

Ayatollah Khomeini en de wijnschenker



Wie zou kunnen geloven dat de oprichter van de Islamitische Republiek van Iran, Ayatollah Khomeini, het hierna volgende gedicht over de wijn heeft gecomponeerd? In Nederland is Khomeini voornamelijk bekend als een strenge geestelijke die de fundamentalistische islamitische denkbeelden in de wereld heeft verspreid en een fatwa uitvaardigde tegen Salman Rushdie.

Men zou denken dat hij nooit iets te doen zou willen hebben met wijn en drinkbijekomsten. Hoe merkwaardig het ook moge klinken, toch is het waar dat de stichter van de Islamitische Republiek gedichten ter verheerlijking van de wijn heeft gemaakt. Een groot aantal van zijn verzamelde gedichten gaat over wijn en dronkenschap.

Dan rijst de vraag waarom een staatsman, en dan nog wel een islamitisch staatshoofd, zulke ogenschijnlijk 'onislamitische' gedichten ter verheerlijking van wijn heeft gemaakt. Hoe moeten we deze gedichten interpreteren? Leidde hij een dubbel leven? Of vallen deze gedichten toch te rijmen met een vroom islamitisch leven? Gaat het om echte wijn of moeten we hem symbolisch interpreteren? Om deze vragen te kunnen beantwoorden moeten we eerst ingaan op de positie en betekenis van poëzie in de Perzischtalige wereld.

*O, wijnschenker! Schenk mijn beker vol met wijn
Zodat de passie voor de (goede) naam en de angst voor schande
uit mijn ziel wegstromen
Schenk me van die wijn in mijn beker zodat hij mijn ziel vernietigt
zodat hij mijn listen en valstrikken uitschakelt
Schenk me van die wijn die mijn ziel van zijn eigen beperkingen bevrijdt,
die mijn teugels in de hand houdt, die mijn positie onderuithaalt
Schenk me die wijn die in de afzondering van de oneervolle mystieke vagebonden
mijn knieling verwoest, die mijn opstaan platlegt.
In de heilige plaats, in de taveerne waar die knapen zijn met
gezichten als rozen, was je er niet bij (om te zien hoe) Een roos
mij meenam door elke opening, die ik binnenging.*

*Ik bezoek de bijeenkomst van de oude mystici die in extase zijn
zodat ze misschien*

Met wijn de onrijpe gedachten uit mijn ziel kunnen verdrijven.

*O jij, boodschapper van die licht-beladen reizigers in de zee der annihilatie
Breng mijn groet en lof aan de heerser over die wateren.*

(Want) ik heb dit lied over annihilatie met een bokaal ten einde gebracht:

*Draag dit voor aan de oude leidsman van het klooster en
aanschouw de schoonheid van mijn slotvers.*

Poëzie in hedendaags Perzië

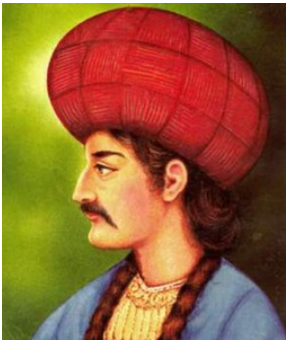
Voor de sprekers van het Perzisch heeft poëzie een heel andere betekenis dan in veel Europese landen, en vooral in Nederland, waar poëzie normaliter een elitaire en besloten aangelegenheid is. Poëzie in Iran is niet alleen het elegant aan elkaar rijgen van rijmende woorden, maar bepaalt in de eerste plaats de identiteit van Iraniërs. Het is een serieuze zaak en heeft een grote emotionele, sociale, politieke en religieuze waarde. De dichters hebben een welhaast 'heilige' positie in de maatschappij en hun graven zijn bedevaartplaatsen die druk bezocht worden door alle lagen van de bevolking. Een enkele blik op de Perzische maatschappij toont het belang van poëzie. Daarom is het ook niet vreemd dat in bijna alle reisgidsen aandacht wordt besteed aan de poëzie en de band van de Perzen met hun klassieke dichters. Bijvoorbeeld, in de serie van *Culture Shock; A Guide to Customs and Etiquette*, wordt een heel hoofdstuk aan de rol van poëzie in Perzië gewijd. De openingszin is treffend: *Poetry has an importance in Iranian society that is probably not replicated in any other country. Of all literary forms, poetry is the most developed and admired. The majority of Iranians, even those with no formal education, show a startling degree of erudition when it comes to classical poetry, and they are often able to quote lengthy passages (...).*

Ook Iraniërs zelf benadrukken de rol van de poëzie in het moderne Iran. De Iraanse literator M. Mousavi schrijft: *To Iranians, poetry is no mere pastime of gratification of artistic inclinations, but a serious manifestation of their existence; a window through which they contemplate the world. Iranians become acquainted with poetry from the lullabies they are sung in their cradles, and this acquaintance grows throughout their lives. Every Iranian can memorise, recite and appreciate poetry. In sermons and lessons, in wedding speeches and eulogies, at home and in school; poetry is always present.*

Er zijn tenminste drie redenen te noemen waarom Khomeini gedichten heeft

geschreven.

In de eerste plaats is er dus zoals gezegd de onlosmakelijke band tussen Iraniërs en poëzie. Na de introductie van de Islam in de zevende eeuw in een groot gebied dat zich uitstreckte van Perzië tot Zuid-Europa behield Perzië haar eigen taal en cultuur en koesterde haar pre-islamitische cultuurgoed in verschillende artistieke uitingen, waaronder poëzie. Om hun cultuurgoed levend te houden verzamelden dichters mythen, rituelen, verhalen over oude koningen en helden, gedragsetiquette, etc. Het Perzische nationale epos, het *Sjah-name* (Koningsboek, voltooid in 1010) van de dichter Ferdowsi is een goed voorbeeld. Het is tot op heden zeer populair in de Perzischtalige wereld. Mensen citeren gemakkelijk tientallen verzen ervan uit hun hoofd, en verhalen uit dit epos van meer dan 50,000 dubbelverzen worden in koffiehuisen verteld.



Shah Ismail Hatayi

In de tweede plaats heeft Khomeini's interesse in poëzie te maken met de relatie tussen het dichterschap en het leiderschap in het Perzische cultuurgebied. Net zoals in Europa waren in Perzië de heersers de patronen van dichters en geleerden. Ze nodigden dichters uit alle windstreken uit aan hun hof zodat zij berichten over de belangrijke gebeurtenissen, de weldaden en de reputatie van de koning. In een tijd waarin geen boekdrukkunst, boekhandels en internet bestonden, waren de dichters het belangrijkste middel voor staatspropaganda. Hier komt nog bij dat een aantal van de heersers in Perzië ook zelf gedichten componeerde. Van verschillende koningen zijn de verzamelde gedichten heel beroemd geworden. De bekendste dichterkoning is misschien wel Sjah Ismail, die in de 16e eeuw onder de dichtersnaam Khattai dichtte. Zelfs koningen in andere landen volgden deze traditie. De literaire historicus E.J.W. Gibb constateert dat tweederde van de Turkse Sultans gedichten schreven. Sultan Süleyman de Grote (gest. 1566) schreef een *Diwan* van 3000 verzen.

Maar de belangrijkste reden waarom Ayatollah Khomeini gedichten heeft geschreven, en wel ter verheerlijking van wijn, is waarschijnlijk toch zijn interesse voor de islamitische mystiek. Al vanaf de twaalfde eeuw fungeert de Perzische poëzie als een middel voor het uitdrukken van mystieke ideeën en dichters tot ver buiten het huidige Perzisch-talige gebied schreven mystieke gedichten in het Perzisch. Khomeini's grote belangstelling voor de mystiek blijkt zowel uit zijn opleiding als uit zijn gedichten. Aan het begin van zijn studie in de religieuze stad Qom begon hij met het volgen van lessen in de mystiek waarbij hij ook kennis maakte met grote mystieke dichters. Het maakte dat hij zichzelf ging beschouwen als een erfgenaam van de islamitische mystiek.

