, waarbij

deze met de juiste maat en verhoudingen te werk gaat en zich daar rekenschap van geeft" (p. 444).

Het moge duidelijk zijn dat dit essay over dronkenschap een dronkenmans-parcours volgt. Er blijkt een soort vervoering werkzaam te zijn, die maakt dat de rode lijn wel erg moeilijk te volgen is, zelfs in vergelijking met andere essays. Als men nu globaal naar dit essay kijkt, zijn de volgende verglijdingen in de argumentatie aanwijsbaar: dronkenschap wordt eerst negatief, daarna positief gewaardeerd. Daarna wordt gesuggereerd dat dronkenschap een vorm van waanzin is, die niet alleen negatief (Montaigne geeft kort een paar voorbeelden van wreedheid) maar ook positief beoordeeld kan worden (Montaigne geeft vele voorbeelden van dapperheid, en van dichterlijke vervoering). Het impliciete ideaal is echter redelijkheid en matigheid, - en we kunnen stellen dat als we dit ook toepassen op zijn manier van schrijven er sprake is van een paradox die heel typisch is voor Montaigne: mateloos schrijven over maat houden.

De verbale dronkenschap, de "babbelzucht" zoals Montaigne dit elders schertsend noemt, is een neiging die hij niet kan onderdrukken, net zoals de echte dronkenschap door de wijze niet onderdrukt kan worden. Inderdaad voegt Montaigne in latere edities enkele lange passages aan toe, die de argumentatie van het essay nog ondoorzichtiger maken. Een van die passages is bekend, omdat hierin een heel bijzonder beeld geeft van zijn vader. Zijn vader wordt geportretteerd als een toonbeeld van lichamelijke, geestelijke en morele zelfbeheersing. Hij is na zijn militaire loopbaan maagdelijk het huwelijk ingegaan, ondanks het feit dat hij deelgenomen had aan de oorlogen in Italië, waarvan vele soldaten terugkwamen met syfilis, indertijd door de Fransen de Italiaanse pokken genoemd. Montaigne besluit met de volgende opmerking over zijn vader: "En bij zijn thuiskomst uit Italië, in 1528, toen hij al niet zo jong meer was (drieëndertig), is hij getrouwd" (p. 439). Op dat moment realiseert Montaigne dat hij wel zeer ver afgedwaald is van het onderwerp, en hij besluit dan: "Terug nu naar onze flessen", - hetgeen een komische variant is van het gezegde "Retournons à nos moutons".

Wat de redenering ook extra ingewikkeld maakt is de manier waarop Montaigne in discussie treedt met zijn stoïcijnse hoofdbron: een brief van Seneca, **[vi]** waarin het volgende syllogisme aangevochten wordt: (a) Niemand vertrouwt aan een dronken man een geheim toe; (b) Dat doet men wel bij een zedig man; (c) Daarom is een zedig man nooit dronken. Seneca toont aan dat dit een syllogisme is van

niets. Men kan namelijk ook niet het volgende syllogisme volhouden: (a) Niemand vertrouwt een slapend man een geheim toe; (b) Dat doet men wel bij een zedig man; (c) Daarom slaapt een zedig man nooit.

Nu neemt Montaigne dit syllogisme hier niet over, – dat doet hij overigens wél in een ander essay. Maar hij herneemt hier wel vele voorbeelden uit Seneca's brief, vaak met een geheel eigen draai, – of met tegengestelde voorbeelden. Zo gaat Seneca uitsluitend in op de *negatieve* excessen die voortkomen uit dronkenschap, terwijl bij Montaigne juist de nadruk ligt op de *positieve* excessen. Zo noemt Seneca twee keer als voorbeeld Alexander de Grote – de eerste keer als voorbeeld van woede-uitbarstingen door dranklust. De tweede keer als voorbeeld van iemand die na talloze militaire campagnes op jonge leeftijd sterft als gevolg van overmatig drankgebruik. Nu wordt Alexander de Grote door Montaigne niet genoemd. Echter de vader van Montaigne is precies het tegenbeeld van Alexander: hij is het voorbeeld van zelfbeheersing, kuisheid en matigheid, – en op de leeftijd waarop Alexander sterft, namelijk drieëndertig, treedt zijn vader na zijn militaire loopbaan in het huwelijk, zoals Montaigne met enige nadruk vermeldt. Het zou dus kunnen zijn dat Seneca's bespreking van Alexander Montaigne ertoe gebracht heeft in dit essay over dronkenschap over zijn vader te spreken.

Interessant is nu dat het idee waarmee Montaigne eindigt, namelijk dat dichterlijke vervoering een vorm van dronkenschap is, inclusief de verwijzingen naar Plato en Aristoteles, eveneens van Seneca afkomstig is, maar dan uit een ander geschrift, het tractaat *De tranquillitate animi*, "Over de gemoedsrust". Deze tekst heeft eveneens iets paradoxaals, omdat Seneca komt te praten over dronkenschap en vervoering in de conclusie van een stuk dat gaat over gemoedsrust. Je krijgt de indruk dat in het essay van Montaigne de twee teksten van Seneca naast elkaar en tegenover elkaar gezet worden, het ene aan het begin, en het andere aan het einde, en dat het essay een resultaat is van de botsing van die twee.

Het essay over dronkenschap is daarmee heel typisch voor Montaignes schrijven. Aan de basis van de dronken, associatieve opbouw van dit essay blijkt een intertekstuele discussie met Seneca ten grondslag te liggen, die echter nergens geëxpliciteerd wordt. Het is aan de "begaafde lezer" (de term is van Montaigne) deze diepere betekenis op te sporen. Zoals hij elders zegt: "Vaak bevatten [mijn anekdotes en citaten], los van mijn betoog, kiemen voor een rijker en gedurfter

onderwerp, terwijl er en passant ijlere tonen in doorklinken” (p. 327). De lezer hoeft in zijn interpretatie zich niet met die “ijlere tonen” tevreden te stellen: “Begaafde lezers ontdekken in andermans geschriften vaak parels die de schrijver zelf er niet bewust in heeft gelegd: ze verdiepen de betekenis en verrijken hun inzicht” (p. 171). Dit beroep op de zelfwerkzaamheid van de lezer om de polyvalentie van de tekst te doorgronden, maakt van de *Essays* van Montaigne een verrassend moderne tekst.

#### NOTEN

**[i]** Zie mijn artikelen “‘Croquer pie’. Quart Livre, Ancien Prologue”, in Michel Bideaux (ed.), *Rabelais-Dionysos. Vin, carnaval, ivresse*, Marseille, 1997, 97-108; “Eksters en gaaien. De literaire verwerking van een prodigium bij Poggio en Rabelais”, *Millennium : Tijdschrift voor Middeleeuwse Studies*, 12(2) (1998), 139-148.

**[ii]** Zie onder meer S. Dresden, *Rabelais - Nuchtere dronkenschap [...]*, Amsterdam, 1972 en Florence Weinberg, *The Wine and the Will. Rabelais's Bacchic Christianity*, Detroit, 1972.

**[iii]** Montaigne, *De essays*, vertaling Hans van Pinxteren, Amsterdam, 2004.

**[iv]** Montaigne, *Reis naar Italië. Een reis naar Italië via Zwitserland en Duitsland in 1580-1581*, vertaling Anton Haakman, Amsterdam, 1993.

**[v]** R.E. Leake, *Concordance des Essais*, Genève, 1981.

**[vi]** Seneca, *Epist. Moral.*, 83.

---

## **De Drankmachine - l'Assommoir van Émile Zola**



Émile Zola (1840-1902)

Ills.: emilezola.org

*L'Aubergiste:*

*Ça, c'est du vin, non?*

*On n'en boit pas de cette qualité dans les couvents.*

*Et je vous garantis*

*Que ce n'est pas cette année qu'il est venu d'Auxerre. [i]*

In het dertiende-eeuwse *Jeu de la Feuillée* dat door Adam de la Halle geschreven werd om op de marktplaats in Arras te worden opgevoerd, komt een kleurrijke herbergscène voor waarbij veel stadsgenoten ongetwijfeld gevoelens van herkenning hebben beleefd. Er wordt flink geslemt door de alter-ego van de dichter en zijn vrienden waarbij een onnozele, maar corrupte monnik het kind van de rekening wordt. Het spel onder het preeel wordt een zotte bedoening, zoals de dubbelzinnige titel al aangeeft (van de *feuilles* naar de *folie*). Zelfs in meer religieus georiënteerde teksten zoals *Le Jeu de Saint Nicolas* van stadsgenoot Jean Bodel (eind twaalfde eeuw) komen soortgelijke taferelen voor waarbij het dievenvolk zijn buit in de taveerne verdeelt en dan ook een uiterst sappig taaltje uitslaat.

Tijdens de Renaissance wordt de drank ook wel symbool van de inspiratie zoals bij de beroemde *Dive Bouteille* (de goddelijke fles) van Rabelais en in de tijd van Lodewijk de Veertiende treft men zowel de verfijnde feestgelagen aan die Vatel organiseert [ii] en die de hofdichters bezingen, als ook de ceremoniële rol van de drinkbeker in de tragedie. Voor de 18e eeuwse libertijnen maken hun speciale cocktails vaak een wezenlijk bestanddeel uit van het liefdesspel en de romantici zwelgen gretig in alles dat de zinnen betovert en de grauwe werkelijkheid opzieschuift. Het gedeelte "Le Vin" uit de *Fleurs du mal* van Baudelaire toont goed

de verscheurde ziel van de dichter: het eerste gedicht laat de 'geest van de wijn' een 'zang vol licht en verbondenheid' declameren; vervolgens echter zijn er drie teksten waarin de wijn van de voddeman, van de moordenaar en van de eenzame figuur aan bod komen. Toch sluit Baudelaire deze sectie positief af met "de Wijn van de geliefden":

*Aujourd'hui l'espace est splendide!  
Sans mors, sans éperons, sans bride,  
Partons à cheval sur le vin  
Pour un ciel féérique et divin!*

*Comme deux anges que torture  
Une implacable calenture,  
Dans le bleu cristal du matin  
Suivons le mirage lointain!*

*Mollement balancés sur l'aile  
Du tourbillon intelligent,  
Dans un délire parallèle,*

*Ma soeur, côte à côte nageant,  
Nous fuirons sans repos ni trêves  
Vers le paradis de mes rêves! **[iii]***

Deze vogelvlucht boven een doordrenkt landschap laat al zien hoe het nuttigen van alcohol door de eeuwen heen heel verschillende functies vervuld heeft binnen de Franse literatuur. In de twintigste eeuw zal trouwens ook menig meesterwerk dankzij of ondanks een overvloed aan geestrijk vocht geschapen worden. **[iv]**

Maar het is toch wel de tweede helft van de negentiende eeuw die in Frankrijk op meer bijzondere wijze drank en literatuur verenigt. Zo staat de relatie tussen Verlaine en Rimbaud met al zijn tragische grootheid in het teken van de roes en Alfred Jarry combineert onstuimig zijn vernieuwingsdrang met zijn ethyl-uitspattingen. Een van de redenen is wellicht de grote populariteit van de absint, "La Fée verte", die sterk verslavend en hallucinogeen is. **[v]** In de periode vanaf 1870 nam het alcoholisme in Parijs schrikbarende vormen aan in alle lagen van de bevolking en het was ook tegen deze achtergrond dat Émile Zola (1840-1902) de romancyclus *les Rougon-Macquart* ontwierp. Zoals de ondertitel aangeeft is het de "Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire", onder het

Tweede Keizerrijk dus, dat van Napoléon III, die in 1851 de Tweede Republiek 'afschafte' en heerste tot de Frans-Duitse Oorlog van 1870 waarin hij een smadelijke nederlaag leed tengevolge waarvan hij het veld moest ruimen. Het was een tijd van ongebreidelde industrialisatie vanuit een radicaal kapitalistische mentaliteit, waarbij de (voorlopige) winnaars (Bonaparte voorop) uitbundig bouwden, feesten en copuleerden.

Tussen 1871 en 1893 publiceert Zola de 20 delen van deze saga, meestal eerst als feuilleton (wat natuurlijk zijn invloed had met name op de indeling in hoofdstukken en op de spanningsboog) en daarna als boek. Hij wilde duidelijk Balzac naar de kroon steken, wiens *Comédie Humaine* hét standaardwerk was dat de maatschappij in zijn totaliteit probeerde weer te geven. Als Zola aan de ene kant met Balzac wedijverde wat betreft de 'voorbeeldigheid' van zijn personages en de representativiteit van zijn kijk op de samenleving, dan verwijderde hij zich toch ook op enkele cruciale punten van zijn illustere voorganger. Allereerst was hij van oordeel dat het realisme van Balzac te subjectief en te theatraal, te opzichtig literair ook was. Zoals hij ook menigmaal in theoretische teksten uiteenzette, beoogde Zola een in zijn ogen echt objectief realisme, gebaseerd op de gegevens en uitkomsten van de wetenschap, van een positivistisch opgezette wetenschap wel te verstaan, naar het voorbeeld van de filosoof Auguste Comte en de arts Claude Bernard. 'Naturalisme' werd de term die het onderscheid duidelijk moest markeren: de natuur, de fysieke werkelijkheid als basis en niets anders. Dat Zola zelf dit principe losjes zou hanteren en dat bij hem eerder sprake is van episch of zelfs mythisch realisme dan van puur positivistisch naturalisme, zullen wij nog geregeld ervaren.

Ook wat de ideologische dimensie van zijn werk betreft wilde Zola zich van Balzac distantiëren. Ging diens genadeloze kijk op de samenleving van zijn tijd immers niet samen met een door nostalgie ingegeven reactionair denkpatroon waarin de machtsverhoudingen van vóór de industriële tijd werden opgehemeld? Voor Zola als marxistisch georiënteerd denker (althans op dit punt) vond de objectieve analyse van de levensomstandigheden in de maatschappij van zijn tijd zijn enig logische voortzetting in een militante en geëngageerde houding zoals die bij voorbeeld in zijn fameuze *J'accuse*-artikel betreffende de 'Affaire Dreyfus' naar voren kwam. Maar ook in de keus van zijn setting en karakters ging Zola een eigen weg: hij nam niet zoals Balzac een selectie van alle maatschappelijke terreinen waarbij door terugkerende personages een rode draad zou lopen; hij



concentreerde zich op één familie die dan weliswaar door zijn vertakkingen en verplaatsingen in contact zou komen met allerlei lagen van de samenleving, maar waarin toch een ander principe als een langdurig laboratoriumproject de toon aangaf, namelijk een breed uitgewerkt netwerk van erfelijkheidsfactoren. In het kielzog van Darwin en Mendel beoogde Zola een objectief panorama tot stand te brengen waarin de resultaten van erfelijke aanleg op allerlei verschillende plaatsen en in een menigvoud van relaties werden blootgelegd. Deze analyse kon dan uitmonden - binnen of buiten de wereld van het verhaal - in een politieke en/of sociale stellingname. De sociale en de erfelijke factoren gaan voortdurend nieuwe verbindingen aan waarop bij Zola toch wel steeds een onherroepelijke voorbestemdheid drukt. Hierdoor kan vaak een vergelijking met de klassieke tragedie gemaakt kan worden. En als merkteken zullen bij de auteur van de *Rougon-Macquart* overal de passies zich spiegelen in de lichamelijke eigenschappen: de genen bepalen het temperament en de lichaamsbouw. Ook hier echter overschrijdt de literaire symboliek vaak de klinische observatie: zo loopt Gervaise, de hoofdpersoon uit *l'Assommoir*, mank omdat haar zatte vader zijn zwangere vrouw geregeld met voeten en vuisten bewerkte. Maar dit merkteken wordt als het ware de onuitwisbare aanwijzing van haar eigen zwakte, van alles wat in haar ziel scheef loopt en onevenwichtig is. Wij zien hier al een aanwijzing hoe de alcohol niet alleen een lichamelijk, psychisch en sociaal gegeven is, maar ook een metafysische dimensie verwerft als lotsbestemming in een samenhang van natuur en kosmos.