Analyse van het gedicht

Het gedicht geciteerd aan het begin van dit essay is willekeurig uit Khomeini's verzamelde gedichten gekozen. Het gedicht heeft exact de vorm en de kenmerken van een klassieke Perzische *ghazal* ('liefdeslyriek'). Dit soort gedichten werd door mystici gebruikt tijdens hun bijeenkomsten, die met muziek, dans en extase gepaard gingen. De motieven, beeldspraken en thema's van dit soort liefdeslyriek zijn ontleend aan de profane erotische gedichten van de hofdichters in de vroege periode van de Perzische poëzie. Homo-erotische liefde, wijn en ascetisme zijn veel voorkomende motieven in de Perzische *ghazal*. Hoewel wijn en homo-erotische relaties streng verboden zijn in de Islam, werd aan de Perzische hoven veel gedronken en geliefkoosd. De dichters vertellen zonder enige gêne of schaamte over hun liefdeservaringen, waarbij veel wijn geschonken werd. In de twaalfde eeuw, met de groei en populariteit van de mystieke islam, werd deze erotische hoofse traditie overgenomen door de mystici, waarbij ze een extra dimensie aan het erotische jargon toevoegden. De wijnpoëzie ontwikkelde zich tot een van de centrale thema's van de antinomistische stroming binnen de islamitische mystiek.

De antinomistische mystici zijn rondzwervende vagebonden die bekend staan onder de naam *qalandars*. Zij weigerde zich te onderwerpen aan de orthodoxe islamitische wetten. Ze provoceeden juist de geestelijken en de georganiseerde soefis door bijvoorbeeld wijn te verheerlijken of heidense religies te prijzen. Ze verschenen naakt in het openbaar, met hoogstens wat lompen rond hun middel, en ze schoren al hun hoofd- en gezichtshaar om te laten zien dat ze het wereldse bestaan hadden verzaakt. Sommige van deze *qalandars* droegen piercings als een symbool van onderdrukking van de lagere hartstochten. Door zich zo te vertonen, wilden ze zich afzetten tegen hypocritici. Want ondanks hun losbandige leven

waren de *qalandars* zeer vroom.

Een van de centrale onderwerpen van de qalandar-poëzie is de verheerlijking van de wijn en de wijnschenker. Hoewel ze waarschijnlijk ook wel echt wijn dronken, is de wijn bij hun vooral een symbool van mystieke vervoering en absolute afwijzing van de wereld. De wijnschenker is in deze poëzie een oude magiër, een Zoroastrische priester, die met andersdenkenden in een taveerne de mystieke reiziger op de pad der liefde begeleidt. Khomeini's wijnpoëzie ligt helemaal in de lijn van deze traditie. Het interessante van zijn wijnpoëzie is dat die, in tegenstelling tot de klassieke *ghazal*, maar op één manier kan worden geduid, namelijk de mystieke. De antinomistische elementen zijn bij hem niet meer dan symbolen van de spirituele liefde. In de rest van dit essay zal ik een analyse geven van Khomeini's *ghazal*, waarbij ik zal laten zien hoe hij antinomistische motieven gebruikt in zijn poëzie.

Het gedicht van Ayatollah Khomeini begint met de vocatief '*O wijnschenker!*' Wie is de wijnschenker die hier door de dichter aangeropen wordt om met wijn zijn angst voor schande en het verlies van zijn goede naam te verdrijven?

O, wijnschenker! Schenk mijn beker vol met wijn zodat de passie voor de [goede] naam en de angst voor schande uit mijn ziel wegstromen

In de klassieke hofpoëzie komt de wijnschenker regelmatig voor als een hoofse figuur met specifiek aangegeven taken en eigenschappen. Het gaat daarbij zowel om fysieke als om karakter eigenschappen. Hij is meestal een Turkse slaaf uit Centraal-Aziatisch gebied, met zwarte haren en ogen, een rond en stralend gezicht, een ranke gestalte en golvende lokken. Het schenken van de wijn was slechts een van de vele taken van zo'n slaaf. De wijnschenker was een heldhaftige soldaat, een bekwame muzikant en een danser met een innemende persoonlijkheid. Deze veelzijdige persoonlijke kenmerken maakten van de wijnschenker een geliefde metgezel van de koning en daarom was hij vaak aan konings' zijde te vinden, niet alleen tijdens feestelijke bijeenkomsten maar ook tijdens veldtochten en andere belangrijke gelegenheden. De wijnschenker was vaak zowel lievelingsslaaf als geliefde van de heerser. De homo-erotische relatie tussen een heerser en zijn slaaf is een favoriet onderwerp in de Perzische literatuur.

Als de conventionele profane erotische terminologie vanaf de twaalfde eeuw ook in toenemende mate voor spirituele doeleinden begint te worden gebruikt, wordt een groot aantal nieuwe eigenschappen aan de wijnschenker toebedeeld. Behalve

om wijn te schenken, word de wijnschenker nu ook vaak opgevoerd als geneesheer, als wijze filosoof, als vagebond, of als musicus. In de mystieke poëzie wordt de wijnschenker geassocieerd met oude Zoroastrische priesters. In deze context verblijft de wijnschenker niet meer in hoofse kringen, maar is te vinden in een vuurtempel of in een taveerne waar hij de reizigers op het pad der mystieke liefde initieert met een beker wijn. De wijnschenker is hier een archetype van de asceet die het wereldse hof heeft verlaten en heeft gekozen voor het goddelijke Hof. In zijn nieuwe rol als een spirituele leider zou hij de reiziger adviseren om de spot te drijven met de meest heilige normen en waarden van de Islam.

Met deze achtergrond ligt het voor de hand te concluderen dat de wijnschenker in Khomeini's gedicht een ascetische leidsman is. Hij symboliseert God en is de enige die de dichter kan bevrijden van wereldse beslommeringen, zoals het verlangen naar een goede reputatie en de angst voor de bezoedeling van zijn naam.

In de regels twee tot en met vier vraagt de dichter telkens om meer wijn, zodat hij zich kan zuiveren van alle aardse eigenschappen. Elk couplet begint met de imperatieve frase '*schenk me van die wijn*' waarna de dichter zijn motivering voor het drinken van de wijn aankondigt:

*Schenk me van die wijn in mijn beker zodat hij mijn ziel vernietigt
Zodat hij de kern van mijn listen en valstrikken buiten het Zijn werpt
Schenk me van die wijn die mijn ziel van zijn eigen beperkingen bevrijdt,
Die mijn teugels in de hand houdt, die mijn positie onderuithaalt*

De wijn fungeert hier als een bovennatuurlijke remedie die de dichter-mysticus van zijn aardse bestaan bevrijdt. Zich losmaken van de stoffelijke wereld is een gnostisch motief. Volgens de gnostische doctrine is de mens gevangen in het nauwe web van het lot dat alles corrumpeert. Daarom moet de mens zijn interesse in, en band met, deze wereld verbreken. Het vergankelijke aardse bestaan wordt beschouwd als een toestand van pijn en lijden, terwijl zijn tegenhanger de eeuwige wereld is waar de ziel van mysticus in rust en vrede met zijn Schepper kan samenzijn.

In regel drie herhaalt de dichter zijn verlangen om zijn ziel te bevrijden van het stoffelijke lichaam. De wijn neemt bij de dichter-mysticus het roer over. Met andere woorden, de wijn dicteert zijn eigen wetten, die diagonaal tegenover de orthodoxe islamitische wetten staan. Het is deze wijn die de *maqam* van de dichter-mysticus verwerpt. Het woord *maqam* heeft meerdere betekenissen. In

de officiële mystieke leer refereert het aan een etappe op de mystieke reis, maar in het moderne Perzisch betekent het maatschappelijke of politieke positie. Aangezien dit gedicht door Khomeini is geschreven, krijgen dit soort woorden een beladen betekenis. Men is geneigd om het woord in termen van Khomeini's politieke positie en status te lezen. In deze lezing worden Khomeini's piëteit en nederigheid benadrukt, want hij verlangt ernaar om afstand te doen van zijn maatschappelijke positie en om een teruggetrokken leven te gaan leiden.

Maar het blijft niet bij de mystieke term *maqam* alleen. In het volgende couplet gaat de dichter een stap verder en treedt in de voetsporen van de antinomistische mystici: hij vraagt de wijnschenker om een wijn die een van de meest heilige tradities van de islam moet vernietigen, namelijk het vijfmaal daags verplichte gebed van de moslims:

Schenk mij die wijn die in de afzondering van de oneervolle mystieke vagebonden mijn knieling verwoest, die mijn opstaan platlegt.

Zonder kennis van de Perzische mystieke traditie zouden dit soort uitspraken als regelrechte ketterij en godslastering beschouwd worden, maar hier hebben ze juist een positieve connotatie. Het is een boodschap aan de huichelachtige geestelijken en georganiseerde soefisjeiks, die duidelijk moet maken dat men met het verrichten van het formele gebed gemakkelijk een reputatie van vroomheid kan verwerven, maar dat oprechte innerlijke vroomheid een moeilijke opgave is.

In het volgende voorbeeld wordt de spot gedreven met de heilige vastenmaand van de moslims. Terwijl de dichter jammert dat hij met de komst van de maand Ramadan geen wijn meer kan drinken, is hij wel verheugd dat zijn leidsman de vasten breekt met een glas wijn:

*Ramadan is gekomen terwijl de wijn en het wijnhuis uitgebannen zijn
Liefde, frisheid en wijn moeten nu uitgesteld worden tot het ochtendgloren
In mijn aanwezigheid brak de oude magiër zijn vasten met wijn
Ik zei tegen hem: 'Jouw vasten heeft je vruchten geschonken.'*

[Hij antwoordde:] *'Was jezelf met wijn, want in de religie van de losbandige mystici wordt jouw gebed aanvaard door God.'*

De volgende twee regels zijn een verwijzing naar de heidense spirituele leider en zijn volgelingen. Deze spirituele leider, die vaak als *pir-e moghaan* of 'de oude magiër' wordt aangeduid, is een Zoroastrische priester die een zondig leven leidt. Zijn verblijfplaats is meestal een kroeg waar hij de bezoekers ontvangt. De magiër is een symbool van onvoorwaardelijke liefde: in de islamitische mystiek initieert

deze heidense magiër de reizigers op het mystieke pad:

*In de heilige plaats, in de taveerne waar die knapen zijn met
gezichten als rozen, was je er niet bij [om te zien hoe] Een roos
mij meenam door elke opening, die ik binnenging.*

*Ik bezoek de bijeenkomst van de oude mystici die in extase zijn
omdat ze misschien*

Met wijn de onrijpe gedachten uit mijn ziel kunnen verdrijven.

De taveerne wordt beschreven als een heilige ruimte, de volgelingen die door dronkenschap blozen zijn afgebeeld als schone knapen die de bezoeker met een glas wijn welkom heten. De dichter geeft zich helemaal over aan dit gezelschap en laat zich erdoor leiden. Zoals we kunnen afleiden uit de laatste regel, drinkt de dichter-mysticus wijn om de ongevormde gedachten uit zijn ziel te bannen.

In de volgende regel blijkt de dichter-mysticus zijn doel nog niet bereikt te hebben, en dit alles lijkt een boodschap te zijn aan de reizigers die hun bewustzijn van eigen individualiteit willen uitschakelen:

*O jij, boodschapper van die licht-beladen reizigers in de zee der annihilatie
Breng mijn groet en lof aan de heerser over die wateren.*

De frase 'die licht beladen reizigers van de zee annihilatie' is intertekstueel element dat de dichter aan Hafez heeft ontleend. In het gedicht van Hafez lezen we:

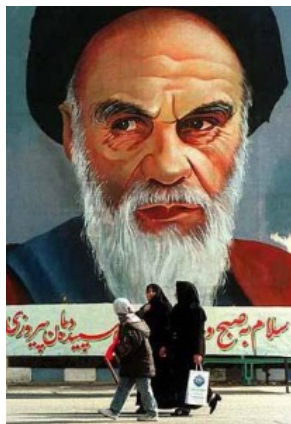
*Een donkere nacht, angst voor de golven en een draaikolk dreigt
die licht beladen langs de kust gaan, weten zij wat wij ervaren?*

In het slotvers brengt de dichter de motieven en thema's bijeen die ontleend zijn aan de antinomistische poëzie en de wijnpoëzie.

De dichter kondigt aan dat dit gedicht een lofzang is op de annihilatie van de lagere hartstochten die met behulp van de wijn is volbracht. Het gedicht zou voorgedragen moeten worden aan zijn leidsman in het klooster. Zou de dichter hier willen verwijzen naar het samaa' ritueel, waarbij zulk soort gedichten met mystieke muziek en dans begeleid worden? De verwijzing naar het klooster behoort ook tot de antinomistische set van motieven waarin het ongeloof en het kettersgedrag centraal staan:

[Want] ik heb dit lied over annihilatie met een bokaal ten einde gebracht;

*Draag dit voor aan de oude leidsman van het klooster en aanschouw de
schoonheid van mijn slotvers.*



Conclusie

Khomeini's gedicht is een typisch antinomistische liefdesgedicht (ghazal). Al in de eerste regel komen we antithetische begrippen tegen zoals naam *o nang*, oftewel '[goede] naam en schande': goede naam verwijst naar de gemakkelijke liefde die volgens eigen wensen verloopt, terwijl de gevaarlijke liefde schande met zich meebrengt. Zolang de minnaar naar goede naam verlangt, is hij bezig met een makkelijke liefde en is hij bang voor schande: zijn naam zou door gebrek aan piëteit bezoedeld kunnen worden. De ware mysticus zoals afgeschilderd in de Perzische poëzie is iemand die zich niet bekommert om een slechte naam: een slechte naam zou hem zelfs juist beschermen tegen hypocrisie.

Op deze wijze provoceert de rondzwervende derwisj de orthodoxe geestelijken met zijn buitensporige gedrag. De achterliggende gedachte hiervan was dat publieke vroomheid eenvoudig zou kunnen worden gerealiseerd. Maar zulke vroomheid zou snel kunnen leiden tot hypocrisie, en hypocrisie of valse piëteit werd gezien als een van de gevaarlijkste valkuilen op het mystieke pad.

Om zich tegen deze valkuil te beschermen werd het noodzakelijk geacht om de spirituele ontwikkeling te verbergen achter een sluier van een zondig leven. Daardoor kon een mystieke vagebond het te gemakkelijk verdiende sociale respect vermijden.

De gedichten van Khomeini worden op drie verschillende manieren door de Perzen ontvangen. Reactionaire en conservatieve geestelijken zagen deze 'onislamitische' gedichten als hard bewijsmateriaal voor de onjuistheid van Khomeini's ideeën over de islam. De aanhangers van Khomeini echter ontvingen deze gedichten met open armen. Om te bewijzen dat deze gedichten over wijn en wijnhuis mystiek geïnterpreteerd moesten worden, werden verklarende woordenlijsten en uitleg aan Khomeini's gedichtenbundels toegevoegd. Er verschenen ook boeken met uitgebreide mystieke interpretaties van de gedichten. Hoewel er in het geval van een religieuze leider als Khomeini geen

twijfel aan bestaat dat deze gedichten als mystiek moeten worden gelezen, zijn deze publicaties over zijn gedichten desalniettemin duidelijke pogingen om een mogelijke profane lezing te ontkrachten. In de inleiding tot zijn analyse van Khomeini's gedichten schrijft M. Bina hoe sommige conservatieven niet wilden geloven dat hun religieuze leider in staat was om zulke ketterse gedichten te schrijven. Een derde groep wordt gevormd door de ballingen die door Khomeini gedwongen waren hun thuisland te ontvluchten. Zij bekeken deze gedichten argwanend. Een lange tijd wilde men niet geloven dat deze gedichten van Khomeini waren en twijfelde men aan hun authenticiteit. Sommige van deze ballingen schreven parodieën op deze gedichten.

In het hedendaagse Perzië zijn Khomeini's gedichten vooral populair bij zijn aanhangers, en zijn verzamelde gedichten zijn al tientallen malen herdrukt.

—

Dit essay is gepubliceerd in de bundel: [Een vis in een fles Raki - Literatuur en Drank in verschillende Culturen.](#)

Redactie: Remke Kruk en Sjef Houppermans. Rozenberg 2005 - ISBN 978 90 51780 354 2

Verantwoording illustraties:

Bovenste illustratie: Allegory of Drunkenness - from the collected works of Hafiz, folio 135 recto.

Bron: Stuart Cary Welch, Wonders of the Age: Masterpieces of early Safavid Painting, 1501-1576. Harvard University (Fogg Art Museum), 1979. pag. 128

Tweede illustratie: Facsimile van ms. Ayasofia 3606 uit Compendium on the Theory and Practice of the Mechanical Arts door Ibn Ar-Razzaz Al-Jazari

Beide illustraties uit: Een vis in een fles Raki

Shaken, Not Stirred? Drank en de

vrouwelijke detective



Ills.: 123rf.com

Er is misschien wel geen literatuurggenre waarin drank zo'n prominente rol speelt als de misdaadroman. Van spionagethriller tot detective – we kunnen allemaal direct voorbeelden bedenken uit dit genre waarin alcoholica, in een of andere vorm, een significant element vormen. Vaak is de vorm van diens alcoholgebruik een onderdeel van het image van de held. James Bond is ondenkbaar zonder zijn martini's ("shaken, not stirred"). Peter Wimsey's aristocratische achtergrond wordt mede in beeld gebracht door zijn smaak in port: "We maken de baby toch niet wakker, Bunter?" over de doos vintage port (Cockburn '96) die meegaat op huwelijksreis (*Busmans Honeymoon*, 1964 : 37) en zijn onovertroffen wijnkennis in het algemeen. Dankzij die kennis ontmaskert hij bijvoorbeeld een oplichter in het korte verhaal "The Bibulous Business of a Matter of Taste" (*Lord Peter Views the Body*, 1965 : 160-73). De speurder uit een aantal van Sayers korte verhalen, Montague Egg, is vertegenwoordiger van een drankfirma, en dankzij zijn specialistische kennis op alcoholgebied ontrafelt hij een moord die gepleegd wordt met behulp van het blauwzuur dat zich bovenop lang bewaarde notenlikeur kan vormen (*De cyprese kat*, 1961 : 65).