Deze metafysische aspecten worden door Zola op allerlei manieren in scène gezet (de invloed van theater en opera die zo alom aanwezig zijn in die tijd is onmiskenbaar). De intensificatie van het natuurlijke leidt tot extreme beelden, boulimie, melodramatische intriges, waanzin, frenesie, hysterie : in een wereld van uitersten vindt een worsteling van titanen plaats die menigmaal aan Wagner doet denken. Vooral het literaire middel van de beeldspraak wordt alom ingezet om aan de objectieve beschrijvingen een superieure overredingskracht te geven; de metaforen willen aantonen dat het buitengewone in de materie huist; de literatuur is een laboratorium voor extreme situaties die onder het stof van het alledaagse de werkelijke intensiteit van de passies blootleggen. In zekere zin is Zola inderdaad al een surrealist *avant la lettre*. De filosoof Michel Serres heeft in zijn magistrale studie *Feux et signaux de brume : Zola* uit 1975 laten zien dat er in feite ook geen tegenspraak huist in dit samengaan van wetenschappelijke pretenties en een visionaire uitwerking. In één vloeiende beweging gaan aan het

eind van de negentiende eeuw concreet onderzoek, kunstzinnige opvattingen, overgeleverde verhalen, wereldbeschouwingen en ideologie in elkaar over (het werk van de astronoom-astroloog Camille Flammarion is kenmerkend hiervoor). Eigenlijk zal in Frankrijk pas Bachelard duidelijk de scheidingslijn aangeven. Machines, stoom, elektriciteit, maar ook hondsdoelheid (het eigenlijke onderzoeksgebied van Pasteur), syfilitische waanzin of kraamvrouwenkoorts waren tegelijkertijd verschijnselen die volgens precieze procedures bestudeerd werden én manifestaties van een strijd der elementen of van de levenskrachten. En op dit grensvlak opereert als geroepen de kunst (een roeping die ook tot de ondergang kan leiden zoals Zola's schilder Claude Lantier in *L'Oeuvre* aan den lijve zal ervaren).

Als er één gebied is waar deze overgang tussen medische en stoffelijke werkelijkheid van de ene kant en het verkennen van de grenzen van geest en verbeelding anderzijds zich in volle hevigheid manifesteren is het wel het rijk van koning alcohol. Een universum van elementaire gewaarwordingen gaat samen met een fantastische reis naar het onbekende; oerbeelden voeden het proza van Zola waar de furie van de Bacchanten voelbaar wordt en de maatschappelijke misère naar een danteske hel voert. Alvorens dit meer in het bijzonder in *L'assommoir* te bekijken, is het van belang de rol van de alcohol in de totaalopzet van de romanserie te overzien.

De oermoeder waar alle primaire invloed van uitgaat heet Adelaïde Fouque, dochter van een vader die in waanzin sterft, terwijl de aangeboren neurose al in haar naam ingeschreven lijkt te zijn (de term 'neurose' wordt door Zola zelf gebruikt in *Le Docteur Pascal*, het slotstuk van de serie waar hij zijn theorieën in de mond van deze kleinzoon Pascal legt). Adelaïde heeft eerst een relatie met Macquart, een smokkelaar en dronkeman die door de politie wordt doodgeschoten: uit deze verbintenis komen alle Macquarts voort die ons het meest zullen bezighouden en het is duidelijk dat hun gesternte verre van gunstig is. Later trouwt ze met een tuinman, Rougon, die haar als twintigjarige alleen achterlaat (terwijl ze uiteindelijk bijna iedereen zal overleven als een ongenaakbaar en onaantastbaar oerwezen). De Rougon-kant zal door de vaderlijke invloed en door voorspoedige omstandigheden een positieve koers kunnen varen, rijk worden en aanzien verwerven. Eugène brengt het zelfs tot minister. Ook kenmerkend voor hun lot is dat van verschillende personages (waaronder Eugène) gezegd wordt dat ze nog leven op het moment dat de serie wordt afgesloten : ze hebben letterlijk het noodlot overleefd. Toch is ook deze tak

erfelijk belast, wat weer terugkeert bij Dokter Pascal. De toekomst zal moeten uitwijzen welk karakter het kind dat hij verwekt bij zijn nichtje Clotilde zal hebben: een open eind in zekere zin.

De Macquart-kant daarentegen kan slechts van kwaad tot erger geraken : Antoine Macquart, de zoon van de smokkelaar, is een alcoholicus van het rustige type, maar de erfelijke belasting van alcoholisme is duidelijk onontkoombaar, vooral omdat zijn vrouw, een koopvrouw in de Hallen, hem ook graag lust. Bij hun kinderen komen diverse varianten tot hun recht: Gervaise kan niet aan haar lot ontsnappen, maar Jean wordt boer en de invloed van het platteland neutraliseert in dit geval de doordrenkte genen, terwijl Lisa haar lusten kan botvieren in haar positie als slagersvrouw. De afstammelingen van Gervaise zijn veroordeeld tot diverse perversies: Nana wordt sexbom (wat Zola kennelijk beschouwt als een afgeleide vorm van drankzucht), Claude Lantier verhangt zich als gestoord genie en Jacques Lantier voert de driften wel het verst door: hij wordt een door alcohol gedreven moordenaar, de alcohol van zijn verwekkers wel te verstaan. In het volgend citaat verwoordt hij zijn trieste lot:

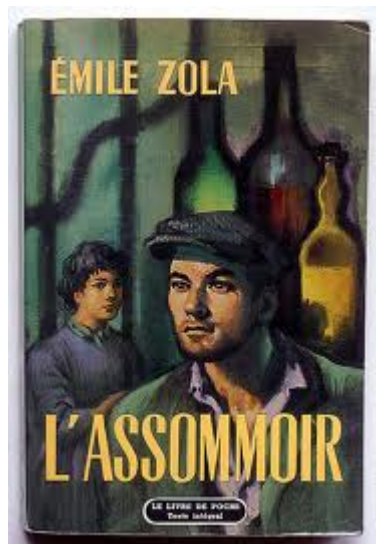
*Zijn familie miste evenwicht, vele leden ervan vertoonden een soort barst. Die overgeërfde barst voelde hij ook soms duidelijk in zich; niet dat hij een slechte gezondheid had, want alleen angst en schaamte voor zijn aanvallen waren er de oorzaak van geweest dat hij voorheen zo mager was; maar hij kende wel plotselinge momenten waarop hij zijn evenwicht verloor, als brak er iets in hem, alsof er gaten vielen waardoor zijn ik hem ontglipte, middenin een soort rook die alles vervormde. Hij was zichzelf niet meer, hij gehoorzaamde alleen aan zijn spieren, aan het woeste beest in hem. En toch dronk hij niet, hij weigerde zelfs een glaasje brandewijn te nemen omdat hij gemerkt had dat de minste druppel alcohol hem gek maakte. Dan kwam de gedachte bij hem op dat hij voor de anderen moest boeten, de vaders en grootvaders die gedronken hadden, de generaties dronkaards van wie hij het bedorven bloed was, een langzame vergiftiging, een primitivisme dat hem terugbracht onder de wolven die vrouwen verslinden, diep in de bossen.*

Dit citaat toont duidelijk hoe Zola - door de mond van zijn personage -, uitgaand van een min of meer klinische observatie, overgaat tot een pathologische redenering die uitmondt in een oerscène. En als Jacques zijn geliefde Séverine doodt, wordt dit beschreven als een vreemd primitief offerverhaal. *La Bête Humaine*, waarin dit zwarte drama beschreven wordt (en ook Lantiers

fantastische tocht met zijn locomotief, de *Lison*)[vi] is een van de laatste romans van de reeks. De sprank hoop die in *Germinal* opbloeide (Gervaises andere zoon Etienne 'sublimeert' daarin zijn aanleg in sociaal gericht elan) is dan al lang weer gedoofd en de *Débâcle* van 1870 komt eraan (de voorlaatste titel), waarna Dokter Pascal het onbesliste en onbeslisbare laatste woord mag hebben. Keren we terug naar de roman die het meest expliciet en uitvoerig het epos van de alcohol verhaalt, *L'assommoir*.

Wij maken kennis met Gervaise Macquart als haar eerste liefde, de levensgenieter Auguste Lantier, haar in Parijs met haar drie zoontjes in de steek laat. Haar lot lijkt zich ten goede te keren wanneer ze kennis maakt met Coupeau, een brave dakwerker uit de buurt waar ze woont (de "Goutte d'Or", een arbeiderswijk in het noorden van Parijs). De beschrijving van het huwelijksfeest, met voorafgaand aan de langverwachte schranspartij een hilarisch bezoek aan het Louvre, is een echt hoogstandje van Zola. Hoewel de eerste huwelijksjaren rustig verlopen en de geboorte van Anna (de latere Nana) de relatie bestendigt, is de dreiging van de alcohol overal om hen heen voortdurend voelbaar. Een zorgvuldig opgezette tragische scène met een zware symbolische ondertoon vormt het keerpunt: Anna komt kijken hoe vader boven op het dak van een hoog gebouw bezig is; deze laatste wordt afgeleid en valt naar beneden. Coupeau herstelt langzaam maar zeker van zijn verwondingen, maar het is alsof in vader en dochter voor altijd een veel radicaler 'chute' heeft plaatsgevonden: in Nana ontluiken de narcistische en perverse trekken die haar toekomst zullen bepalen en Coupeau grijpt uit ledigheid naar de fles waarbij de omstandigheden een diepe neiging wakker maken (zijn vader was ook gestorven door een dronkemansval). Toch wil Gervaise het lot tarten. Ze neemt nieuwe initiatieven: als gerenommeerde wasvrouw opent ze haar eigen zaak die aanvankelijk floreert. Opnieuw wordt met een memorabel feestmaal op Gervaises naamdag de successtory bezegeld, onder andere door het verslinden van een gigantische gans. Ook hier volop symboliek : het is de wet van de gans ("la loi de l'oie") die zo geformuleerd wordt. Gervaise is voorbestemd de geplukte dikke gans te zijn die zich willoos laat slachtofferen. Coupeau raakt steeds meer aan de drank en laat zich meeslepen door gemakzucht en luiheid, des te meer wanneer Gervaises eerdere geliefde, Lantier, ook bij hen zijn intrek komt nemen. Dan begint de aftakeling in alle hevigheid toe te slaan : alle geld wordt verzopen en Gervaise moet de wasserij opgeven. Ze verhuizen naar steeds armzaliger ruimtes en hebben nauwelijks nog te eten, terwijl Coupeau wegzakt in voortdurende dronkenschap. Nana is er dan allang vandoor met steeds

wisselende rijke minnaars. Coupeau wordt steeds vaker in de kliniek opgenomen en door delirium tremens tot razernij gebracht. Gervaise probeert vergeefs als prostituee te overleven terwijl ook zij troost zoekt bij de drank. Ze sterft als een hond in het trapgat van haar vroegere huis.



Het is duidelijk dat door het hele verhaal heen de personages weerloze slachtoffers zijn van een allesdoordringende kracht, die van de alcohol, zich hier manifesterend als een ware doodsdrift. Dat blijkt al in de titel : *L'Assommoir*. Het is de naam van het belangrijkste café in het boek, waar een grote distilleermachine het voornaamste decor vormt. Het woord hangt samen met het werkwoord 'assommer', doodslaan, en doet ook denken aan 'abattoir' - slachthuis (er is inderdaad geregeld sprake van het slachthuis dat - naast het ziekenhuis gelegen - mede het profiel van de buurt bepaalt). 'Assommoir' wordt trouwens ook gebruikt om een val aan te duiden waarin vossen gevangen worden. Zola was niet de eerste die de term gebruikte in de betekenis van een café waar de klanten zich lieten vollopen, maar heden ten dage wordt het woord allereerst met zijn roman geassocieerd. De recente Nederlandse vertaling als "Nekslag" is beeldend, maar legt misschien de nadruk wat te sterk op een handeling, daar waar "Assommoir" het instrumentele, mechanische aspect onderstreept. **[vii]**

Meer in het algemeen wordt vanaf het begin van de roman de hele tragische spanningsboog zoals die bepaald is door het noodlot dat de krachten van de mensen overstijgt, verbeeld in termen, vergelijkingen en situaties die een machine of het machinale als uitgangspunt hebben. Twee paradigma's lijken hier ineen te schuiven: aan de ene kant de oude opvatting van dieren als machines teruggaand op Descartes : zo wordt de mens die zich door zijn instincten laat leiden ook dierlijk mechanisch. Dierenmetaforen zijn talrijk bij Zola en in *L'Assommoir* hebben ook een aantal cafés dierennamen. **[viii]** Aan de andere kant kristalliseert de massale mechanisering van de wereld in de tijd van Zola als bij een soort apocalyptische droom tot een allesoverheersende machine die de menselijke geest volledig aan zich onderwerpt.

Als om het meer algemene karakter van het machinale aan te duiden dat in de drankmachine en de gemechaniseerde mens tot zijn meest extreme vorm komt,

opent het boek met een ander voorbeeld van een moderne machine die een band aangaat met elementaire reacties van de personages. Het betreft de gigantische wasmachine waar Gervaise bij aan het werk is, terwijl het daaropvolgende gevecht op de rand van de wasbekkens tussen haar en rivale Virginie daarop rijmt als een ontlading van primitieve driften. **[ix]** Veelbetekenend is ook het gegeven dat Goujet, een aanbidder van Gervaise die met zijn gouden baard alleen maar goedheid en zelfopoffering te bieden heeft (en die dus seksueel niet aan bod komt), als een soort tragedie meemaakt hoe zijn handwerk als vervaardiger van eerste kwaliteit spijkers overgenomen wordt door een machine die minder mooi maar veel sneller produceert. **[x]**

Deze machines zijn de begeleiders van het machinale bij uitstek dat in de alcohol naar boven komt. Dit blijkt allereerst bij de beschrijving van de distilleermachine in de kroeg waar Coupeau en Gervaise in het begin van hun relatie afkeurend naar de drinkers kijken, maar intussen wel degelijk de fascinatie van het apparaat ondergaan:

*Maar de eigenlijke bezienswaardigheid van het lokaal stond achter een eikenhouten hek, in een met glas overdekte binnenplaats opgesteld. Het was een distilleerapparaat, dat de klanten hier in werking konden zien: distilleerkolven met lange halzen, buizen (serpentins) die tot onder de grond doorliepen, een duivelskeuken, waarvoor de dronkaards onder de arbeiders kwamen staan dromen. (Bigot 29)*

*De alambiek, met zijn vreemd gevormde kolven en zijn eindeloos gedraaide leidingen zag er donker uit; geen sliertje damp kwam ervan af; met moeite hoorde je een inwendig ademen, een onderaards gebrom; dat was als het nachtwerk van een arbeider midden op de dag, somber, krachtig en stil. Maar Mes-Bottes was samen met twee vrienden bij het hek komen staan. Hij lachtte als een slecht gesmeerde katrol, wiegde zijn hoofd en keek met vertederde blikken strak naar de zuipmachine (la machine à souler). Hij zou gewild hebben dat men het uiteinde van de spiraalbuis tussen zijn tanden vastsoldeerde om de nog warme vitriool in zich te voelen vloeien en af te voelen dalen naar zijn voeten, steeds maar door, steeds weer, als een beekje [...] De alambiek ging stug door, zonder vuur, zonder een vrolijk lichtje op het uitgedoofde koper en liet zijn alcoholzweet wegvloeien, als een langzame, koppige bron die uiteindelijk het hele lokaal zou vullen, over de boulevards zou uitvloeien en het immense gat dat Parijs is zou overstromen. (Livre de poche, p. 50)*

Mes-Bottes zal de gangmaker bij uitstek voor Coupeau worden, en het voorbeeld wat betreft de psychische mechanisatie die de alcohol teweeg brengt : van actief naar passief, van relaties met de ander naar het narcistisch gezelschap van de kroegtijgers, van kater naar opstartborrel, van bed naar kroeg laverend. Zola neemt de tijd (en de plaats) om de aftakeling van lijf en wilskracht bij Coupeau in alle details te beschrijven. Hij had zijn onderwerp uitgebreid bestudeerd. Niets wordt Gervaise (en de lezer) bespaard, noch zijn kotsen, noch zijn snoeven, noch zijn verhullende praatjes ('mij doet het niets' "wijn voedt de arbeider"), noch zijn lichamelijke vervorming ( "zijn dronkemanskop, met de aapachtige kaken, werd rood met blauwachtige vlekken door de wijn", Bigot 215). En hoewel het verhaal zich concentreert op Coupeau, zijn er ook regelmatig scènes waarin de drankzucht als algemeen maatschappelijk verschijnsel wordt gebrandmerkt, bijvoorbeeld als het loondag is en "mannen met wolvenogen in de dichte, van afgrijselijkheden zwangere nacht rondzwerven"(Livre de poche, p. 468). Coupeau gaat steeds meer ervaren dat zijn lichaam zich aan zijn controle onttrekt, en herhaaldelijk wordt hij in coma aangetroffen en naar Saint Anne (het grootste Parijse psychiatrische ziekenhuis ) overgebracht.