Bij ons beeld van Inspector Morse (Colin Dexter) horen de pub en zijn talent om Sergeant Lewis te laten opdraaien voor de kosten van de daar gezamenlijk genuttigde glazen bier. En Maigret natuurlijk; zijn onafscheidelijke pijp, maar ook de glazen bier die hij uit de Brasserie Dauphine laat halen als hij lang op zijn bureau moet blijven, en de bars en cafés die niet weg te denken zijn uit zijn onderzoek. Daar zit hij dan, zoals in *Maigret en meublé*, met zijn derde glas bier in de hand, en vraagt om een glas witte wijn. De caféhouder vindt het bizar, maar schenkt toch maar in (96). Maigret gaat in dit boek ter wille van het onderzoek in pension, wat goed uitkomt, omdat zijn vrouw een paar dagen weg is. Het valt hem

al de tweede dag dat ze weg is op hoe hij ook in deze nieuwe situatie direct vaste gewoonten ontwikkelt: hij drinkt, net als de dag daarvoor, een calvados bij dezelfde bar, alsof dat al een traditie is (8).

Daarmee wordt gerefereerd aan een karakteristieke trek van Maigret, namelijk het haast magische belang dat hij eraan hecht om per geval dat hij onderzoekt dezelfde dagelijkse routines aan te houden. In *La folle de Maigret*, bijvoorbeeld, stelt zijn vrouw voor om 's avonds nog een ommetje te maken. Hij vindt het best, want hij heeft geen zin om de hele avond thuis te zitten, "en bovendien had hij tijdens een onderzoek de gewoonte - het was haast iets dwangmatig - om elke dag dezelfde handelingen te herhalen" (74). Dat strekt zich ook uit tot zijn alcoholgebruik. Op het bureau weet iedereen dat. "Ze plaagden hem op de Quai des Orfèvres met dat dwangmatige gedrag. Als hij een onderzoek bijvoorbeeld met calvados begon, ging hij ook met calvados door, zodat je bier-, rode wijn-, en zelfs whisky-onderzoeken had" (*Maigret se trompe* : 157). Maigret probeert het uit te leggen aan zijn dokter, als hij deze, met enige gêne, een overzicht geeft van zijn niet onaanzienlijke dagelijkse alcoholinname: "Ik kan 't u moeilijk uitleggen...Als ik een van m'n onderzoeken begin met vouvray, bijvoorbeeld omdat ik in een café ben waar dat de specialiteit is, heb ik de neiging om in dat onderzoek met vouvray door te gaan.." En dan wil het dagelijks gebruik nog weleens flink oplopen zolang de zaak duurt, moet Maigret bekennen (*Maigret à Vichy* : 20-21)

Natuurlijk worden lang niet alle speurders geprofileerd door hun drankgebruik: denkend aan diverse Engelse Chief Inspectors, zoals Ruth Rendells Wexford, P.D. James' Dalgliesh en Elizabeth George's Lynley, krijgen we niet onmiddellijk een bepaald type fles op het netvlies. Agatha Christie's Hercule Poirot wordt niet door zijn alcoholgebruik gekarakteriseerd, en haar Miss Marple drinkt vooral thee.

Miss Marple brengt ons op de vrouwelijk speurder. Een zeldzame verschijning in haar tijd, maar dat is de laatste vijftwintig jaar wel veranderd, en dan speciaal in de Amerikaanse misdaadliteratuur. Sinds de jaren tachtig van de vorige eeuw heeft zich in het Amerikaanse thriller- en detectivegenre namelijk een nieuwe ontwikkeling voorgedaan. De feministische golf heeft moderne Amerikaanse Miss Marples voortgebracht. Detectives (PI's, *private investigators* oftewel *private eyes*) die zelden thee drinken, maar wel proberen om de vrouwelijke tegenhanger te zijn van de stevig drinkende *hardboiled* helden van Dashiell Hammett (Sam Spade), Raymond Chandler (Philip Marlowe) en Mickey Spillane (Mike Hammer).

Het genre heeft een enorme vlucht genomen: Nevada Barr, die haar romans rond boswachter Anna Pigeon in de sfeer van de natuurbescherming laat spelen; Patricia Cornwell, met patholoog-anatoom Kay Scarpetta; forensisch antropoloog Temperance Brennan bij Kathy Reich (zelf ook forensisch antropoloog); literatuurprofessor Kate Fansler bij Amanda Cross. En dat is nog maar een greep uit het totale bestand. In Frankrijk is er Jean Faillers Mary Lester, Bretonse politievrouw, wier avonturen een beetje lezen als een reisgids voor Bretagne.

Ze zijn niet allemaal significant op het punt van drank en het zijn er ook teveel om hier allemaal te bekijken. We zullen er hier drie vrouwelijke PI's uitlichten voor nadere beschouwing: Sara Paretsky's V.I. Warshawski, Sue Grafton's Kinsey Millhone, en Karen Kijewski's Kat Colorado.

De (vrouwelijke) auteurs hebben een duidelijke agenda bij het in beeld brengen van hun heldinnen, en het is interessant om eens te kijken welke rol de alcoholconsumptie daarbij speelt. Wat te denken van V.I. (Vic voor vrienden) Warshawski, die na een stressvolle escapade haar flat binnenstroomt en de whiskyfles eenvoudig aan de mond zet (*Blood Shot* : 164)? Ondenkbaar voor James Bond met zijn martinis of Peter Wimsey met zijn port, maar Marlowe en Sam Spade zouden er minder moeite mee hebben. Is dat het gewone patroon in dit nieuwe genre? Wat zijn überhaupt de hoofdlijnen waarmee deze nieuwe heldinnen worden geschetst?

Warshawski, Millhone en Colorado bieden aardig vergelijkingsmateriaal, mede omdat de manier waarop hun leven is ingericht en waarop hun persoonlijkheid is neergezet nogal wat overeenkomsten vertoont. De Amerikaans-feministische agenda speelt daarbij een belangrijke rol, wat een zekere mate van voorspelbaarheid met zich meebrengt. Als iemand het over "girls" heeft wordt dat nadrukkelijk verbeterd in "women". Verder zijn er zulke vragen als: bekommeren ze zich om hun uiterlijk? Millhone en Colorado nadrukkelijk niet, Warshawski zonedig wel. Om de toestand van hun huis? Daar ligt Millhone voor op de anderen: die maakt systematisch, zij het met lage frequentie, haar huis schoon, in tegenstelling tot Warshawski, die de zaak bijna principieel laat vervuilen. Over Colorado horen we dat betreft niet zoveel. Kunnen ze koken en doen ze het weleens? Millhone en Colorado nadrukkelijk niet, die hebben meestal ook geen eten in huis, afgezien van een pot pindakaas en een beschimmelde tomaat. Dat laatste is bij Warshawski niet veel beter, maar die kan uitstekend koken (Italiaans, van haar moeder geleerd), en doet het ook regelmatig.

Sex moet er natuurlijk in, maar wat voor rol mag een man in hun leven spelen? Twee van hen hebben huwelijken achter de rug (Millhone twee, Warshawski één). Lesbisch zijn gaat natuurlijk niet, het gaat hier om boeken voor een groot Amerikaans publiek, dus dat zou de uitgever nooit goedvinden (ten minste niet voor een hoofdpersoon; in Paretsky's boeken komt soms wel eens een homofiele relatie ter sprake). Elkaar opvolgende, meer of minder veelbelovende relaties met mannen uit hun werksfeer, dat is bij allemaal zo'n beetje het patroon.