*Het vergif deed zijn verwoestend werk in hem. Degenen die zijn leeftijd kenden - veertig jaar - huiverden als hij voorbij liep, gebogen, wankelend, oud en vervallen. Het beven van zijn handen werd dubbel zo erg; vooral zijn rechterhand trilde zo sterk dat hij soms met beide vuisten zijn glas moest vasthouden om het naar zijn lippen te brengen. O dat vervloekte beven! Volkomen afgestompt als hij was, kon hij dat toch niet zetten. Men hoorde hem woeste verwensingen tegen zijn handen grommen. Zijn stem veranderde totaal, alsof de brandewijn er een nieuwe klank aan had gegeven. Hij werd aan een oor doof. Hij kreeg verschrikkelijke hoofdpijnen en duizelingen en plotseling kwamen daar nog stekende pijnen in zijn armen en benen bij. Verscheidene malen ging hij naar bed ; zwaar hijgend als een dier dat pijn lijdt kroop hij dan weg onder het laken. [...] Toen begon hij weer vreemd te doen zoals in Saint Anne. Angstig, onrustig, met een hoge temperatuur, rolde hij in een woeste razernij over de grond, verscheurde zijn kleren en beet met zijn krampachtig vertrekkende kaken in de meubels. Of hij werd verschrikkelijk aangedaan, jammerde, snikte en klaagde, dat niemand van hem hield. Hij kende slechts één geneesmiddel: 's morgens een halve liter brandewijn achterover slaan. Zijn geheugen had hem al lang in de steek gelaten, zijn schedel was leeg. (Bigot 281)*

Het slotstuk van dit zwarte epos speelt zich af in Saint Anne tijdens de laatste opname van Coupeau. Met Gervaise kijken wij vol verbijstering naar de totale mechanisering - automatisering van het willoze lichaam. Korsakov (geheugenverlies), Laënnec (levercirrose) en delirium tremens spannen samen in een helse sarabande. Meerdere malen is de verwijzing naar de machine expliciet, zoals wanneer hij in zijn waan achtereenvolgens door allerlei dieren belaagd wordt en uitroept : “Oh ratten, daar heb je die ratten weer” [...] “En ze hebben een helse machine achter de muur gezet, dat tuig” (Bigot 305) en dat gaat nog verder in het volgende citaat dat zijn hele leven bijeenbrengt : “En dan kwamen de vlooiën [...] op de daken rondom waren ze hem aan het opdraaien[**xi**] [...] hij haastte zich en voelde toen een stoommachine in zijn buik; met opengesperde mond stootte hij rook uit, een dichte rook die de cel vulde en door het raam naar buiten dreef”. (Livre de poche 489) Hij is zelf een soort alambiek, een kolkende distilleerkolf, geworden.

De laatste momenten van het leven van Coupeau voeren de show van de automaat naar een *unheimliche* finale:

*Zijn blote voeten staken over de matras heen; en ze dansten uit eigen beweging naast elkaar, in de maat, een vlug, regelmatig dansje [...] Coupeau lag met gesloten ogen, hij kreeg spiertrekkingen die zijn hele gezicht verwrongen. Hij was zo nog afzichtelijker, met zijn vooruitstekende kaak en het misvormde masker van een dode, die benauwde dromen gehad had. Maar de doktoren keken diep geïnteresseerd naar zijn voeten. Die voeten dansten nog steeds. Of Coupeau ook al sliep, zijn voeten bleven in beweging. Hun baas kon gerust snurken, daar hadden ze niets mee te maken, ze dansten in een gelijkmatig tempo verder.[**xii**] Gervaise had gezien dat de dokters hun hand op de romp van haar man legden. Zij wou hem ook aanraken. Zachtjes kwam ze dichterbij en legde haar hand op zijn schouder. Mijn hemel, wat gebeurde daarbinnen? Alles danste, tot diep onder de huid, zelfs de beenderen sprongen mee. Het trilde en golfde daarbinnen, alsof er een rivier onder het vel stroomde. Aan de buitenkant was alleen een oppervlakkige beweging te zien, maar van binnen moest het er verschrikkelijk uitzien. De brandewijn uit ‘De Kroeg’ was daar als een mol aan het graven. Het hele lichaam was van drank doortrokken en deze deed zijn werk. Door die aanhoudende beving werd Coupeau stukje bij beetje vernietigd. De blote voeten die over de matras heenstaken dansten nog steeds. Ze waren verre van schoon en er zaten lange nagels aan. Uren verliepen. Plotseling kwamen ze tot stilstand.*



*Toen keerde de arts zich tot Gervaise en zei : "Het is gebeurd". Alleen de dood had zijn voeten tot stilstand kunnen brengen. (Bigot 313).*

In dit hele laatste hoofdstuk vinden we allerlei combinaties van het dierlijke en van het mechanische : er zit een beest in de machine, de aandrijfriemen verdwijnen in het gebied van de oerscènes, waar leven en dood onlosmakelijk verstrengeld zijn. Dit zou ons kunnen aanzetten om vanuit de psychoanalyse over de tekst van Zola te praten (en sommige termen die we in het voorafgaande gebruikten gingen al die kant op). De oncontroleerbare krachten die het lot van de hoofdfiguren bezegelen zijn ongrijpbaar en onbegrijpelijk. Het lijkt alsof een gebrek dat constitutioneel is hun verlangen in blinde razernij opjaagt. Nana laat haar vader van het dak vallen zoals ook diens vader al naar beneden stortte, en de 'gouden vlieg' zal niet ophouden mannen in het verderf te storten tot haar eigen lichaam door ziekte wegrot. Ongetwijfeld zet Zola de worsteling tussen bewust en onbewust in scène, en het is mogelijk de latere freudiaanse structuur van Ich, Überich en Es in *L'Assommoir* aan te wijzen (hier een ik dat vermalen wordt tussen twee uitersten, voortgedreven als een beest door gevoelens van schuld en haat). Zola, kan men toevoegen, geeft geen klinisch verhaal, maar gebruikt literaire middelen om een specifieke diepte aan zijn personages mee te geven. Hij bedient zich bijvoorbeeld van een heel netwerk van metaforen waarin de poses van het verlangen samenklonteren en gebruikt van de andere kant in de voortgang en structurering van zijn tekst een complex systeem van uitweidingen, secundaire taferelen, herhalingen, flashbacks en vooruitwijzingen die de onontkoombaarheid van een symbolisch web aantonen waarin de verbeelding zich nestelt op strategische plaatsen, terzijde vaak, als schijn, afscherming, verblindings ook, metonymisch, eeuwig verglijdend als het verlangen dat per definitie onvervulbaar is.

Wij 'herkennen' analogieën met het verhaal van Oedipus en ook met de figuur van Narcissus zoals Freud die voor zijn theorie inzette, evenals verwijzingen naar de polymorfe perversie die de kindsheid volgens hem tekent (Coupeau's verlangen is ook regressie naar de nooit genoemde moeder). Ook alternatieve, op de psychoanalyse geïnspireerde paradigma's zouden aan bod kunnen komen: dat van het 'Es' als fundamentele levenskracht zoals Groddeck ze formuleert (en zoals ze bij Wilhelm Reich tot fantastische dimensies wordt opgeblazen); dat van het oerwater, de *Thalassa*, uitgewerkt door Freuds lievelingsleerling Sandor Ferenczi (Coupeau's reis naar de totale omvademing door het vloeibare vertoont verwantschap met de teksten van Poe); dat van het overgangsobject zoals men

het bij Winnicott aantreft rond de thematiek van hechting en onthechting; dat van de 'double bind' uiteengezet door Bateson, als paradigma dat de elementaire ambivalentie van het gedrag van Gervaise gedeeltelijk zou kunnen definiëren.

Deze manoeuvres zijn niet zinloos, maar men zou ertegen kunnen inbrengen dat ze over-zinvol zijn, dat ze de literaire tekst dichtspijkeren en zijn polysemie insnoeren. Dat is wat Pierre Bayard ook als uitgangspunt hanteert wanneer hij uitgaande van een psycholectuur van teksten deze vervolgens achter zich wil laten om na te gaan of in de literatuur niet een eigen theorievorming virtueel aanwezig is die op zijn beurt de bestaande theorieën in een nieuw daglicht kan plaatsen. Bayard publiceert bij Minuit in de Paradoxe-reeks[xiii] en hij onderstreept zelf het paradoxale van zijn onderneming : elke lectuur is noodzakelijkerwijs van theoremen doordeesemd en elke uitleg, hoe subjectief, voorlopig en dynamisch ook, is een inperking van de virtualiteit in de tekst. Als deze lectuur echter niet plaatsvindt, blijft de (pré) theoretische potentie hypothetisch, utopisch als een nooit wakker gekuste prinses.

In zijn recente studie toont Bayard ondanks deze reserves aan welke richting zijn lectuur wil inslaan: Laclos ontwikkelt een geraffineerde retorica van de machtsverhoudingen in het spel van verlangen en bezitten die niet slechts de strategieën van wat Freud het Onbewuste noemt preciseren, maar een wezenlijk ander krachtenveld openleggen in hun dialogische realiteit. Maupassant creëert met o.a. zijn Horla een heraut van het 'Onbewuste' die niet buiten het bewustzijn valt, maar zijn anxiogene kracht ontleent aan zijn pertinente aanwezigheid in het hier en nu. Proust ontwerpt een relatiesysteem met een veel rijkere gelaagdheid dan men in de psychoanalyse aantreft en Cristie zet een telkens terugkerend patroon op waarin het illusionaire hoogtij viert.

Ook Zola komt aan bod bij Bayard. Hij bestudeert met name het geval van Jacques Lantier, de berijder van de locomotief Lison, die we al eerder ontmoet hebben. Zola's beschrijving van vormen van waanzin heeft volgens Bayard een ontegenzeggelijke theoretische pretentie die als alternatief en spiegel voor de psychoanalyse kan dienen zoals die in ongeveer dezelfde tijd ontstond. De erfelijkheidsfactor is er anders en preciezer uitgewerkt, maar vooral treffen we er een heel eigen visie op wat bij Freud de driftenleer zal opleveren. Er is sprake van een bijzondere figuur die de instincten 'op het spoor zet', de 'fêlure', een barst die door de psyche loopt en die niet gelijkstaat aan de absolute grenslijn tussen bewust en onbewust zoals Freud die zal uitwerken. Bij Zola ontstaan er gaten in

de psyche waardoor het ik verdwijnt, en juist daarin bestaat het verlangen. Het instinct zal door de alcohol bijvoorbeeld trachten de kloof te dichten. Dit instinct lijkt op de freudiaanse drift maar verschilt er ook essentieel van door de koppeling met de breuklijn. Deze 'fêlure' kan als ontstaansplek van het instinct bij Zola benoemd worden als 'Doodsinstinct', het primaire verlangen om de ander te vernietigen. In de alternatieve 'theorie' van Zola worden de relaties met de ander niet bepaald door de onmogelijke gelijksporigheid van verlangens zoals bij Lacan, maar door het basale verlangen te vernietigen. Deze visie is tijdgebonden (het doemdenken eind negentiende eeuw), maar vormt ook een structurele confrontatie op met psychoanalitici en filosofen.

Met Deleuze, die hier eerder op inging, had Bayard hier ook de aanzet kunnen ontdekken van een dynamischer, vloeiender, onbepaalbaarder psychisch systeem, dat zich verrijdt van de grote (negentiende eeuwse) dichotomieën en de deur opent naar theorieën van onbeslisbaarheid en chaos. De 'fêlure' is materie, beweging en tijd ineens en juist de alcohol levert daar een fluorescerende scan van. In *L'Assommoir* hebben wij naast die scheurbeweging een figuur ontdekt die er het verlengde van vormt, namelijk de machine. Bij de latere Freud komt ook een soortgelijke gedachtengang voor in *Jenseits des Lustprinzips*, maar duidelijker nog in das Unheimliche waarin de automaat Ophelia uit *De Zandman* van E.T.A. Hoffmann voor Freud als voorbeeld bij uitstek geldt voor het opheffen van de grenzen tussen leven en dood. Zola toont ook in zijn delirische automaat hoe dood en leven ineengrijpen over de grenzen van het individu heen. *Unheimlich* heet dit, waarbij de ambiguïteit van dit woord volop meespeelt: tegelijk absoluut vreemd en vervreemdend en toch ook de meest intieme eigenheid. Zoals de alcohol in het bloed, zoals de doodsdrift die de geest overmeestert. Op een goede dag zou Freud, 'Jenseits der Theorie' hier trouwens zijn eigen fictie over schrijven, *Totem und Tabou*.

En natuurlijk is de machine niet alleen een spiegel voor het theoretische bedrijf: het is ook een onophoudelijke poging van Zola om de dynamiek van zijn eigen werk te verbeelden. Het is een 'machine désirante', een machine van verlangen zoals Deleuze ze beschreef, en Zola's doodsdrift is de aanjager van die machine – een doodsdrift die tegelijkertijd 'dissémination' is, het eindeloos verspreiden van levenszaad. Andere tijdgenoten zoals Jules Verne en Wells hebben op hun eigen manier de machine uitgebeeld (waarbij de sterkste variant wellicht in Vernes *Het Kasteel in de Karpathen* te vinden is waar de tijd gemechaniseerd wordt in de fantoombeschrijving van de geliefde); bij Zola is de innige verbintenis ervan met

het grote familie-epos van de negentiende eeuw de aanzet tot een ware *Götterdämmerung* : de automaat vervangt voorgoed de avonturier, het tijdperk van de mechanica heeft afgedaan met de oude mens.

Het slotstuk van dit epos vormt een ultieme illustratie van het voorafgaande. In *Le Docteur Pascal*, de afsluitende roman van de *Rougon-Macquart*-serie, komt het *consummatum est* dat de artsen uitspreken bij het stilvallen van automaat Coupeau ('eau coupée') terug in een laatste fantastisch-reële vorm. Het boek is een merkwaardig mengsel van fictie en metafictie (de theorie achter de serie), van een optimistische visie betreffende de toekomst van de wetenschap en het onverbiddelijke toeslaan van de dood in de wereld van het verhaal. De dood van Pascal, die met zijn zestig jaar nog zo jong leek maar wiens hart het niet uithield – en met hem de dood van zijn wetenschappelijk werk. De dood vooral die bij uitstek exemplarisch is voor het onderliggende verlangen van de tekst, de dood van 'oom' Antoine Macquart, die heel zijn lange leven stevig heeft doorgedronken en wiens zaad van alcohol vergiftigd was. Zijn schoonzus, de moeder van Pascal, treft bij een nieuwsgierig bezoek de oude man stomdronken in zijn fauteuil aan. Plots bemerkt ze een vreemd schouwspel:

*De laatste jaren was oom heel dik geworden, een echte klomp met vetplooien. Ze merkte nu dat hij al rokend in slaap was gevallen, want zijn korte zwarte pijp lag op zijn knieën. Dan bleef Félicité als aan de grond genageld staan: de brandende tabak had zich verspreid en de stof van de broek doen vlamvatten: door het brandgat dat al zo groot als een 10 francs stuk was zag men een blote dij waarop een klein blauw vlammetje speelde. [...] Nu zweette het vet door de spleten<sup>14</sup> van de huid en voedde de vlam die al de buik bereikte. Félicité begreep nu dat de oom vlam vatte als een in brandewijn gedrenkte spons. Hij zelf was in de loop der jaren als het ware een door de sterkste en meest ontvlambare alcohol oververzadigd lichaam geworden. Ongetwijfeld zou hij binnen een uur van top tot teen branden. [xv]*

En dat gebeurt natuurlijk ook. Wanneer de volgende dag Pascal het huis betreedt zijn er nog slechts een hoopje as en een vetvlek te zien met daarnaast de pijp.

*In dat kleine hoopje as lag de gehele oom en ook was hij in het roodachtig wolkje, dat door het open raam wegwarrelde, in de laag roet die de hele keuken bedekte. [...] “En nu sterft hij koninklijk, als de vorst der dronkaards, uit zichzelf vlam vattend, verbrandend op de brandstapel van zijn eigen lichaam!” Door een*

*soort bewondering aangegrepen, gaf de dokter met een breed gebaar aan dit toneel als het ware een grotere betekenis. "Zo dronken zijn dat men niet voelt dat men verbrandt, zichzelf aansteken als een Sint Jansvuur, in rook opgaan tot het laatste bot! De oom, verdwenen in de ruimte, na zich eerst naar alle vier de hoeken van deze keuken verspreid te hebben, opgelost in de lucht zwevend, alle voorwerpen die hem toebehoord hebben bedekkend, dan in een stofwolk ontsnappend uit dit raam toen ik het openzette, wegvliegend naar de hemel, de hele horizon vullend! ... Maar dat is een prachtige dood!*

Pascal voorspelt hier ook zijn eigen verdwijning, en Zola staat achter zijn woordvoerder. Natuurlijk is voor deze twee laatsten ook de Feniks-mythe werkzaam, maar ze wordt nergens expliciet, omdat de doodsdrift alle plaats inneemt. *Etrangeté familière* - allervertrouwdste onbekende - unheimlich - vuur en as - leven in dood - 'eau de vie' waarvan de vloed uitstroomt in Lethe.

## NOTEN

**[i]** "Wat een wijntje, nietwaar ? Zo'n kwaliteit vind je in het klooster niet. En ik garandeer je dat hij niet dit jaar uit Auxerre is overgekomen." We zien dat dit onderwerp ook de herbergier met dubbele tong doet spreken, want de Franse tekst kan betekenen dat het oude Bourgondische wijn betreft die hoog in aanzien stond, of dat dit jaar de wijn (helaas) van elders komt.

**[ii]** Tot die fatale dag in 1671 dat de ingrediënten voor het zeebanket maar niet arriveren en Vatel zichzelf aan het zwaard rijgt

**[iii]** In de vertaling van Peter Verstegen (van Oorschot, 1995) klinkt dit als volgt :  
Zie hoe vandaag de hemel gloort ! / Laten wij, zonder toom of spoor / Of hoofdstel,  
draven op de wijn / Naar verten die een godsfeest zijn !

Als engelen, gepijnigd door / Genadeloze tropenkoorts / Volgen wij in ijl  
ochtendblauw / De waan die naar ons wenken zou !

En ons zacht wiegend op de wiek / Van een bezielde wervelwind / Is onze  
hartstocht identiek :

Zo zwevend, zij aan zij, lief kind, / Zullen wij rusteloos ontkomen / Naar 't verre  
lustoord van mijn dromen !

**[iv]** Voor uitgebreid materiaal betreffende de twintigste eeuw verwijs ik naar :  
Alexandre Lacroix, *Se noyer dans l'alcool ?*, P.U.F. , 2001 en Jean-Noël Mouret, *Le vin des écrivains*, Mercure de France, 1999.

**[v]** Cf. Marie-Claude Delahaye, *L'absinthe : histoire de la fée verte*, Berger-Levrault, 1983.

**[vi]** Een van de mooiste rollen van Jean Gabin in de gelijknamige film van Jean Renoir uit 1938.

**[vii]** Veen uitg., 2004 (vert. Hans van Cuijlenborg) ; hier wordt als basis de vertaling van E. West gebruikt die in 1971 met als titel “de Kroeg” verscheen bij Bigot en van Rossum.

**[viii]** Bijvoorbeeld : “In de snuivende vlo”, “In de kleine civetkat”, “Het Vlindertje”.

**[ix]** “Opeens werd de hal gevuld met witte nevel ; het enorme deksel van de kuip waarin het wasgoed kookte ging mechanisch omhoog langs een tandwiel en het gapende koperen gat onder in het metselwerk ademde kolkende stoomwolken uit met de zoete geur van potas.” (Livre de poche, p. 39)

**[x]** “In 12 uur fabriceerde dat verdoemde mechaniek honderden kilo’s. Goujet had geen kwaad in zich, maar soms wilde hij wil met zijn hamer ‘Fifine’ inslaan op dat ijzeren gevaarte, uit woede dat die armen sterker waren dan de zijne. Hij had er veel verdriet van, ook al begreep hij dat vlees niet tegen ijzer kan vechten. Op een dag, zoveel stond vast, zou de machine de arbeider ombrengen.” (Livre de poche, p. 195)

**[xi]** Zo vertaal ik hier het Franse ‘mécanner’ dat in de tijd van Zola ook die betekenis had van ‘kwellen’, ‘plagen’ ; ‘opdraaien’ als een mechaniekje dat maar doordraait (zoals de beroemde rode schoentjes uit het sprookje of de bezem van de tovenaarsleerling bij Dukas). Het woord komt nog een keer voor in het boek als Coupeau achter de verleider van Nana aangaat. ‘Mécanner’ en ‘chute’ worden zo meerpolig met elkaar verbonden. Drank, sex, dood : een genadeloze ‘vrijgezellenmachine’.

**[xii]** “De vrais pieds mécaniques, des pieds qui prenaient leur plaisir où ils le trouvaient” staat erbij in het Frans (Livre de poche 492)

**[xiii]** Na studies over o.a. Gary, Laclos, Maupassant, Proust, Agatha Cristie en Shakespeare publiceert hij in 2004 een overzicht van zijn ‘methode’ : Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?

**[xiv]** Hier ‘gerçures’ = inkepingen, kloven ; een concrete variant van de ‘fêlure’.

**[xv]** Dokter Pascal, vert. J. Roldanus, uitg. Graauw, Amsterdam, 1924 (pp 205-214).

---

# Het Drama van de Drank, of Coupeau Getting to the Point



Louis Bouwmeester als Coupeau in  
De Kroeg  
Collectie Theaterinstituut  
Nederland

Het drankmisbruik van de arbeidende klasse in de grote steden was in de negentiende eeuw een wereldwijd probleem. In allerlei populaire media werd gewaarschuwd voor de gevolgen van drankverslaving. Dit gebeurde door straatzangers die hun liederen illustreerden met grote doeken waarop gruwelijke dronkemanstaferelen geschilderd waren. Tijdens toverlantaarnvoorstellingen voorzag de explicateur de angstaanjagende plaatjes van de steeds verder aan lager wal rakende verslaafde en zijn gezin van jammerend commentaar. In de door de beroemde Engelse tekenaar George Cruikshank geïllustreerde prentenboeken voor kinderen werd in de zogenaamde anti-alkoholische reeksen steeds opnieuw het thema van 'De Flesch' behandeld. Het gezin van een aan jenever verslaafde wordt tot de bedelstaf gebracht en vader eindigt krankzinnig in de gevangenis:

*Waanzinig! Treurig lot van 't zondig drinken,  
Gij zijt meest 's dronkaards eind. Wel hem die krachtig strijdt  
En zich te ontworstlen weet aan het jenever drinken  
Waar door de maatschappij de grootste ellende lijdt. [i]*

Ook op het toneel en in de vroege film waren drankzucht en dronkenschap een favoriet thema. In Nederland vierde Louis Bouwmeester in het eerste decennium

van de twintigste eeuw triomfen in een melodrama bewerking van Zola's *L'Assommoir* (De Kroeg). In Amerika maakte D. W. Griffith in 1909 de spraakloze film *A Drunkard's Reformation*, waarbij niet alleen de dreigende ondergang van de dronkaard werd getoond, maar ook zijn bekering. Griffith gebruikte voor dit doel de constructie van 'the play within the play', een toneelvoorstelling binnen de film. Een man met een drankprobleem wordt door zijn vrouw met zijn dochtertje naar een toneelvoorstelling gestuurd die is gebaseerd op Zola's roman. Tijdens deze voorstelling herkent de man zich zelf in de dronkaard Coupeau. Na afloop is hij bekeerd. Hij gooit zijn fles weg en omarmt zijn vrouw en kind voor het knapperende haardvuur. Nooit zal hij meer drinken.

Beide voorbeelden zijn niet alleen kenmerkend voor de dramatisering en moralisering van het thema, maar ook voor de negentiende-eeuwse spel- en ensceneringstraditie van de dronkaard in het melodrama. Zowel Louis Bouwmeester in *De Kroeg* als de even bekende Amerikaanse acteur Jack Warner in de theatervoorstelling binnen *A Drunkard's Reform* geven staaltjes van het zogenaamde 'getting to the point' acteren ten beste. **[ii]**

### *Getting to the point*

De Engelse toneelterm 'getting to the point' duikt op in 1822 voor 'a climactic moment in which the actor stood motionless in an exceptionally expressive poise and held his attitude until he had made his point'. **[iii]** Zowel in speelstijl als in enscenering waren de makers van het negentiende-eeuwse melodrama er op uit om emoties te tonen en vooral deze te delen met het publiek. Hiertoe werkten de acteurs toe naar een climax in hun spel tijdens een emotioneel hoogtepunt van het toneelstuk. Aanleidingen waren er te over in het melodrama, waarin veel werd flauw gevallen, wanhopig gesmeekt, gemoord en gestorven, en verschillende stadia van krankzinnigheid werden bereikt als gevolg van ondragelijk leed of drankmisbruik. Op deze momenten demonstreerde de acteur vlak voor het voetlicht zijn vaardigheden als toneelspeler, waarna het publiek juichte en applaudisseerde. Een van de redenen om naar het theater te gaan was om een populaire acteur op deze wijze zijn vakmanschap te zien bewijzen. Als hij het niet goed genoeg deed naar de zin van het publiek riep men boe, gooide men met schillen of pijpenstelen, en moest het over.

Vlak voor en tijdens de 'point' speelde het orkest en maakte de muziek de beleving nog intenser. Ook de belichting droeg bij aan het effect. De acteur was in de tijd van schaarse kaars-, olie- of gasverlichting het duidelijkst zichtbaar vlak bij



de rand van het toneel, waar het voetlicht stond opgesteld. Maar de acteur wist ook dat op deze plek de 'limelight' bus, de voorloper van het elektrische 'spotlight', vanaf het bovenste balkon was gericht. Deze bus wierp een bundel fel, groenachtig wit licht naar beneden, dat ontstond door een stukje limoen te verhitten met ongebluste kalk. Als de acteur bij het voetlicht omhoog keek in de richting van het licht en zijn hoofd langzaam van links naar rechts draaide, vingen zijn ogen het limelight op en leek het alsof zij vuur schoten. **[iv]** Steracteurs maakten van te voren afspraken met de belichter om hiervan tijdens hun point momenten optimaal gebruik te maken.

### *Louis Bouwmeester*

Rond 1900 was in Nederland Louis Bouwmeester het duidelijkste voorbeeld van een steracteur. Hij kwam uit een familie van toneelspelers en was opgeleid in de praktijk van het melodrama theater. In verschillende legendarisch geworden rollen demonstreerde hij de techniek van het point acting. Op 4 september 1880, speelde hij, 38 jaar oud, voor het eerst de rol van Shylock in Shakespeares *De Koopman van Venetië*. Dat gebeurde in het Grand Théâtre te Amsterdam waar Bouwmeester verbonden was aan de Koninklijke Vereeniging Het Nederlandsch Tooneel. In de volgende 44 jaar zou hij de rol van Shylock zo'n tweeduizend maal spelen, niet alleen in Nederland, maar ook in vele Europese hoofdsteden. Men ging naar het theater niet zozeer om het stuk te zien, maar om de vertolkingen van beroemde acteurs te bewonderen. Dat Bouwmeester van *De koopman van Venetië* een ander stuk maakte, dat *Shylock* heette - het vijfde bedrijf waarin Shylock niet voorkwam werd niet gespeeld - was niet erg. Men ging om Bouwmeesters Shylock te zien.

Bouwmeester vulde de tekst aan met stil spel. Dit waren zijn point momenten die alom werden toegejuicht en vaak uitvoerig werden beschreven. Een voorbeeld is de ontdekking van de vlucht van Shylocks dochter Jessica. Zijn mede-acteur in deze voorstelling, Coen Hissink, beschrijft dit moment als volgt:

*Grommelend, tandeknersend van woede, nagejouwd nog door carnavalsvierders, die hem op de boogbrug haast omverlopen zoodat hij angstig tegen de leuning wringt om zijn joelende tergers te laten voorbijtrekken, komt Shylock bij zijn huis terug. De deur staat aan, in een vensteropening boven licht schijnsel eener lamp, - hij ziet 't niet, driftig klopt hij en wacht. Zijn oogen flitsen onder de zware brauwen, knorgeluiden wringen tusschen zijn saamgebeten tanden door . . . Hij klopt nog eens. . . en nog eens . . . En dan plots de open deur en de brandende*

*lamp bespeurend, vaag vermoedend wat er gebeurd is, stort hij huilend naar binnen, de trappen op, de trappen af, zijn hol en verlaten huis door, en weer naar buiten, waar hij weeklagend en vloekend, radeloos neerzigt, voor zijn lijdzaam openstaande deur.***[v]**

Maar de recensenten uitten ook kritiek op deze speelstijl. Het was wel een grote, heftige creatie die voortdurend deed bewonderen, maar het was geen diepe, tragische creatie. Het was oppervlakkig:

*zoo den manier waarop hij met den weegschaal voor den dag kwam, waarop hij zijn mes bekeek. . . . Bouwmeester zwelgt teveel in de rol, zijn romantisch levensgevoelen is er geheel in uitgeleefd. Alle beheersing is hem vreemd. Dit leidt ertoe dat de overige spelers in het niet verzinken en de toeschouwer zijn aandacht verliest.***[vi]**

Dat laatste was, zij het in een totaal andere zin, het geval bij een voorstelling waarin Bouwmeester Oidipous speelde in de classicistische opvatting van Mendes da Costa in 1890. A. van Raalte beschrijft het effect van deze rol in zijn biografie van Bouwmeester als volgt:

*Er ging een benauwde drukking van hem uit, die het ademhalen schier belette en ieder geluid in de keel deed stokken. Enkele dames wier zenuwgestel niet bestand schenen tegen de ontzettende emotie door hem teweeggebracht, moesten bewusteloos uit de zaal worden verwijderd. Een vergodend applaus barstte na afloop los.*

#### *Point acting van krankzinnigheid*

In 1899 vierde Louis Bouwmeester samen met zijn zuster Theo Bouwmeester triomfen in de overal bejubelde voorstelling van Gerhart Hauptmanns *Voerman Henschel*. Hauptmann was een navolger van Ibsen in zijn aanklacht tegen maatschappelijke misstanden, maar richtte zich niet op het milieu van de middenklassen, maar op de arbeidersstand. Hij schreef net als Herman Heijermans dialogen in de volkstaal en streefde naar alledaags realisme op het toneel.