Toch hebben ze allemaal iemand in hun leven die hun bestaan zo'n beetje volgt, zorgt dat ze wel eens wat eten, en die zonodig morele en praktische steun biedt. Bij Warshawski en Millhone is dat een oude man: onderbuurman Mr. Contreras bij Warshawski (vanaf *Bitter Medicine* : 1988, speelt hij een rol), huisbaas Henry bij Millhone. Warshawski kan verder nog bij Lotty terecht, een gedreven en idealistische joodse arts. Lotty, een stuk ouder dan Vic, ontmoette haar als losgeslagen achttienjarige, ontredderd door de dood van haar moeder, en heeft haar toen onder haar hoede genomen.

Kat Colorado heeft haar hartsvriendin Charity, een onwaarschijnlijk mens dat een succesvolle *advice column* in een dagbladenconglomeraat heeft, dol is op eten (vooral chocola) en, in scherp contrast tot haar vriendin Kat, een levendige interesse heeft voor kleren en make-up.

De vrouwen hebben alle drie een meer of minder traumatische jeugd achter zich: Warshawski's moeder stierf toen ze vijftien was, Millhone's ouders kwamen om bij een ongeluk toen ze nog een kleuter was, en Colorado had een alcoholische en verloederde moeder die zich niet om haar bekommerde.

Zowel bij Warshawski als bij Millhone en Colorado spelen familieleden herhaaldelijk een rol in de zaken waarmee ze geconfronteerd worden. Vaak zijn dat familieleden over wie we in eerdere avonturen niets hebben vernomen: de indruk werd meestal gewekt dat ze geen familie hadden. Het is een opvallend trekje: komt dat ook bij mannelijke detectives voor? Bij Sherlock Holmes duikt een keer een broer op die niet eerder bekend was, maar verder ken ik geen voorbeelden.

Dan zijn er nog de huisdieren: zeer aanwezig bij Warshawski en Colorado, geheel afwezig bij Millhone. Warshawski heeft de gedeelde zorg voor een golden retriever, compleet met puppies op een gegeven moment, en Colorado heeft zowel poezen als een hond.

Verder is er de vraag wat er gedaan wordt met de attributen die bij de mannelijke

detective vaak dienen om de viriliteit van de held te benadrukken, zoals auto's, vuurwapens en drank. Dienen die hier, net als vaak bij de mannelijke detective, om te demonstreren hoe *tough* de vrouwen zijn, of hoe sophisticated? Dat zullen we zien.

Van de drie is Warshawski veruit de interessantste. We bewaren haar tot het laatst. Millhone heeft een stuk minder relief. De systeemdwang van haar bedenker, die zich voorgenomen heeft met haar Millhone-titels het hele alfabet af te werken, helpt daar misschien ook niet bij. Dan Colorado: de verschillende elementen van haar leven, inclusief de bijfiguren, zijn vaak te schematisch en te zwaar aangezet om geloofwaardig te zijn. Ook zijn de plots niet altijd sterk.



Karen Kijewski

(1943-)

Ills.:

goodreads.com

Kat Colorado (Karen Kijewski)

Kat Colorado, om maar met haar te beginnen, heeft een degelijke kennis van alcohol, want ze is jarenlang barkeeper geweest (*Katapult* : 16) en kan nog steeds feilloos de ingrediënten van alle soorten cocktails opnoemen (26-7). Wat eten betreft kan ze, zoals gezegd, veel minder goed uit de voeten. Een beeld van haar huiselijke voedselvoorraad: "oud brood, kaas, een wat verlepte tomaat, een avocado die er van buiten goed uitzag maar van binnen overleden bleek te zijn. Ik hoopte dat er nog een pot mayonaise in de kast was" (*Katapult* : 159). Nadrukkelijker hoeft het ook al niet, als er duidelijk gemaakt moet worden dat ze niet in het traditionele rolpatroon past. Gelukkig daagt soms Hank op, haar in Las Vegas wonende geliefde (zelf woont ze in Santa Teresa), die haar berispelend toespreekt, boodschappen doet en heerlijke maaltijden bereidt. Des te erger dat Hank tijdens een van onderzoeken geliquideerd wordt.

Kleren interesseren Kat absoluut niet, vaak tot razernij van haar modebewuste

vriendin Charity, de advice-columnist en tevens paardenfokker. “Ik weet net zoveel van mode als Mike Tyson van de manier waarop je een meisje hoort te behandelen waar je mee uitgaat. Meestal draag ik spijkerbroeken en truien, met cowboylaarzen of sneakers, en ik denk dat ik er erg sjiek bijloop als ik een zijden blouse en flatjes bij m’n spijkerbroek draag” (*Wild Kat* : 59-60).

Ze rijdt in een stevige auto - een Bronco - en heeft wel een pistool, maar gebruikt dat bij voorkeur niet: “Ik deed het handschoenenkastje open, haalde mijn .300 eruit en stak hem in mijn riem” (*Wild Kat* : 318), maar daarna schakelt ze de boeven uit met een eind hout en vechtsporttrucs.

Kat bewoont een idyllisch huisje, omringd door een flinke tuin, wat haar kwetsbaar maakt voor kwaadwillige types, temeer daar ze - tot woede van haar vriend Hank - nergens behoorlijke sloten op heeft. Ze vertrouwt op haar hond Ranger, niet altijd terecht, want boeven krijgen de hond te pakken. Zo verliest ze ook haar dierbare kat bij een intimidatie-actie. Een Siamees, verweesd nadat Kat haar baas heeft uitgeschakeld, neemt de opengevallen plaats in.

Is er een significant patroon te ontdekken in haar drankgebruik? Nauwelijks. Karen Kijewski, de schrijfster, doet geen poging om Kats toughness te benadrukken door van haar een stevig bourbon-drinkster te maken. Als ze beschoten is op de snelweg, een toch tamelijk onthutsende ervaring, neemt ze een glas wijn (*Katapult* : 65). Niet dat de gedachte aan bourbon soms niet door haar hoofd gaat: “Je weet wel, die PI’s in B-films met een fles bourbon in hun onderste bureaula? Ik stond nog te trillen toen ik terugkwam op m’n kantoor. Er is een reden voor die fles. Jammer dat ik er geen had” (*Kat scratch fever* : 313). Dit nadat ze, illegaal uiteraard, ingebroken heeft in het huis van de chanteur die ze probeert te ontmaskeren, en daarbij bijna betrapt is.

Wijn, bij voorkeur wit (chardonnay, voor veel Amerikanen praktisch een synoniem voor witte wijn), is wat Kat bij voorkeur drinkt. Van bier moet ze niet veel hebben. “Bier, Kat?” “Alleen als er geen wijn of whisky is” (*Wild Kat* : 87). “Ham en kaas goed? Wil je pickles? Mosterd of mayonaise?” “Ham en kaas vind ik lekker, met pickles en mayonaise. Geen mosterd. Is er wijn?” (*Wild Kat* : 291). Soms vraagt de situatie er echter om, bijvoorbeeld als ze beroepshalve cafés bezoekt en daar bier drinkt: “Net nog iets beter dan ijs” (*Katapult* : 32), en, in een sportcafé: “Ik bestelde een bier, omdat de sportgeest me te pakken kreeg” (*Wild Kat* : 297).

Bijzondere situaties willen nog weleens tot afwijkingen van het gewone drankpatroon leiden: tequila, in de vorm van margaritas, spelen een prominente

rol bij het begin van haar affaire met Hank in Las Vegas (*Katwalk* : 58), maar in haar gewone doen houdt Kat het toch bij de, liefst witte, wijn: Cabernet (*Katwalk* : 2-3), champagne (*Katwalk* : 19, 164) of chardonnay (*Kat scratch fever* : 190), maar meestal gewoon ongespecificeerd wit.

Een enkele keer wordt die keuze als een duidelijk statement gepresenteerd, zoals bij een confronterende ontmoeting met de chanteur die ze probeert te ontmaskeren: "Hallo Gunther. Ik heb een kerstcadeautje voor je." Hij lachte en bestelde een bourbon met water. 'Een echte borrel, Kat?' vroeg hij. Dus bestelde ik een chardonnay" (*Kat scratch fever* : 316).

De algemene lijn in de Kijewski-romans is, kunnen we zeggen, dat Kat Colorado net zo *tough* is als haar *hard-boiled* mannelijke tegenhangers, maar daar een vrouwelijke invulling aan geeft. Dat doet ze onder andere door haar keuze van alcoholconsumptie.



Sue Grafton
(1940-)

Ills.:

writerswrite.com

Kinsey Millhone (Sue Grafton)

Kinsey Millhone, vrouwelijke PI, is het geesteskind van Sue Grafton, die zich voorgenomen heeft met haar Millhone-titels het hele alfabet af te werken. Ze begon in 1982 met *A is for Alibi* en is inmiddels bij *R is for Ricochet*.

Kinseys ouders zijn bij een auto-ongeluk omgekomen toen ze nog een kleuter was, en ze is door een excentrieke tante opgevoed. Ze heeft een mislukt huwelijk achter zich en heeft een tijdje bij de politie gewerkt voor ze voor zichzelf begon.

Net als Kat Colorado drinkt Kinsey Millhone bij voorkeur witte wijn. Ze drinkt die bijvoorbeeld bij een van haar favoriete gerechten: een sandwich met plakjes warm hardgekookt ei. Het koken van dat ei is ook zo ongeveer haar culinaire

topprestatie, want op kookgebied zit ze op hetzelfde niveau als Kat Colorado. Ook hier is dat duidelijk onderdeel van de feministische agenda van de schrijfster, net als Kinseys gebrek aan belangstelling voor haar uiterlijk en het feit dat een ontboden slotenmaker uiteraard een “zij” is (*Burglar* : 169). Kinseys standaardoutfit bestaat uit spijkerbroek, coltrui, tweed blazer en laarzen. Ze bezit één jurk, een nondescript zwart geval van onkreukbaar synthetisch materiaal dat in een tas kan worden gepropt en voor alle voorkomende gelegenheden dienst doet, van begrafenissen tot formele zakenbezoeken (*Malice* : 5).

Ze heeft een auto, maar over merk of eigenschappen horen we nauwelijks iets. Daar geeft ze kennelijk weinig om, zolang het ding maar rijdt. Anders is het met haar huis. Dat kan haar wel degelijk iets schelen. Het is met zorg ingericht, en ze maakt regelmatig en systematisch schoon, al is het niet zo vaak. Ze woont aanvankelijk in een verbouwde garage. Als die bij een poging om haar uit de weg te ruimen is opgeblazen, laat haar huisbaas, in overleg met haar, een perfect ontworpen eenpersoonshuisje optrekken.

Met koken of boodschappen doen houdt Kinsey zich niet bezig, en haar eetgewoonten zijn uitdagend weerzinwekkend: junk food speelt daar een prominente rol in: cheeseburger, frieten en cola (*Burglar* : 67). Ze adverteert dat ook met nadruk. Haar standaardontbijt: “bacon, roereieren, toast, gelei en sinaasappelsap, en overal koffie bij. Het is de enige maaltijd waar ik consistent aan hecht omdat hij alle bestanddelen bevat waar ik naar snak: cafeïne, zout, suiker, cholesterol en vet. Onweerstaanbaar toch? In Californië, met al die gezondheidsfreaks, wordt het nuttigen van zo’n maaltijd zonder meer als een zelfmoordpoging beschouwd” (*Burglar* : 174).

Kinsey heeft niet, zoals Kat, een vriend die af en toe energiek aan de gang gaat om de huiselijke voedselvoorraad aan te vullen en eens een paar goede maaltijden op tafel te zetten. De man die af en toe opduikt in haar leven, Dietz, heeft meestal teveel last van zijn knie om daar iets aan te doen. Gelukkig is er Henry, haar huisbaas, een energieke tachtiger, gepensioneerd bakker, die zijn inkomen aanvult door voor een kleine klantenkring op bestelling heerlijke dingen te bakken. Kinsey profiteert daar regelmatig van. Haar andere reguliere voedselbron is Rosie, een bejaarde, grommerige Hongaarse die een shabby restaurantje runt waar ze de klanten - meest vaste - voorzet wat haar op dat moment geschikt voorkomt, ongeacht wat ze zelf willen. Rosie wordt op een gegeven moment Henry’s schoonzus (Henry heeft een reeks even bejaarde als kwieke broers en zusters), wat haar humeur sterk ten goede komt.

In Kinseys bestaan komt af en toe wel een martini in beeld, in dit geval *stirred*, en niet *shaken* (*Burglar* : 134), maar ze heeft daar weinig interesse in. Ze houdt het bij de witte wijn, tenzij de situatie anders vereist: in een onderwereldcafé past ze zich aan met een koel biertje (*Homicide* : 238).

De wijn hoeft overigens niet van topniveau te zijn, het kan haar eigenlijk nauwelijks schelen wat ze drinkt. Bij de maaltijd drinkt ze “een paar glazen van Rosie’s beste schroefdopchardonnay, een wrange uitvoering van een Californische variëteit die ze waarschijnlijk per vat kocht” (*Malice* : 85). Zelfs bij een bezoek aan een puissant rijke familie die elke denkbare soort drank in de aanbieding heeft houdt ze het bij een simpel glas wijn (*Malice* : 109). Een enkele keer wordt er wijn van topklasse gedronken, zoals wanneer ze een schatrijke, maar totaal ontredderde jonge weduwe opzoekt. Dan gaat het echter niet om verfijnd savoureren: “‘Iemand een glas wijn? Jij, Kinsey?’ Ik zei: ‘Alcohol helpt niet.’ ‘Doe niet zo belachelijk. Natuurlijk helpt het. Valium ook. Het verandert de werkelijkheid niet, maar maakt wel dat je er beter tegen opgewassen bent. Tasha? Dit is topklasse.’ Ze draaide de fles zodat ze naar het prijskaartje op de zijkant kon kijken. ‘Mooi. Dit kost \$36.95’” (*Malice* : 192).

Millhone is door haar bedenker nadrukkelijk ontdaan van stereotiep vrouwelijke trekjes. Ze kookt niet, geeft niet om kleren, neemt niet graag de zorg op zich voor andere wezens (mens of dier), heeft geen interesse in plotseling opgedoken familieleden. Daar zijn echter geen stereotiep mannelijke trekken voor in de plaats gekomen. Ze heeft weinig interesse voor auto’s of in schiettuig. Het zijn voor haar gebruiksvoorwerpen zonder verdere signaalwaarde. En de drank? De witte wijn die ze drinkt, zij het zonder veel interesse voor herkomst of kwaliteit, vormt af en toe wel degelijk een vrouwelijk statement.



Sara Paretsky (1947-)

Ills.: nndb.com

V.I. Warshawski (Sara Paretsky)

In de Kinsey Millhone-boeken komen we soms verwijzingen tegen naar helden uit andere detectiveromans, zoals Perry Mason (Malice : 203), maar zonder dat daarbij het drankgebruik van betrokkene in beeld komt. Dat is, zoals we zullen zien, anders in de V.I. Warshawski-romans.

In Sara Paretskys Warshawski-romans wordt vaak gerefereerd aan het drankgebruik van helden uit het Amerikaanse hardboiled genre, en misschien ook aan dat van Kinsey Millhone, zij het in bedekte termen: “‘Kom, je bent toch niet zo’n meisje dat alleen maar witte wijn drinkt?’ Mijn glimlach bevroor enigzins. ‘Nee. Ik ben een moderne vrouw, en ik drink pure whisky. Black Label, als u het hebt’” (*Guardian Angel* : 234). Of daarmee naar Millhone wordt verwezen weten we natuurlijk niet zeker, maar Kinsey komt wel in ander verband ter sprake: “Ik ben altijd een beetje jaloers geweest op Kinsey Millhone’s onberispelijke wijze van aantekeningen maken. Ik had niet eens bonnetjes voor maaltijden of benzine” (*Blood Shot* : 159). Een vrolijke schermutseling tussen de auteurs, die elkaar ongetwijfeld kennen: Sara Paretsky is voorzitter van Sisters in Crime, een informele club van misdaad- en thrillerschrijfsters, opgericht in 1986. Haar V(ictoria) I(phigenia) Warshawskiromans verschijnen sinds 1982; de meest recente verscheen in 2003.

Ze spelen allemaal in en rond Chicago. V.I. Warshawski is half Pools, half Italiaans, en seculier joods. Haar ouders zijn sterk bepalend geweest voor de manier waarop ze in het leven staat: Gabriella, gevluchte Italiaanse jodin, operazangeres, aan kanker overleden op Vics vijftiende; Tony Warshawski, wijkagent, integer politieman, aan een longkwaal gestorven toen zijn dochter begin twintig was. Tonys oude contacten in het politieapparaat spelen een belangrijke rol in Vics privé-onderzoekingen. Haar gebondenheid aan haar overleden moeder speelt op een dieper niveau. De hoge eisen die haar moeder aan haar stelde, praktisch en moreel, zijn nog steeds haar onuitgesproken norm. Haar moeder hoopte dat ze concertzangeres zou worden, en trainde haar daarvoor (*Indemnity* : 14). Vic oefent nog vaak arias aan de piano, dat werkt kalmerend. Muziek speelt sowieso een belangrijke rol in haar leven. Van interesse in andere vormen van cultuur (literatuur, toneel, film, beeldende kunst) blijkt niets, wel van sport: ze is een Cubs-fan. Ze is zeer gehecht aan de weinige bezittingen die ze van haar moeder heeft: ook ver in het computertijdperk doet ze

al haar werk nog op haar moeders oude Olivetti. De rode Venetiaanse wijnglazen die haar moeder meenam uit haar geboorteland zijn haar dierbaarste bezit, en de diamanten oorbellen die haar vader (op afbetaling) voor haar moeder kocht op de twintigste verjaardag van hun trouwdag doet ze alleen bij bijzondere gelegenheden in.