In *Voerman Henschel* staat echter de maatschappelijke problematiek op de achtergrond. Voerman Henschel zal in de jaren zestig van de negentiende eeuw zijn baan als koetsier in een hotel verliezen door de komst van de trein. Hij moet samen met zijn vrouw dus iets voor zichzelf beginnen. Zijn vrouw is echter

ziekelyk en het paar heeft een zwakke baby. De dienstmeid Hanna is sterk, aantrekkelijk en energiek. Vrouw Henschel voelt de vileine invloed van Hanna en laat haar man op haar sterfbed beloven dat hij nimmer met de meid zal trouwen. Maar Hanna wil Henschel hebben en zij krijgt hem.

Na de dood van vrouw Henschel en de baby, beiden door Hanna vermoord, slaagt zij er in Henschel zijn belofte te laten vergeten en met hem te trouwen. Als ze hem echter bedriegt met een kelner en hij er achter komt dat zij zijn vrouw en kind heeft vermoord, jaagt hij haar weg. In het laatste bedrijf volgen de voor het melodrama typerende scènes van wroeging, waanzin en de zelfmoord van Henschel.

Sijthoff schrijft op 15 februari 1899 een juichende recensie in het *Leidsch Dagblad*, die begint met 'Prachtig! Prachtig! Prachtig!' Over het spel van Louis Bouwmeester als Voerman Henschel merkt hij op:

*Geslagen door het noodlot, gefolterd door zijn bezwaard geweten, zien we hem in de laatste acte weder, krankzinnig. Overal ziet hij zijn overleden vrouw, steeds herinnert zij hem zijn belofte. [. . .] Daar op de punt van de tafel gezeten, begint hij te praten en hij praat steeds door, meer voor zich heen dan tot een ander, geheel in het verleden verzonken. Nu en dan een handbeweging naar de plek waar de zieke vrouw eens lag: het is of hij haar nog ziet.*

In 1904 speelde Bouwmeester zijn even beroemd geworden vertolking van de tot delirium vervallende alcoholist Coupeau in een uit acht taferelen opgebouwde bewerking van Zola's *L'assommoir*, getiteld *De kroeg*. De taferelen waren achtereenvolgens: In het Hotel Garni; Het Parijsch Waschhuis; Voor de Kroeg; Twee Huwelijken; De Val van den Steiger; De Verjaardag van Gervaise; *L'Assommoir* (De Kroeg) en De laatste Flesch. Tekenend voor het samengaan van 'hoge' en 'lage' kunst in deze tijd is het programmeringsaanbod van het Haarlemsch Tooneel waar Bouwmeester toen speelde. 'En welk stuk verlangt U', schreef de administrateur aan secretaris Goekoop van de Leidse Schouwburg Vereeniging, '*Antigone*, of *De kroeg*?' Niet alleen het publiek bewonderde Bouwmeester in deze rol. Ook een van de twintigste-eeuwse vernieuwers, Albert van Dalsum, spreekt een halve eeuw later nog met eerbied over Bouwmeesters creatie, die iedereen deed vergeten hoe slecht het stuk was.

*Hij vertelde hoe Bouwmeester in de deliriumscene zijn opkomst muzikaal liet ondersteunen, op blote voeten een vreemde lugubere dans uitvoerde, waarbij sterke mannen het decor aan de achterkant met al hun kracht moesten stutten om*

*het staande te houden als de acteur er tegenaan tuimelde. Hij herinnerde zich dat Bouwmeester in die scène uit een kapotte matras handenvol veren graaide, die in de lucht gooide en omhoog blies bij het woord 'fonteinen!' En dan bij de sterfscène aan het slot, helemaal wegzakte tussen een hoop vodden en gescheurde dekens die op de grond lagen. Het leek of hij door die grond heen was weggezakt. . .[vii]*



A Drunkard's Reformation is a 1909 American drama film directed by D. W. Griffith

### *Jack Warner als Coupeau*

In Griffith's film *A Drunkard's Reformation* uit 1909 krijgen we de kans om twee acteurs op verschillende manieren een dronkaard te zien spelen, één als personage in de werkelijkheid van het nieuwe medium film en één als acteur op het toneel in de oude traditie van het melodrama. In de film zien we een man die bezwijkt voor de verleiding van de drank wanneer hij door zijn kameraden wordt meegenomen naar de kroeg. Na vele borrels slaat hij thuis de boel kort en klein en mishandelt hij zijn vrouw en dochttertje. Ten einde raad ziet zijn vrouw nog een mogelijkheid om hem te doen inzien welke heilloze weg hij bewandelt. Zij stuurt hem samen met het dochttertje naar een toneelvoorstelling van Zola's *De kroeg*. We zien dan de echte dronkaard tussen het publiek van de toneelvoorstelling zitten en kijken naar de toneeldronkaard. Het verschil in acteerstijl is fascinerend. Het hele publiek inclusief onze dronkaard en zijn dochter volgen de gebeurtenissen op het toneel met ingehouden, maar intense aandacht. Ze doen niets wat niet absoluut noodzakelijk is. Op het toneel grijpt acteur Jack Warner zijn kans om alle registers uit te trekken van het point acteren. Dit culmineert in de laatste scène van zijn delirium tremens en zijn dood. Zijn spel is tot in de finesses lichamelijk uitgewerkt tot in de gebaren met de naar binnen gerichte

duimen en klauwende vingers van de handen, die mensen die lijden aan extreme zenuwspanning ook in werkelijkheid vertonen. In de film lijkt deze stijl van acteren overdreven en daarmee ongeloofwaardig, maar in het theater, waar Jack Warner deze rol speelde in aanwezigheid van het reagerende publiek, sfeervolle belichting en ondersteunende muziek, werd dit point acteren geprezen als zeer realistisch:

*His make up is wonderful, his voice, looks and gestures are horribly realistic. The unsteady walk, the thin yet bloated face, the wandering eyes, the lean fingers, the clutched nothingness that is never quiet, tell without need of spoken words the story of his fall.*

*While Coupeau is left alone with the supposed bottle of claret - shall he have half a glass just to warm him? - the thought of the generous glittering and its animation into his miserable body makes him with trembling hands unwrap the bottle and take out the cork. What a body it has got for claret, he says, when he sniffs at it. Then a spasm of horrible delight thrills him as he makes his discovery that it is brandy! He decrawls from it and crouches to the other end of the room, putting all the space possible between table and wall, between him and the tempter. With horrible gleaming eyes and convulsive fingers he approaches the table, seizes the bottle and drinks. At first the spirit revives him and strengthens him and with a new vigour he rushes out of the room carrying the bottle with him. When he comes back his wife has returned and finds him a raving maniac with the empty bottle.*

*So he dies on the stage, the audience being spared no detail of delirium tremens. Whether this is legitimate art, or desirable effect is a matter of individual opinion. But there can be no question of the power and intensity with which Mr Warner represents the most terrible scene ever presented on the English speaking stage. [viii]*

*Waarheid of valsheid?*

Intellectuele critici hebben steeds grote bezwaren geuit tegen het valse effectbejag van het melodrama en de daarbij horende typerende speelstijl. De Parijse toneelrecensent Sarcey legt uit dat dit een vergissing is en dat degenen die dit beweren niets begrijpen van het wezen van het theater:

*U zoekt de waarheid waar hij niet is. De werkelijkheid in het theater (en dat is een absoluut gegeven) is wat het publiek gelooft dat het is. In andere woorden, de werkelijkheid onderscheidt zich niet van de waarschijnlijkheid. Wanneer men het*

*publiek kan doen geloven dat dit de werkelijkheid is, dan is het ook zo.*

*Feiten! Feiten! Daar gaat het niet om in het theater.*

Ook de classicus en toneelrecensent Mendes da Costa, die *Bouwmeester in Oidipous* regisseerde, vindt veel moois in het melodrama. In zijn *Tooneelherinneringen* uit 1890, waarin hij terugblijkt op het theater in de tweede helft van de negentiende eeuw, betreurt hij het dat de oude 'draken' naar de rommelkamer zijn gebracht. Het is jammer dat zij plaats moesten maken voor 'filosofisch geredekavel en spinragachtige symboliek. Toen het Nederlandsche Tooneel *Roger de Schandvlek* speelde kwam ook het zoogenaamde goede publiek opdagen om tot tranen geroerd te worden'.

De Leidse advocaat en toneelrecensent Mr. Lamberts Hurrelbrinck was het hier niet mee eens. In 1892 gaat hij bij de zoveelste voorstelling van *Twee Weezen* kijken of deze 'draak' het publiek nog steeds kan boeien. Hij ziet dat het publiek op alle rangen veelvuldig zijn zakdoek te voorschijn brengt, applaudisseert voor de held en de schurk uitjouwt, kortom het publiek deelde de getoonde emoties luidruchtig. Maar dat was volgens Hurrelbrinck niet goed:

*Dit is rotzooi en het is vals: het ontkent van begin tot einde wat natuurlijk en echt en waar is. En daarom kunnen de acteurs ook niet goed spelen. Ze moeten onnatuurlijke karakters uitbeelden, dus moeten ze overdrijven en op effect spelen om zo dat medeleven, die gruwel, die tranen en die opluchting aan het einde te bewerkstelligen.*

Griffith wist in 1909 wel beter. Het publiek in zijn film besepte heel goed het verschil tussen echte waarheid en theatrale waarheid. Zij geloofden net als de werkelijke dronkaard in hun midden in het gruwelijke lot van de toneeldronkaard, die in zijn delirium en de daarop volgende dood zijn punt overtuigend maakte. Voldoende voor de vader om na het bezoek aan de voorstelling zijn leven te beteren en terug te keren in de schoot van zijn gezin.

## NOTEN

**[i]** De Vries, Leonard, *Het Prentenboek van Tante Pau en het mooiste en leukste uit andere oude prentenboeken*, De bezige Bij, Amsterdam, 1974, 97-100

**[ii]** Bordwijk, Cobi, "Getting to the Point and Getting to the Point. Acting Manuals: From Studio to Stage to Silent Screen" in: Laura Vichi (ed.), *L'uomo visibile. The visible man*, University of Udine, 2001, 303-311

[iii] Julia Walker, "Getting to the Point: A Proposal for Historicising Performance Form", *Nineteenth Century Theatre*, Vol. 27, no. 1 (Summer 1999),.11

[iv] Michael Booth, "Light and the Actor in Victorian Theatre", in : *Programme Book for the International Symposium on Theatre and Music in the Nineteenth Century*, Leiden September 6, 2002, 8-10

[v] Coen Hissink, *Louis Bouwmeesters Shylock- Creatie*, Amsterdam, 1910

[vi] Cobi Bordewijk, Juliette Roding, Vic Veldheer, *Wat geeft die Comedie toch een bemoeijing! De Leidse Schouwburg, 1705-2005*, Uitgeverij Boom, Amsterdam, 2005

[vii] Simon Koster, *De Bouwmeesters: kroniek van een theaterfamilie*, van Gorkum, Assen, 1973

[viii] Transcriptie videocommentaar bij *The Victorian and Edwardian Stage on Film*, University of Manchester, Theatre Studies,1994

---

# Vijftig moslims aan de zwier - Drankgebruik en spijt in een Middeleeuws Egyptisch boek



Escorial - Madrid

ills.: [www.mediahex.com](http://www.mediahex.com)

Misschien zijn er mensen die zich afvragen waarom de westerse wereld aan de

rand van de afgrond staat, terwijl een land als Saoedi-Arabië een ideale samenleving is? Het antwoord op die vraag wordt gegeven in een boek uit 2002 van de Saoediër dr. 'Inād al-'Utaybī, getiteld 'Ontucht en drank in jodendom, christendom en islam' [1]. Hij wijst de drank aan als oorzaak van een baaierd van lichamelijke en geestelijke ziekten in de westerse samenleving, die onherroepelijk leiden tot totale chaos en verloedering. Saoedi-Arabië, weet hij, is gevrijwaard van deze rampen door de islam en de milde islamitische wet ('al-sharī`a al-samiha'). In de islamitische religie is het gebruik van zelfs een druppeltje alcohol, de 'moeder van alle kwaadaardigheden' ('umm al-khabā'ith') streng verboden. De sjaria, die in Saoedi-Arabië onverkort wordt toegepast, zorgt ervoor dat dit verbod niet overtreden wordt. Op die manier worden de gelovigen hier op aarde aangespoord om zich goed te gedragen, zodat ze tijdens hun leven hun gezondheid behouden en hun ziel in het hiernamaals niet in de hel belandt.

Hoe bereikt de islamitische wet dit doel? In de eerste plaats door een correcte procesvoering. Twee mannen moeten een getuigenis afleggen, of desnoods één man en twee vrouwen. Een getuigenverklaring van alleen vrouwen is niet voldoende, omdat vrouwen nu eenmaal emotioneel en instabiel zijn. Daarnaast moet de verdachte een verklaring afleggen dat hij bij volle bewustzijn en vrijwillig 'door de mond' gedronken heeft. Een 'kegel' geldt niet als bewijs, omdat de verdachte misschien niet wist dat hij alcohol dronk, of het alleen onder dwang deed. De auteur zegt het er niet bij, maar de Saoedische politie is vaak behulpzaam bij het opstellen van een dergelijke verklaring.

Als de getuigenverklaring en de eigen verklaring rond zijn wacht de bestraffing. De strafmaat is een onveranderlijke tachtig zweepslagen. Onveranderlijk, zo zegt dr. al-'Utaybī, omdat het een straf is die door God zelf wordt opgeëist en waarop de mens niet kan afdingen. De zweep mag niet te hard zijn, maar ook vooral niet te zacht. De slagen mogen niet te zacht zijn, want dan gaat er geen afschrikwekkende werking vanuit, maar ook niet te hard, zodat de gestrafte doodgeslagen wordt. De straf wordt staand met de kleren aan in ontvangst genomen. De grote mildheid van de sjaria blijkt eens te meer uit de bestraffing van slaven (!) en vrouwen: zij ontvangen slechts de helft van de tachtig slagen. Vrouwen mogen bij de bestraffing ook blijven zitten, zodat er minder kans is dat hun intieme delen zichtbaar worden.

En wat als de gestrafte tijdens de bestraffing de geest geeft? Er zou dan een bloedvete ontstaan tussen de beul en de verwanten van de bestrafte. Ook hier



weet de sjaria raad: als de beul binnen de wettelijke grenzen van de bestraffing blijft is hij niet aansprakelijk.

Vanzelfsprekend is er voor de drinkers ook een straf in het hiernamaals: zij krijgen bekers pus en etter te drinken als bestraffing, maar vreemd genoeg worden ze ook gedwongen om vanuit de hel te kijken naar de gelukzalige gelovigen, die zich in het Paradijs aan de wijn tegoed doen. Dat is in de ogen van niet-moslams buitengewoon opvallend, maar de koranverzen maken duidelijk dat men in het paradijs wel een borreltje lust[**ii**]:

*‘de Gaarde (het Paradijs, A.V.), die aangezegd is aan de vrezenden, waarin rivieren zijn van onverderflijk water en rivieren van melk waarvan de smaak niet vergaat en rivieren van wijn, genotvol voor de drinkenden.’* (Koran, soera 47 vers 15)

*‘Hun wordt te drinken gegeven van zuivere wijn, welverzegeld, waarvan muskus het zegel is.’* (Koran, soera 83 vers 25-26)

Uit deze verzen valt af te leiden dat de islam een geen eenduidige houding aanneemt ten opzichte van alcoholische dranken. Op aarde is wijn volgens de islamitische wet verboden, zo begrijpen we het tenminste uit de woorden van dr. al-‘Utaybi, maar het wordt wel als beloning in het vooruitzicht gesteld aan de gelovigen die op aarde als geheelonthouder door het leven zijn gegaan. Dat beloningsaspect maakt het uitzonderlijk, want nergens wordt in de koran gezegd dat de gelovigen in het Paradijs varkensvlees mogen eten of mogen gokken, twee zaken die op aarde ook verboden zijn. Alcohol is dus niet per se slecht, het hangt alleen af van de omstandigheden waaronder het geschonken wordt. Hoe dan ook is er sprake van een zekere logica omdat er een beroep wordt gedaan op de uitsteltolerantie van mensen: wie zich van drank onthoudt krijgt het in het hiernamaals dubbel en dwars terug. Nu zouden we, al was het maar ten behoeve van dezelfde logica, mogen verwachten dat de koran klare wijn schenkt waar het gaat om het verbod op het drinken van alcohol hier op aarde. Dat blijkt echter niet het geval, en de betreffende verzen variëren van een regelrechte aanbeveling tot een krachtige afkeuring. Een positieve grondhouding komt bijvoorbeeld tot uiting in het volgende vers:

*‘En van de vruchten der dadelpalmen en de wijnranken, daarvan maken zij zich bedwelmende drank en heerlijke voeding, daarin is waarlijk een teken voor lieden*

*die verstandig zijn.'* (Koran, soera 16 vers 67)

Afkeuring klinkt echter door in de volgende twee verzen:

*'Zij zullen u ondervragen over de wijn en het geluksspel. Zeg: In beide is grote zonde en ook nuttigheden voor de mensen, maar hun zonde is groter dan hun nut.'* (Koran soera 2 vers 219)

*'O gij die gelooft, nadert niet tot de salat (het gebed, A.V.) terwijl gij dronken zijt.'* (Koran, soera 4 vers 43)

En ronduit negatief is de teneur van het volgende:

*'O gij die gelooft, de wijn en het geluksspel en de afgodsblokken en de lotspijlen zijn slechts een gruwel van het maaksel van de Satan. Ontwijkt dat dus, wellicht zult gij wél-varen. De Satan wil slechts vijandschap en haat tussen u werpen terzake van de wijn en het geluksspel en u afhouden van de vermelding Gods en van de salat. Zult gij u dan onthouden?'* (Koran, soera 5 vers 90-91)

Het valt niet mee om in deze koranuitspraken een samenhangend drankverbod te herkennen, en over de bestraffing van drankgebruik wordt al helemaal niet gesproken. Desondanks slaagden de islamitische rechtsgeleerden erin om een verbod te 'distilleren', compleet met strafbaarstelling. Hun beweegredenen doen in dit verband niet heel veel ter zake; in ieder geval werd zo een duidelijkheid gecreëerd die de koran zelf niet bood. Om te beginnen plaatsten de schriftgeleerden de verschillende openbaringen van Mohammed in een historische context, waarbij de zojuist genoemde openbaringen in de loop der tijd steeds negatiever over wijn oordeelden. In de jonge gemeenschap van gelovigen werden de teugels dus steeds strakker aangehaald, en al was er nergens sprake van een expliciet verbod, het was toch duidelijk welke kant het uitging. Daarnaast maakten ze gebruik van een veelbeproefde kunstgreep in de islamitische wetgeving. Tijdens zijn leven gold Mohammed als hoogste autoriteit in kwesties van regelgeving en bestuur. Na zijn dood was dit afgelopen, maar in de loop der eeuwen 'ontdekten' de schriftgeleerden steeds meer uitspraken van de Profeet Mohammed, waarin hij zich over allerlei onopgeloste kwesties uitliet. Die uitspraken konden dan dienen als basis voor regelgeving. De fixatie van de geleerden op drankgebruik weerspiegelt zich in een grote hoeveelheid van zulke profetische tradities, die vanuit taalkundig oogpunt informatief en zelfs amusant zijn. Steeds weer meldden zich mensen uit nabije of verre streken bij Mohammed

met een vergelijkbaar verhaal: 'In onze streek hebben wij de gewoonte om soms een "hartversterkertje" (c.q. opkikkertje, neut of borrel) te nemen. Zijn hartversterkertjes etc. volgens de islam toegestaan?' De Profeet zou dan steevast geantwoord hebben: 'Alles wat dronken maakt is verboden'. Op die manier passeren vele Arabische alcoholische dranken de revue, gemaakt van druiven, dadels of graansoorten en gefermenteerd in allerlei verschillende soorten potten, bakken en kruiken.

Daarmee was de kogel door de kerk. Er was een juridisch sluitend verbod en de sancties konden worden uitgewerkt. Bij gebrek aan een centraal leergezag is het echter nooit tot een eenduidig sanctiebeleid gekomen in de vier officiële 'rechtsscholen' of richtingen in de orthodoxe islam. In de ene rechtsschool worden tachtig zweepslagen voorgeschreven zoals hierboven genoemd, maar in de andere weer veertig (en daar weer de helft van voor vrouwen en slaven). Zelfs het verbod van Mohammed op 'alles wat dronken maakt', dat op het eerste gezicht toch duidelijk genoeg is, werd in de eeuwen daarna verschillend geïnterpreteerd. Hoe moet je 'alles wat dronken maakt' opvatten? Alles wat *in potentie* dronken maakt of alleen de hoeveelheid die *daadwerkelijk* iemand dronken maakt? De heersende opinie meent dat het gaat om het potentiële effect en dat de gelovige die een paar druppels drinkt net zo strafbaar is als degene die een grote hoeveelheid drinkt. De Hanafitische rechtsschool, waartoe bijvoorbeeld de Turken behoren, ziet het echter anders. Volgens hen is alleen het gefermenteerde sap van druiven onder alle omstandigheden verboden, bij alle andere alcoholica gaat het om de feitelijke dronkenschap. De gelovige Turk kan dus zonder al te veel bezwaar zijn glaasje *rakı* drinken, als hij maar niet dronken wordt. Hoe wisselend de regelgeving ook is, het is duidelijk voor iedere waarnemer dat de geheelonthouding in het waardensysteem van de islam diep wortel heeft geschoten. Het is een van de dingen waarin de islamitische wereld zich bij uitstek van de rest van de wereld onderscheidt en het wordt beschouwd als een van de markante herkenningspunten van de islamitische identiteit. Een gelovige moslim drinkt niet.

### *De weerbarstige praktijk*

Het ligt voor de hand dat de normen al vanaf het begin hun scherpe kanten verloren of zelfs afbrokkelden in de constante wrijving met de maatschappelijke werkelijkheid. Die werkelijkheid was en is complex genoeg. Op het grootste deel van het Arabische schiereiland bestond een islamitische monocultuur, maar in de

rest van het Midden-Oosten leefde men samen met grote groepen christenen, voor wie het wijnverbod niet gold. Vooral de christelijke kloosters waren centra van wijnverbouw en -verkoop, en talloze verhalen uit de Arabisch-islamitische literatuur en geschiedenis laten zien dat moslims wel degelijk de weg wisten te vinden naar die kloosters om een goed glas te drinken. De Egyptenaar `Ali b. Muhammad al-Shabushti (gestorven rond 1008) was bibliothecaris van een fatimidische kalief en in die hoedanigheid had hij toegang tot een collectie van zo'n 200.000 banden. Hij liet een soort Michelinids na onder de titel *Kitāb al-diyārāt*, 'Het boek der kloosters', met daarin beschrijvingen van tientallen kloosters in Irak, Syrië en Egypte. Als moslim had hij weinig oog voor de religieuze aspecten van het kloosterleven, maar van elk klooster gaf hij een beoordeling van de horecavoorzieningen in de trant van 'vaut la visite' of 'vaut le détour': waren er goede wijngaarden, was de ligging beschut maar was het toch goed bereikbaar, waren de gastenverblijven in orde en werd het klooster druk bezocht door dorstige feestgangers? Van elk klooster gaf hij daarbij nog een aantal anekdotes en gedichten rondom het thema drankgebruik, waarbij hij putte uit de handschriftencollectie van zijn werkgever[**iii**].

Ook de maatschappelijke verschillen speelden een rol. Net zoals er bij ons verschil bestaat tussen de bestraffing van witte- en blauwe-boordencriminaliteit, zo waren in de islamitische samenleving de hogere sociale klassen minder vatbaar voor de strengheid van de wet. Uitgebreide verhalen en gedichten getuigen van de ongeremde drankzucht van de kaliefen en sultans, de allerhoogste gezagsdragers, maar ook in de kringen om hen heen voelde men zich niet bijzonder gehinderd door de wettelijke beperkingen.

Een ander obstakel voor de handhaving van het wijnverbod is de verregaande bescherming van de privé-sfeer in de islam. Wat zich binnen de muren van het eigen huis afspeelt is in principe ieders eigen zaak. Rechtshandhavers kunnen niet zomaar een huis binnendringen en iemand op drankgebruik betrappen. In het moderne Saoedi-Arabië, waar het wijnverbod het striktst wordt gehandhaafd, geldt deze vorm van privacy opvallend genoeg niet. De religieuze politie kan daar elk moment een huis binnendringen, op zoek naar verboden zaken.

Europese reizigers door de eeuwen heen hadden maar moeilijk zicht op het drankgebruik in kringen van moslims, juist vanwege dat aspect van privacy. Een uitzondering hierop is de Engelsman Edward William Lane, die in de negentiende eeuw in Cairo woonde. Hij leerde Arabisch, kleepte zich als een Egyptenaar en ging zo bijna volledig in zijn omgeving op. Hij vertaalde de *Duizend en één Nacht*

in het Engels, en de talrijke geleerde noten bij de uitgave werden later gebundeld uitgegeven onder de titel *Arabian Society in the Middle Ages*. In die noten greep hij regelmatig terug op zijn persoonlijke ervaringen en in detail beschreef hij hoe men in Cairo leefde voordat de eerste tekenen van verwestering zichtbaar werden. Enigszins schuchter bekende Lane dat hijzelf geheelonthouder was en dus niet meedeed met de drinkgelagen van zijn vrienden, maar wel was hij soms aanwezig bij gelegenheden waarbij stevig gedronken werd. Dat gebeurde niet in het openbaar, maar in alle discretie thuis temidden van vrienden, waarbij men ook wel de moeite nam om de drank in waterkruiken te verstoppert. Hij merkte op dat drankgebruik in zijn tijd 'far from being uncommon' was en dat er ook hooggeplaatste islamitische schriftgeleerden waren die thuis drinkgelagen organiseerden[iv].

### *Een middeleeuws drinkgelag*

Hetzelfde discrete drankgebruik in select gezelschap komt voor in een Egyptische prozatekst uit de veertiende eeuw van een zekere Muhammad b. Muhammad b. `Ali al-Bulbaysi of Bilbaysi. Van de auteur weten we niets, we kunnen alleen maar vaststellen dat hij tot de klasse der geletterden behoorde, die destijds hooguit tien procent van de Egyptische bevolking uitmaakte. Zijn naam komt niet voor in een van de biografische encyclopedieën van die tijd, dus erg prominent kan hij niet geweest zijn. Hij schreef zijn tekst in het jaar 1345. Deze autograaf is niet bewaard gebleven, maar wel bestaat er een afschrift dat een eeuw later, in 1445, in Egypte gemaakt werd. Het wordt bewaard in het Escoriaal, het St.-Laurentiusklooster bij Madrid waar de Arabische handschriften liggen die de Spaanse Kroon tijdens de Reconquista van de Moren in beslag nam[v]. Het handschrift telt bij elkaar 40 folio's (80 pagina's) en het is geschreven door een professionele kopiïst in een mooie duidelijke hand. Het klinkerloze Arabische schrift is op veel plaatsen voorzien van speciale klinkertekentjes die het lezen erg vergemakkelijken.

De boek heet *Kitāb al-mulah wa-al-turaf min munādamāt arbāb al-hiraf*, wat zich laat vertalen als 'Het boek der geestigheden en anekdotes over de drinkgelagen van de ambachtslieden'. De tekst behoort tot een Arabisch literair genre dat *maqāma* genoemd wordt, een combinatie van rijmproza en gedichten met grote nadruk op sierlijke en gevatte zinswendingen. Nu is het voor de Nederlandse lezer niet meteen duidelijk wat rijmproza is. De Nederlandse arabist Geert Jan van Gelder verwijst vaak naar de oude strip *Bruintje Beer*, de vertaling van

*Rupert Bear* die tussen 1929 en 1950 in het Algemeen Handelsblad stond. Er zijn niet veel mensen die dat bewust hebben meegemaakt en misschien is het voor een goed begrip makkelijk om een klein voorbeeld te geven uit *Bruintje Beer en Beppo de Aap* (1931):

*'Vos zegt heel luid tegen Big: "Zeg, zie je dat daar? Daar wandelt Bruintje met zijn broertje ook, wat lijken ze precies op elkaar! Ze zijn zelfs heelemaal 't zelfde gekleed, dat snoezige broertjespaar."*

*En Big Krulstaart die proest het uit van de pret en hij zegt ook nog een woordje mee.*

*Maar Bruin, die alles best heeft gehoord, doet net alsof hij het plagen niet hoort. Rustig wandelen ze verder, die twee' [vi].*

Op de moderne lezer maakt het een knullige indruk, maar in de middeleeuwse Arabische literatuur werd het beschouwd als een genre dat bij uitstek geschikt was voor avondlijke bijeenkomsten, waarbij men probeerde elkaar met retorische hoogstandjes te overtreffen en waarbij de drank rijkelijk vloeide.

De auteur begint zijn boek met de gebruikelijke lofprijzing van God en Zijn Profeet, waarna hij vervolgt met een al even gebruikelijke inleiding waarin hij de reden geeft waarom hij het boek geschreven heeft. Dat gebeurde, zo zegt hij, niet op zijn eigen initiatief, maar op aandringen van een goede vriend. Tegenspartelen en voorgewende bescheidenheid hielpen niet, dus besloot hij om niet alleen aan zijn vriend toe te geven, maar ook om van de nood een deugd te maken en meteen zo'n mooi boek te maken dat het eventuele navolgers de wind uit de zeilen zou nemen. Men moet dat excuus niet al te letterlijk nemen, het is heel gewoon in de Arabische literatuur dat auteurs zichzelf presenteren als schoorvoetende muurbloemen die alleen met moeite kunnen worden overgehaald om hun talenten te laten zien. Dan begint het eigenlijke verhaal pas. De ikfiguur in het verhaal is niet de auteur zelf, maar een anonieme 'deugdzame, talentvolle wijze man en tevens een gezellige drinkebroer en feestvierder'. De auteur had gehoord dat deze feestneus een avontuur had meegemaakt dat in grote lijnen als volgt verliep:

Op een dag zat hij thuis met zijn familie en slavinnen toen hij vreselijk veel zin kreeg in een verzetje. Plotseling werd er geklopt. De meid deed open. Toevallig was het net degene met wie hij graag een keer uit zou gaan. De bezoeker nodigde hem uit om bij hem thuis te komen. Na enig aandringen gaf hij toe en ze gingen samen op weg. Bij zijn huis aangekomen bleek alles klaargezet voor een groots

feest. Er was echter geen levende ziel te bekennen, behalve een strenge, hautaine man. Het was de rechter! Hij schoot zijn gastheer aan: 'Drinkt de rechter wijn?' 'Jazeker, en zo dadelijk komen er vijftig vrienden van me, allemaal ambachtslieden. Ze komen vanavond pas, want overdag moeten ze werken. Zolang moet jij de rechter bezighouden en hem een glaasje wijn inschenken.' Onze held had het maar wat gezellig met de rechter en ze namen er nog een, toen er plotseling tientallen mensen de salon binnenkwamen, jong en oud. Ze hadden allemaal een verschillend beroep: slager, kok, poelier, dokter, drankenhandelaar, fruitboer, zanger, fluitspeler, letterkundige, taalkundige, prediker, scheepskapitein, gebedsoproeper, rentmeester, kopiïst, papierhandelaar, schoolmeester, boekhandelaar, boekhouder (?), voddenboer, herder, jager, schipper, nachtwaker, tuinder, timmerman, krankzinnigenverpleger, slangenbezweerder, astroloog, wierookverkoper, textielhandelaar, kleermaker, smid, kopersmid, edelsmid, geldwisselaar, parfumeur, noten- en gedroogde vruchtenverkoper, suikerbakker, koksmaat (?), ingenieur, bouwvakker, molenaar, deegkneder, beheerder van een publieke oven, bakker, kaarsenmaker, glazenmaker en een lijkenwasser. Samen met de rechter waren het precies vijftig man.