Een aantal mensen speelt in alle romans een meer of minder prominente rol: de joodse arts Lotty Herschel, afkomstig uit Oostenrijk; Murray Ryerson, onderzoeksjournalist, vaak Vics partner als het erom gaat kwalijke affaires uit zakenleven of politiek in de openbaarheid te brengen. Daarbij is vaak een rol weggelegd voor verzekeringsmaatschappij Ajax. Bobby Mallory, inspecteur van politie, oude vriend van Vics vader, komt steeds voor, altijd heen en weer geslingerd tussen zijn afkeer van Vics beroep, woede over de manier waarop haar werk met dat van de politie interfereert, en de morele plicht die hij voelt om haar te helpen en te beschermen. De broers Streeter, van het bedrijf All Night-All Right, zijn Vics vaste steun- en toeverlaat voor ingehuurd krachtwerk, of het nu om verhuizingen of om bescherming gaat (bijvoorbeeld *Burn Marks* : 288). Ze lezen in hun vrije tijd bij voorkeur zware filosofie.

Dan is er Mr. Contreras, die in de derde Warshawskiroman, *Bitter Medicine* , zijn intrede doet. Hij is Vics onderbuurman. Een weduwnaar, gepensioneerd monteur. Hij moedert graag wat over Vic. Ze wordt vaak gek van zijn bemoeizucht, maar is toch erg op hem gesteld, en helemaal nutteloos is zijn bemoeizucht ook niet. Hij gaat naar haar op zoek als ze niet opdaagt, en redt zo haar leven. Hij staat zonodig met zijn groot formaat schroefsleutel klaar om Vics tegenstanders te lijf te gaan. En als Vic aan een van haar zaken een verweesde golden retriever overhoudt, is hij het die daar grotendeels de zorg voor op zich neemt. Geen geringe klus, zeker niet als het dier na een ongesuperviseerd uitstapje acht puppies produceert (*Guardian Angel* : 9).

De affaires waarin Vic verzeild raakt zijn altijd zaken met een politiek aspect. Het gaat om politieke corruptie en zakelijke malversaties waarvan kwetsbare mensen of groepen het slachtoffer worden. De actualiteit wordt daarbij door de schrijfster niet geschuwd: geknoei met chemische onderzoeksresultaten (*Blood Shot*); pensioenfraude (*Guardian Angel*); naaiateliers waarin illegalen worden uitgebuit (*Hard Time*); restituties van joodse tegoeden (*Total Recall*); wantoestanden in gevangenschappen (*Hard Time*); de gevolgen van de Patriot-Act, waarbij iedereen zonder vorm van proces kan worden opgepakt en vastgehouden (*Blacklist*).

Het betekent dat Vic het meestal moet opnemen tegen vrijwel onaantastbare machtsconglomeraten. Ze schuwt daarbij eigen fysieke risico's niet, en brengt er vaak maar op het nippertje het leven af. De episode waarbij ze als undercover in een vrouwengevangenis doordringt (*Hard Time*) is een goed voorbeeld.

Het feminisme in de Warshawski-romans is consistent en duidelijk aanwezig. Dat begint natuurlijk al met haar moeder, die haar inprentte dat mooi zijn minder belangrijk is dan je hersens ontwikkelen en een behoorlijke baan krijgen (*Indemnity* : 14). Ze huurt auto's bij een bedrijf dat Rent-a-Wreck heet en vanuit huis gerund wordt door een paar vrouwen, met de auto's op het achtererf (*Guardian Angel* : 371). Als ze een bedrijf binnenstapt om de financieel manager te zien, informeert ze of ze "haar" kan spreken. "Het is een hem" (*Guardian* : 222). De macho zakenlieden Wunsch en Grasso en hun gedweë vrouwtjes worden krachtig neergezet (*Burn Marks*). In verschillende boeken heeft Vic te maken met vrouwen uit haar feministisch verleden of heden. In één geval proberen feministische "zusters" haar ervan af te houden om de politieke contacten van een succesvolle vrouw door te lichten (*Burn Marks*). In een ander zit ze in het bestuur van een stichting die opvanghuizen voor vrouwen beheert (*Tunnel Vision* : 8 f.).

Ook kiest ze voorbeelden uit een "vrouwelijk" referentiekader. Bijvoorbeeld, naar aanleiding van de ongehoorde luxe van de directievertrekken in een ziekenhuis: "Volledige borstamputaties worden tegenwoordig dan misschien poliklinisch gedaan, maar God verhoede dat de directie zich een tikje minder om luxe zou bekommeren. Muriel Paxton ging zitten achter een plaat palissander die vloekte met het rood van haar pak" (*Hard Time* : 172).

Elementen uit de consumptieve sfeer als kleding, eten, autos en schiettuig worden veel minder benut om Vics afwijzing van de traditionele vrouwenrol te benadrukken. Zonodig trekt ze sjieke kleren aan, die ze dan ook gewoon in de kast heeft hangen, al moet ze er wegens geldgebrek wel lang mee doen, zoals haar eeuwige rode Magli pumps (b.v. *Blood Shot* : 159). Koken kan ze uitstekend. Ze weet van bijna niets nog wel een smakelijke frittata te maken. Maar meestal heeft ze er geen tijd voor, en dan moet ze zich behelpen met whisky en een boterham met pindakaas: "Nog een avond whisky en pindakaas kon ik niet aan" (*Blood Shot* : 188).

Ze rijdt, ook weer vanwege geldgebrek, in een wrak van een Chevrolet, maar vervangt die op zeker moment door een Pontiac TransAm op afbetaling, en als die total loss is gereden neemt ze een Mustang. Haar auto is dan ook geen onderdeel

van haar gespierd image, evenmin als haar schietwapen. Ze heeft een Smith & Wesson, maar ze gebruikt hem bij voorkeur niet.

Anders ligt het wat dat image betreft met haar drankgebruik, zoals hierboven al werd aangegeven. “Een volwassen vrouw, die whisky puur drinkt.” Daarmee doet ze niet onder voor haar hardboiled mannelijke collega’s.

Ook Vics gevoelens over andere vormen van alcoholica komen af en toe ter sprake. Om bier geeft ze niet veel. Ze drinkt het alleen als de omstandigheden dat wenselijk maken, bijvoorbeeld als ze bij een onderzoek een hele serie cafés achter elkaar moet bezoeken (*Guardian* : 67, *Indemnity* : 148), of in het soort café verkeert waar ze zou opvallen als ze iets anders bestelde. Dan neemt ze liever tapbier: “Ik ben niet zo’n bierdrinker, maar het leek beter bij de buurt te passen dan diet soda” (*Blood Shot* : 58). Natuurlijk drinkt ze wijn als de situatie het vereist: chardonnay bijvoorbeeld op een receptie, als er geen Black Label is, maar “J&B, een merk waar ik niet veel om geef” (*Burn Marks* : 138) of bij de maaltijd in een restaurant. Dat is niet altijd een succes: “Ik nam een slok Cabernet. Hij smaakte naar azijn, alsof hij te lang open in de bar had gestaan. M’n verdiende loon voor het bestellen van dure wijn in een buurt die er drie jaar geleden nog trots op was geweest dat ze Mogen David per fles verkochten” (*Hard Time* : 152). Ter verduidelijking: Mogen David is op Internet al te koop voor \$2,16 per fles. Op dramatische momenten drinkt Vic thuis ook weleens een rum-tonic (*Blood Shot* : 374) of cognac, desnoods uit de befaamde rode Venetiaanse glazen (*Indemnity* : 76). Met enige nadruk wordt gesproken over de voortreffelijke cognac die ze ergens krijgt aangeboden; de functie daarvan is vooral om de corrupte financiële achtergrond van de aanbieder te laten uitkomen.