Toen ze allemaal binnen waren deed de gastheer de deur op slot. Er kon niemand meer in of uit. De rechter voelde zich benauwd, hij wist niet waar hij naar toe moest. Toen hij *en publique* weer een drankje aangeboden kreeg werd hij woedend en dreigde hij om iedereen te veroordelen. Dat was allemaal maar schijn, want zijdelings fluisterde hij onze hoofdpersoon in het oor: 'Drinken in gezelschap is eigenlijk heel gezellig'. Alle ambachtslieden kwamen nu aan het woord, niet in het deftige klassiek Arabisch, maar in de gewone volkstaal, en ieder gebruikte zijn eigen jargon.

Wat volgt is een waar spervuur van gevatte opmerkingen, dubbelzinnigheden en goedmoedige scheldpartijen, allemaal met gebruik van typische vakuitdrukkingen, met aan het eind steeds een versje over wijn. Soms is het nog mogelijk om deze dubbelzinnigheden in het Nederlands over te brengen. Zo zegt de papierhandelaar bijvoorbeeld: 'jullie blad is zwart, maar mijn blad is onbeschreven'. Voor Nederlanders is het begrijpelijk dat een onbeschreven blad papier in het Arabisch gebruikt wordt als een metafoor voor een onbesproken karakter, al duidt het voor ons meer op een gebrek aan ervaring. Een groot deel van de tekst is echter óf volkomen onbegrijpelijk, óf onvertaalbaar. In het stukje over de kopiïst, een vakgebied dat redelijk goed bekend is, wordt bijvoorbeeld

gespeeld met het woord *thulth*, dat letterlijk 'één derde' betekent, maar tegelijkertijd ook de naam is van een speciale kalligrafische stijl. Bij andere vakgebieden, zoals bijvoorbeeld het smidsbedrijf, raakt men al gauw het spoor bijster. Wie zoekt naar iets vergelijkbaars in het Nederlands komt terecht bij het gebruik van beroepen in Nederlandse spreekwoorden en uitdrukkingen. Zo zou je bijvoorbeeld kunnen zeggen dat de slager iemand het vel over de oren haalt en dat de zeeman iemand verwijt dat hij zijn roer niet kan rechthouden. De textielhandelaar constateert bij zijn makkers een weeffoutje en de edelsmid stelt vast dat het niet alles goud is wat er blinkt.

Zo komt iedereen aan de beurt met zijn verhaaltje en een lofzang op de wijn, waarbij de auteur virtuoos omgaat met allerlei soorten vaktaal. De laatste beroepsbeoefenaar die aan de beurt komt is de lijkenwasser. Men voelt de bui al hangen: hij houdt een gepassioneerd betoog over de korte duur van het leven. Ooit komt er midden in de nacht een eenzaam moment, zo houdt hij het gezelschap voor, waarop we gescheiden worden van onze geliefden en we al onze aardse bezittingen en pleziertjes moeten opgeven. En dan, ja dan komt de beproeving van het graf, waarin we pijnlijk ondervraagd worden door de doodsengelen Nakir en Munkar. Hebt berouw voor het te laat is en betert uw levenswandel!

Dit verhaal werkt als een koude douche. De drinkende rechter is de eerste die opstaat en zijn eigen hypocrisie aan de kaak stelt. 'Ik, die wijndrinkers veroordeelde terwijl ik in alle afzondering stiekem drinkgelagen hield. Dankjewel lijkenwasser, jij die het nederigste werk van iedereen doet, dat je een hooggeplaatste als ik de weg naar het ware geloof hebt geweest!' Wenend buigt de rechter het hoofd. Dat is voor iedereen het startsein om massaal tot inkeer te komen, de drank af te zweren en op die manier het hellevuur af te wenden. Eind goed, al goed.

### *Literaire strategieën*

Deze *maqāma* van de vijftig ambachten is vanzelfsprekend een goudmijn voor allerlei vaktermen, die het tegelijkertijd buitengewoon lastig maken om de tekst te editeren of te vertalen. Makkelijker te doorgronden is het geheel van literaire technieken dat de auteur gebruikt om een tekst te publiceren waarin de verboden drank rijkelijk vloeit, maar waarin hij er tegelijkertijd in slaagt om zichzelf van zijn tekst los te praten door een proces van 'disassociatie'. Het schrijven van een tekst is immers een manier om vanuit de privé-sfeer in de openbaarheid te treden,



en we hebben gezien dat drankgebruik privé en in alle discretie nog wel kan, maar dat openbaar drankgebruik verwerpelijk en strafbaar is. Het schrijven over drankgebruik deugt dus eigenlijk niet en de auteur moet dus iets doen om een afstand tussen zichzelf en zijn tekst te scheppen, zodat hij niet kwetsbaar wordt voor verwijten. Hierboven hebben we al gezien dat de auteur zich bedient van de stijlfiguur van de onvrijwilligheid. Hij zegt dat het nooit zijn bedoeling was om zelf zo'n losbandige tekst te schrijven, maar hij kon zich niet onttrekken aan de druk van een niet nader genoemde vriend. Daarnaast hangt hij het verhaal op aan een anonieme alcoholicus die als ikfiguur optreedt. Het is niet het verhaal van de auteur zelf, nee, hij geeft alleen maar door wat hij van die persoon gehoord heeft. Het drinkgelag waar de ikfiguur aan deelneemt wordt georganiseerd door weer iemand anders, een vage vriend die toevallig een keer bij de drankzuchtige ikfiguur aanklopt en hem op sleeptouw neemt. Die vage vriend staat weer een stapje verder af van de auteur. In het huis van die vriend vinden we een rechter die er dubbele praktijken op nahoudt door zelf privé te drinken, maar tegelijkertijd overtreders van het wijnverbod veroordeelt. Dat de identiteit van deze rechter niet onthuld wordt zal geen verbazing wekken. Ten slotte komen er vijftig ambachtslieden, voornamelijk mensen zonder enige sociale status, vanuit het niets binnenlopen om het op een drinken te zetten. Op deze manier zijn we wel heel ver afgedwaald van de persoon van de auteur.

De aanwezigheid van de kleine luiden wijst op een andere list, die van de komische noot. We komen hier heel gewone mensen tegen, die op hun eigen, grove manier het pad van de virtuoze retoriek bewandelen. We mogen er van uitgaan dat het in werkelijkheid eenvoudigweg niet voorkwam dat de beter gesitueerden zich op hun avondjes lieten vergezellen door eenvoudige ambachtslieden als dokters en ingenieurs. De auteur creëert een komische situatie door vijftig eenvoudige mensen uit hun sociale context te halen en ze op te laten treden in een milieu dat het hunne niet is. De auteur gebruikt daarbij een tweesnijdend zwaard: enerzijds maken de mensen zichzelf belachelijk in een pastiche van een rederijkersavond, waarbij ze voortdurend de mist ingaan door hun volkse dialect en gewoonten, en anderzijds laat de auteur zichzelf zien als iemand die zijn taal op elk niveau kan bespelen en die precies weet hoe de wereld in elkaar zit. Dit is een vast ingrediënt van het genre *maqāma*, waarin altijd wel schurken en ladelichters optreden tot groot vermaak van het goed opgeleide publiek. Het effect hiervan is ook weer disassociatie: het zijn - naast de vaag gedefinieerde ikfiguur en de rechter - vooral mensen van laag allooi die zich

laven aan de verboden wijn en zeker niet de auteur zelf, die buiten schot blijft. Door de pastiche haalt de auteur de gewone mensen met hun slechte gedrag niet naar zich toe, maar duwt ze eerder van zich af.

De derde techniek, die er duimendik bovenop ligt, is die van het moralistische einde. Als iedereen uitgeraasd is komt de lijkenwasser, die ons voorhoudt hoe kort het leven is. De ondeugende rechter, die als hooggeplaatste ambtenaar de hele tijd al beter had moeten weten, komt tijdig tot inkeer, net als de middenstanders. Vijfenzeventig pagina's lang wordt er uitsluitend liederlijkheid tentoongespreid en in een paar pagina's wordt het evenwicht weer hersteld en triomfeert de zedelijkheid. Op die manier neemt de auteur afstand van al die liederlijkheid en bevestigt hij de geldende gedragsnormen. Een moderne detectiveschrijver doet het niet anders. In zijn of haar boeken gebeuren de meest gruwelijke moorden en ontmoeten we de vreselijkste psychopaten. Pas aan het eind worden de misdaden opgelost. De moorden en de andere schurkenstreken kunnen vanzelfsprekend niet ongedaan gemaakt worden, maar door het oppakken van de dader is het bouwwerk van de zedelijkheid voorlopig weer even gerepareerd. Het aantal detectives waarin aan het eind de misdaad zegeviert is waarschijnlijk op de vingers van één hand te tellen. Tegelijkertijd zou de lezer liegen als hij zou zeggen dat hij alleen maar detectives leest omdat hij het zo fijn vindt dat het recht zegeviert. Integendeel, hij wil lekker griezelen bij enge moorden. Op een vergelijkbare manier geeft de veertiende-eeuwse Egyptische auteur ons een tekst waarin alles gebeurt wat God verboden heeft en waarin we kunnen lachen om de grofheid van de gewone mensen. Niets daarvan valt de auteur aan te rekenen en aan het eind kom alles weer goed, maar in de tussentijd heeft de lezer even wat inspiratie opgedaan voor een gezellig avondje uit met goede vrienden en een goed glas wijn.

## NOTEN

1. 'Inād Najr al-'Ajrafī al-'Utaybī, *al-Zinā wa'l-khamr fi al-yahūdiyya wa'l-masīhiyya wa'l-islām*. Al-Riyād, 1423/2002.
2. Voor de Nederlandse vertaling van de korancitaten is gebruik gemaakt van *De koran*, uit het Arabisch vertaald door J.H. Kramers; bewerkt door Asad Jaber en Johannes J.G. Jansen. 15e herz. druk, Amsterdam 1992.
3. `Ali b. Muhammad al-Shabushti, *al-Diyarat*, ed. Gurgis `Awwad, 2e dr., Bagdad 1386/1966.
4. Edward William Lane, *Arabian Society in the Middle Ages*, London, Curzon,

1987 (repr.ed. 1883), p. 148-159.

5. Hartwig Derenbourg, *Les manuscrits arabes de l'Escurial*, vol. I, Paris, Leroux, 1884, 337, cat.no. 499.

6. [tourtel, Mary], *Bruintje Beer en Beppo de Aap*, Amsterdam. Algemeen Handelsblad, [1931], 3

---

# Ach was ik maar een vis in een fles raki - Drank in de moderne Turkse maatschappij gereflecteerd in de gedichten van Orhan Veli



In de ogen van veel Nederlanders zijn Turken vooral ook moslims, en dus mensen voor wie het nuttigen van alcohol een omstreden zaak is, of in elk geval zou moeten zijn. In dat verband is het dan misschien ook verbazend om te horen dat de beroemde 20e eeuwse Turkse dichter

Orhan Veli (1914-1950) algemeen bekend staat als dronkaard. Dat roept vragen op. Hoorde dronkenschap speciaal bij het kunstenaarsmilieu of was het wijder verbreid? Is Orhan Veli's reputatie op dit gebied gebaseerd op verhalen over zijn levenswandel of heeft die te maken met de drank en dronkenschap die in zijn poëzie zo indringend worden bezongen?

## *Drank in de Turkse maatschappij*

Hoewel drankgebruik slechts in een klein deel van Orhan Veli's gedichten voorkomt, is het geschetste beeld herkenbaar. Drankgebruik is in de twintigste eeuwse Turkse maatschappij onlosmakelijk verbonden met het kunstenaarsmilieu en het daarbij horende, politiek links georiënteerde concept van de bohémien. Dit betekent echter niet dat anderen, van boeren en arbeiders tot politici, geen slokje

raki lustten. Een aardige beschrijving van drankgebruik in verschillende lagen van de Turkse maatschappij vindt men in de biografie van Ayşe Kulin over het leven van Füreya Koral (1910-1997), een tijdgenote van Orhan Veli.

Drank is zeker niet het hoofdthema in Füreya's biografie. Drankgebruik wordt terloops genoemd, het hoort erbij. Füreya Koral was de kleindochter van een Osmaanse Paşa (Şakir Paşa). De familie trok zich eind 19e eeuw tijdig terug uit de Osmaanse politiek en de generatie van Füreya's moeder, ooms en tantes verzeilden in kunstenaarsmilieus. Füreya's eerste echtgenoot was een grootgrondbezitter uit Bursa die haar onder invloed van de drank mishandelde. Later trouwde ze met de rechterhand van Atatürk (1881-1938), stichter van de Turkse Republiek. Ook in die kringen werd stevig gedronken, echter alleen door mannen. Füreya ontwikkelde zich tot keramiste en nadat ook haar tweede huwelijk was gestrand, werd haar appartement het ontmoetingspunt voor de linkse intellectuele kunstenaarsscène van Istanbul: "Het was veranderd in een 'tehuis' waar binnen de driehoek eten-raki-gesprekken kunst werd gemaakt" [i]

Opvallend is dat de drankscènes met de eerste echtgenoot en die in de laatste fase van haar leven explicieter beschreven worden dan het drankgebruik in de kringen rond Atatürk. Ayşe Kulin verzwijgt niet dat Atatürk aan levercirrhose overlijdt, maar ze is terughoudend over de bacchanalen waar Füreya ongetwijfeld bij aanwezig is geweest. Dat ligt kennelijk nog te gevoelig: Atatürk mag zich dan wel uitdrukkelijk geprofileerd hebben als een seculiere hervormer, maar voor de vele vrome moslims die Turkije ook herbergt moet zijn drankmisbruik toch maar niet teveel benadrukt worden.

### *Orhan Veli*

De mores in het kunstenaarsmilieu waarin Orhan Veli verkeerde verschilden wat drankgebruik betreft niet erg van die van Füreya's kringen. Orhan Veli (Kanık), geboren in 1914, is slechts 36 jaar oud geworden, en zijn voortijdig overlijden wordt algemeen in verband gebracht met zijn drankgebruik. Afkomstig uit een artistiek gezin - zijn vader was dirigent van het presidentiële symfonieorkest - genoot hij een liberale opvoeding. Na het lyceum studeerde hij filosofie en letterkunde maar voltooien deed hij zijn studie niet. Orhan Veli was ambtenaar bij de post en werkte als vertaler, maar dit hield hij nog geen twee jaar vol. Levend als een bohémien wijdde hij zich aan de literatuur. Hij richtte een literair tijdschrift op dat na zijn dood is opgeheven. Zijn oeuvre is vanwege zijn vroegtijdige dood beperkt van omvang, maar het heeft er niettemin toe geleid dat het klassieke Osmaanse rijmsysteem definitief zijn positie verloor. Hoewel Orhan

Veli niet de eerste was die vrije verzen in de Turkse poëzie gebruikte - de belangrijke 20e eeuwse Turkse dichter Nazim Hikmet (1902/3- 1963) was hem voor - waren hij en de groep dichters om hem heen (verenigd in de groep *Garip* (Vreemd)), wel de eersten die vrije verzen algemeen geaccepteerd kregen. Per slot van rekening zat Nazim Hikmet in die jaren in de gevangenis wegens zijn communistische overtuiging.

Naast Orhan Veli maakten Oktay Rifat (Horozcu; 1914-1988) en Melih Cevdet (Anday; 1915-2002) deel uit van *Garip*. Tijdens hun laatste jaren op de middelbare school in Ankara raakten zij met elkaar bevriend en schreven zij in de schoolkrant. De jaren daarop gingen zij op zoek naar idealistische en bevlogen ideeën voor moderne Turkse poëzie. Alle drie publiceerden ze in toonaangevende literaire tijdschriften. In 1941 besloten zij gezamenlijk een dichtbundel uit te geven. Orhan Veli was hierbij de stuwende kracht. Deze bundel bevatte naast gedichten een manifest met hun poëtica van de nieuwe Turkse dichtkunst. De poëzie van *Garip* is simpel, bewust ontdaan van alle opsmuk en strakke dichtregels die de Osmaanse (en traditionele westerse poëzie) kenmerken. Deze drie dichters, die zo bewust zochten naar nihilistische poëzie, hadden geen behoefte om school te maken. Dit zou hun creativiteit te veel belemmeren. Het is dan ook niet verwonderlijk dat ze hun eigen weg gegaan zijn. Oktay Rifat legde zich later toe op moeilijk te duiden poëzie vol persoonlijke associaties en gevoelens. Melih Cevdet keerde terug naar traditionele dichtvormen. Ook schreef hij (absurdistische) toneelstukken en romans.

Op 10 november 1950 viel Orhan Veli in Ankara, na een avond met veel 'raki', op weg naar huis in een gat. Arbeiders hadden het gegraven bij werkzaamheden aan het riool. Ogenschijnlijk had de dichter zich alleen aan zijn been bezeerd. Maar al snel voelde hij zich duizelig. Twee dagen na het ongeval bezocht hij in Istanbul een vriend en daar werd hij plotseling onwel. Hij werd in een ziekenhuis opgenomen waar een hersenbloeding werd geconstateerd. Op 14 november 1950 overleed hij. Dit incident heeft Orhan Veli de reputatie bezorgd van een dichter die met de drank wel raad wist.

Wat is er van al die drank in zijn poëzie terug te vinden?

### *Zijn poëzie*

Orhan Veli heeft in totaal achtenzeventig gedichten geschreven. Voor een deel zijn ze postuum gepubliceerd. Al een half jaar na zijn dood verscheen zijn verzameld werk. In veertien gedichten speelt de drank een rol. Drank is in Orhan

Veli's poëzie met verschillende motieven in verband te brengen. In sommige gedichten roept dronkenschap gevoelens van weemoed en droefheid op, soms heel openlijk verwoord zoals in het gedicht:

Ik word er droef van  
*Als ik een brief krijg word ik droef;*  
*Als ik rakı drink word ik droef;*  
*Als ik op stap ga word ik droef.*  
*Waar dit toe leidt weet ik niet.*  
*Als ik het lied "Mijn Kazım" zing,*  
*In Üsküdar;*  
*Word ik droef.*

Een aantal keren staat drank in verband met het gevoel van eenzaamheid en heimwee. Hier volgt een citaat uit Lieder en onderweg:

*"Het is avond geworden en weer werd het donker."*  
*Ik zat op jouw rug,*  
*En dacht aan vervlogen dagen.*  
*Ik zat in militaire dienst, in het dorp Adilhan;*  
*Precies zo'n avond was het;*  
*Ik verlangde weer naar Istanbul,*  
*Ik zat na te denken:*  
*"Als dit nu niet de Koru bergen waren,*  
*Dit dorp niet Adilhan;*  
*Deze molen niet die van Ferhat ağa,*  
*En dit liedje niet droevig:*  
*Ik niet hongerig en dorstig,*  
*En niet alleen in den vreemde,*  
*Als de kade nou dichterbij kwam,*  
*De zon eens onder zou gaan,*  
*Dan zou ik naar een eettentje gaan*  
*En mij vanavond daar bedrinken;*  
*Laat de reizigers van die*  
*Bosporusboot uitstappen;*  
*Dit is het mooiste tijdstip van de dag in Eyüp."*

In het gedicht Kroeg hebben de droefheid en weemoed te maken met

liefdesverdriet:

Kroeg

*Nu ik toch niet meer van d'r houd,  
Waarom zou ik dan nog iedere avond  
Langs de kroeg lopen  
Waar ik denkend aan haar zat te drinken?*  
(Vertaling Sytske Sötemann)[ii]

In andere gedichten is drank en dronkenschap onlosmakelijk verbonden met het leven als bohémien en kunstenaar:

Gedicht met een podium

*De drinkbekers komen en gaan,  
Allerlei soorten hapjes;  
Een van mijn liefjes zingt op het podium;  
De andere zit naast me;  
Ze drinkt, de ander is jaloers.  
Wees niet jaloers, mijn lief, niet jaloers;  
Dit is jouw plaats,  
Die de hare.*

Een enkele keer is er sprake is van regelrechte dronkemanspoëzie:

Mijn linker hand

*Ik ben dronken en  
Ik moet ineens aan je denken;  
Mijn linkerhand,  
Mijn vreemde hand,  
Mijn arme hand.*

Soms wordt drank terloops genoemd en dient het drinken om mensen aan de zelfkant van de samenleving aan te duiden:

Sabri de Monteur

*Met Sabri de monteur praat ik  
Altijd 's avonds laat  
En altijd op straat  
En altijd dronken*

*Hij zegt elke keer  
'Ik had allang thuis moeten zijn'  
En elke keer draagt hij  
Twee broden onder zijn arm*  
(Vertaling: Erik Jan Zürcher)[iii]

De klassieke Turkse poëzie, die vanaf de 14e eeuw tot het begin van de 20e eeuw bloeide, kende vaste patronen. Vorm en beeldspraak waren veelal ontleend aan de Perzische en (in mindere mate) de Arabische poëzie. Belangrijk was in die poëzie het beeld van het drinkgelag waarin de dichter zich bedronk uit verdriet om zijn onbeantwoorde liefde. Deze liefde was een metafoer voor de liefde van de mens voor God: de mens moet steeds streven naar eenwording met God. Deze eenwording vindt altijd plaats in een roes. Meer hierover is te lezen in het artikel van A.A. Seyed-Gohrab in deze bundel. In Piramide, een van de vroege gedichten van Orhan Veli, wordt terloops naar deze poëzie verwezen: “de lip die de wijnbeker aanraakt terwijl deze je vult met drank”. (3e strofe) In het gedicht Iets als een drankroes verbindt Orhan Veli de roes van de alcohol met het klassieke beeld van het treuren om de geliefde, maar taal en vorm wijken sterk af van de klassieke poëzie. Via deze parodie distantieert hij zich van de klassieke poëzie:

*Iets als een drankroes  
Er hangt iets van een roes in de lucht  
Beroerd maakt het je, beroerd....  
En dan nog eens je behoefte aan nabijheid;  
Je geliefde ginds,  
Jij ergens anders;  
Zorgen krijgt een mens ervan, kopzorgen.*

*Er hangt iets van een roes in de lucht,  
Dronken maakt het je, dronken.*  
(naar de vertaling van Hamide Doğan)[iv]

Aan het eind van zijn leven vergelijkt Orhan Veli de roes van dronkenschap met het aandachtig bekijken van een schilderij:

*Golf*

*I  
Om mijzelf gelukkig te wanen*



*Heb ik geen behoefte aan pen of papier;  
Mijn sigaret tussen mijn vingers,  
Duik ik diep in het blauw  
Van het schilderij dat voor me hangt.*

*Ik duik erin, de zee trekt;  
De zee trekt, de wereld houdt vast.  
Heeft het iets weg van alcohol,  
Er is iets in de lucht dat  
Een mens gek maakt, of dronken?*

*Ik weet het, het is een leugen, één grote leugen;  
Dat ik het geronk ben of de boot, is een leugen  
De koelte van het water tegen mijn ribben,  
De wind die huilt in de schoten  
Het geraas van de motor dat wekenlang doorgaat,  
Alles is een leugen.*

*Maar toch,  
Kan ik weer mooie dagen doorbrengen;  
In dit blauw,  
Niet anders dan de meloenschil die in het water drijft,  
Dan de weerspiegeling van de boom in de lucht,  
Dan de warme damp die elke ochtend de pruimen beslaat,  
Dan de damp, de mist, het licht, de geur...*

*II  
Pen noch papier voldoet  
Om mijzelf gelukkig te wanen.  
Dit is allemaal geklets... allemaal.  
Ik ben geen boot, noch een romp.  
Ik moet ergens zijn,  
Op zo'n plek, waar ik  
Niet ben als een meloenschil,  
Noch als licht, mist, of damp...  
Maar als mens.*

(1949)

(Vertaling Sytske Sötemann)[v]

Met het gedicht *Ik koop tweedehandsjes* bekritiseert Orhan Veli de poëzie van de dichters van de generatie vóór hem, die nog vast hielden aan klassieke vormen en beelden:

*Ik koop tweedehandsjes  
Ik koop tweedehandsjes  
Ik koop ze en maak er sterren van  
Muziek is voedsel voor de geest  
Ik ben dol op muziek*

*Ik schrijf gedichten.  
Ik schrijf gedichten en koop  
Tweedehandsjes  
De tweedehandsjes doe ik van de hand en ik koop muziek  
Ach was ik maar een vis in een fles 'raki'*

Orhan Veli steekt met dit gedicht de draak met oude poëzie, door de beelden uit deze traditie te banaliseren. In een interview met de dichter Sait Faik (Abasiyanık) (1906-1954), minstens zo'n drankorgel als hijzelf, vertelt Orhan Veli dat hij dit gedicht geschreven heeft met een gewone man voor ogen. Diens behoeftes: kleren, eten, drinken.... Muziek en raki.[vi]

Als voorbeeld van een dichter die nog in de klassieke traditie staat, neemt Orhan Veli hier Ahmet Haşim (1885-1933). Een van de meest gebruikte beelden in diens poëzie is dat van de maan (*ay*). Er is een Turks spreekwoord dat luidt: "*Eski aylar ne yaparlar? Yıldız yaparlar*" (Wat maken de oude manen? Zij maken sterren). Hieraan refereert Orhan Veli in de eerste twee regels van *Ik koop tweedehandsjes*. Hij maakt dit in de klassieke poëzie veel gebruikte beeld tot iets banaals.

Muziek, in de zin van muzikaliteit van het metrum en het rijm, was een onlosmakelijk element van de klassieke poëzie. De groep dichters rond Orhan Veli keerden zich juist tegen de rigiditeit van voorgeschreven metrum en rijm. Volgens hen moesten muziek, muzikaliteit en poëzie niet met elkaar vermengd worden (zie o.a. in voorwoord van de bundel *Garip*, wat als manifest van deze groep beschouwd kan worden). Wat Orhan Veli in *Ik koop tweedehandsjes* aanhaalt over muziek zijn clichés, zoals "Muziek is voedsel voor de geest". Hij gebruikt ze

ironisch. In het tweede couplet wil hij zijn eigen bohémien-zijn benadrukken. Hij stelt dat poëzie niet als iets elitairs gezien moet worden. De laatste regel: “Bir de rakı şişesinde balık olsam” (En was ik maar een vis in een fles rakı) is een verwijzing naar de beroemde laatste regel van dit gedicht van Ahmet Haşim **[vii]**:

Wens aan het einde van een dag  
*Om de kringen van mijn moede ogen*  
*Schijnt de morgenstond als rozen*  
*Als rozen... enorm grote rozen,*  
*Rozen nog klagender dan het riet,*  
*Jammer genoeg brak de dag hierna aan!*

*Van gouden torens verkondigen vogels*  
*De terugkeer van het leven*  
*Vogels, zijn zij het die elke avond*  
*Wegtrekken van onze wereld?....*

*Avond, weer avond, weer avond*  
*Een gouden band als ik in het water kijk;*  
*Avond, weer avond, weer avond,*  
*Was ik dan maar een riet bij het meer.*

Op zijn beurt verwijst Ahmet Haşim hiermee weer naar de beroemde openingsregel van de Mesnevi-i Mânevi (De morele Mesnevi) van de 13e eeuwse Perzische dichter Mevlana Celal-eddin Rumi, stichter van de Mevlevi derwisj-orde in Konya (Centraal Anatolie):

*Luister naar het fluisteren van het riet,*  
*Hoor hoe het weeklaagt over de scheiding.*

(Vertaling A.J. Arberry, Nederlands Aleid C. Swierenga en Sipko A. den Boer) **[viii]**

## NOTEN

**[i]** Kulin, Ayşe, *Füreyâ*, Istanbul, Remzi Kitapevi, 1999, 264.

**[ii]** Sötemann, Sytske, “Tulp, Turkish poetry in Dutch”, te raadplegen op <http://www.let.leidenuniv.nl/tcimo/tulp/poetry.htm>, 9 januari 2005, 17.35 uur.

**[iii]** Zürcher, Erik Jan, *Ik luister naar Istanbul, Zes moderne Turkse dichters*, Amsterdam, Meulenhoff, 1988, 27.

**[iv]** Doğan, Hamide, “Tulp, Turkish poetry in Dutch”, te raadplegen op

<http://www.let.leidenuniv.nl/tcimo/tulp/poetry.htm>, 9 januari 2005, 17.35 uur.

**[v]** Sötemann, Sytske, "Tulp, Turkish poetry in Dutch", te raadplegen op <http://www.let.leidenuniv.nl/tcimo/tulp/poetry.htm>, 9 januari 2005, 17.35 uur.

**[vi]** (Abasiyanık )Sait Faik, "Rakı şişesinde balık olmak isteyen şâîr" (De dichter die een vis wil zijn in een fles met 'rakı'), in Ercilasun, Bilge, *Orhan Veli Kanık (Hayatı, Sanatı ve Eserlerinden Seçmeler)*(Orhan Veli Kanık (Zijn leven, zijn kunst en een keuze uit zijn werken), Istanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1994, 215-216.

**[vii]** Met dank aan Drs. M.E. Yıldırım voor zijn commentaar.

**[viii]** Arberry, A.J., *Honderd verhalen uit de Masnavi van Roemi*, vertaald uit het Engels door Aleid C. Swierenga en Sipko A. den Boer, Katwijk aan Zee, Panta Rhei, 2001, 23.

## LITERATUUR

Ercilasun, Bilge, *Orhan Veli Kanık (Hayatı, Sanatı ve Eserlerinden Seçmeler)*(Orhan Veli Kanık (Zijn leven, zijn kunst en een keuze uit zijn werken), Istanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1994.

(Kanık) Orhan Veli (Kanık), *Bütün Şiirleri*, Istanbul, Varlık Yayınları, januari 1951 (7e druk, 1959).

Kinross, Lord, *Atatürk, The Rebirth of a Nation*, Londen, Weidenfeld en Nicolson, 1990 (1e druk 1964).

Kulin, Ayşe, *Füreyâ*, Istanbul, Remzi Kitapevi, 1999.

Sötemann, Sytske en Doğan, Hamide, "Tulp, Turkish poetry in Dutch", te raadplegen op <http://www.let.leidenuniv.nl/tcimo/tulp/poetry.htm> , 9 januari 2005, 20.34 uur.

Zürcher, Erik Jan, *Ik luister naar Istanbul, Zes moderne Turkse dichters*, Amsterdam, Meulenhoff, 1988.