Whisky, Johny Walker Black Label, is wat haar doorgaans op de been houdt. Stress of fysieke schade die ze tijdens haar onderzoeken oploopt gaat ze meestal te lijf met een heet bad en een dubbele whisky (*Guardian Angel* : 79, 80, 85). Haar neef maakt er nog een grap over in zijn testament: hij verzoekt haar het geld dat hij haar nalaat niet allemaal aan Black Label te besteden (*Deadlock* : 10). Chivas beschouwt ze desnoods als een adequate vervanging voor Black Label (*Deadlock* : 17), maar om J&B, zie boven, geeft ze niet.

Drank in de Warshawski-romans kan niet besproken worden zonder ook even stil te staan bij het café waar Vic op rekening drinkt, de Golden Glow, “een plek voor serieuze drinkers”. De Glow wordt gedreven door Sal Barthele, een majestueuze zwarte vrouw, een vriendin van Vic. Pronkstuk van het café is de hoefijzervormige

mahoniehouten bar, die Sal, samen met haar broers en Vic, uit een villa aan Chicagos Goudkust heeft gered toen die gesloopt werd (*Total Recall* : 461). Authentieke Tiffany lampen verlichten de zaak (*Total Recall* : 188), en Sal laat haar eigen tapbier maken (*Burn Marks* : 83).

Toch is Vics drankgebruik heel matig, anders dan de grap uit het testament van haar neef misschien suggereert. In die matigheid zet Paretsky haar ook af tegen de klassieke *hardboiled* held, die nog weleens ter sprake komt: "Ik reageerde met Sam Spade toughness" (*Bitter Medicine* : 95). Of, als ze haar maag omdraait als reactie op een heftige episode: "Marlowe liet nooit toe dat zijn zenuwen hem de baas werden" (*Guardian Angel* : 375), en deze staalharde kant van Marlowe wordt nog verder belachelijk gemaakt met een verwijzing naar zijn drankgebruik: "Ik was echt geen Philip Marlowe, die elke keer dat hij gewond raakt een halve liter whisky naar binnen giet" (*Hard Time* : 250). Nog erger krijgt Mike Hammer, de held van Mickey Spillane, het voor zijn kiezen: "Ik koos voor sherry - Mike Hammer is de enige detective die ik ken die kan denken en bewegen terwijl hij whisky drinkt. Of, tenminste, bewegen. Mike Hammers geheim is misschien dat hij helemaal niet probeert te denken" (*Deadlock* : 113).

Ook verwijzingen naar andere klassieke helden van het detective genre komen bij Paretsky regelmatig voor: Murray noemt Vic vaak spottend "Miss Marple", of "Nancy Drew", naar de heldin van een lange reeks Amerikaanse meisjesromans (b.v. *Bitter Medicine* : 275). De namen van Sherlock Holmes en Nero Wolfe vallen regelmatig (id.), net als die van Peter Wimsey (*Indemnity Only* : 147, 181), maar daarbij is hun drankgebruik niet aan de orde. In dat verband is het speciaal de klassieke *hardboiled* die wordt opgevoerd, altijd in badinerende zin.

Vic maakt in de ruim twintig jaar dat de romans verschijnen een duidelijke ontwikkeling door. Haar kantoor verhuist van het vervallen en half leegstaande flatgebouw waar ze eerst zat naar een betere locatie, ze krijgt een computer en een GSM, en haar persoonlijkheid kristalliseert verder uit. In *Total Recall*, de laatst verschenen roman, heeft ze behoorlijk wat sjieke kleren, en een stabiele LAT relatie.

Het is interessant om te zien hoe de ontwikkeling die ze doormaakt sinds de eerste Warshawski-roman (1982) zich weerspiegelt in de rol die haar moeders weinige bezittingen spelen. In de laatst verschenen romans is Vic veel minder aan haar moeder gebonden dan in het begin. In plaats van op de Olivetti, werkt ze nu op een computer. De diamanten oorbellen zijn functioneel geworden in de bestrijding van misdaad en sociaal onrecht: door verlies van een oorbel voor te

wenden dringt ze binnen in het huis van de schurk (*Recall* 456). De rode Venetiaanse wijnglazen van haar moeder, die in *Tunnel Vision* (132) al gemengde gevoelens bij Vic beginnen op te roepen, zijn uit beeld geraakt. Voor een deel zijn ze gesneuveld als Vics flat weer eens kort en klein geslagen werd bij een intimidatiepoging. Vic heeft die tastbare connecties met haar moeder misschien ook niet meer zo nodig na twintig jaar.

Niet alleen de rode glazen, maar ook de drank verdwijnt geleidelijk uit beeld. Het lijkt wel of ze ook die niet meer nodig heeft om zich te profileren. Hierin is ongetwijfeld ook de veranderende maatschappelijke tendens zichtbaar; Paretsky volgt die meestal op de voet. Vergeefs wachten we bij lezing van *Total Recall* op de Black Label, al of niet direct uit de fles genuttigd. Als Lotty Vic een borrel aanbiedt, weigert ze, tot Lottys verbijstering: ze moet wel echt ziek zijn als ze water wil hebben in plaats van whisky (*Total Recall* : 135).

Maar als ze een ontmoeting met iemand moet arrangeren, doet ze dat uiteindelijk toch in haar trouwe stamkroeg, de Golden Glow (461). Daar wordt automatisch een glas Black Label voor haar neergezet. Ze kiest de Golden Glow hier vooral omdat ze daar op rekening drinkt en zo het risico kan uitsluiten dat haar corrupte gesprekspartner voor haar betaalt. Dit is haar enige glas Black Label in dit boek. Kondigt een sobere middelbare leeftijd zich aan? In elk geval gaat ze kort daarop (504) niet in op Murrays suggestie om naar de Golden Glow te gaan.

Blacklist (2003) geeft ons daar meer zicht op. En ja: daar komt zelfs de Golden Glow niet meer in voor. Maar één keer komt de oude Vic toch nog boven: “toen er een serveerster opdoemde uit het schemerduister en Harriet kruidenthee bestelde, wilde ik aanvankelijk meedoen, maar besefte toen dat ik whisky wilde. Black Label zou me in slaap laten vallen voor we uitgepraat waren, maar ik wilde die warme gloed voelen om de knopen tussen m’n schouderbladen los te krijgen” (255).

Knopen tussen de schouderbladen: begrijpelijk. *Blacklist* speelt in de maanden volgend op 11 september 2001, de aanval op het World Trade Center door Arabische terroristen. De Amerikaanse inval in Afghanistan, en de in Amerika losgebarsten waanzin van de Patriot-Act, die het mogelijk maakt willekeurig mensen te arresteren en zonder vorm van proces onbeperkte tijd vast te houden, staan centraal. Vic tobt over Morrell, al sinds *Hard Time* (1999) haar vaste relatie. Morrell, journalist, zit tussen de krijgsheren en de Taliban in Afghanistan en is meestal onbereikbaar. Vic zelf gaat op de barricaden voor Benjamin, een illegale

Egyptische jongen die vermalen dreigt te worden door een hysterisch Amerika en de Patriot-Act. Hij is toevallig getuige geweest van de moord die een vrouw uit Chicagos upper ten pleegt op een zwarte journalist. Het lukt Vic bijna om de jongen op tijd weg te krijgen, maar hij wordt op het laatste moment neergeschoten door de vrouw, die weet dat ze deze getuige straffeloos kan elimineren. Een ondergedoken Arabier is immers per definitie een terrorist, ook al is het een bange jongen van zestien? Algemeen applaus dan ook van de autoriteiten voor deze patriottische daad.

Alle waardering voor Paretsky. Er is moed voor nodig om zo'n standpunt in te nemen in het Amerika van 2003, zeker als auteur met een joodse achtergrond. Maar wel jammer dat ze zo slordig is met vitale details. Een Egyptische jongen die geen stap zet zonder zijn vaders Koran bij zich te hebben kan toch moeilijk Benjamin heten? Zou Paretsky echt niet weten dat moslims hun kinderen niet zulke joodse namen geven? En waarom wordt de taal die deze jongen spreekt consequent als 'Arab' aangeduid, in plaats van als 'Arabic'?

Een slapeloze Arabist zoals ik, die deze boeken leest om zich 's nachts te verpozen, voelt de schouders alweer spannen, en neigt ertoe naar de fles te grijpen. Black Label? Ketel 1? Of misschien een nieuwe PI om de zinnen te verzetten? Daar is bijvoorbeeld Carlotta Carlyle, schepping van Linda Barnes. Een stuk minder interessant dan Vic Warshawski, dat wel. Ze woont vlakbij Harvard Square in Cambridge, Massachusetts. Haar bewegingen kan ik straat voor straat volgen, want ze parkeert bij voorkeur in Bishop Allen Drive, waar ik heb gewoond. Een opgewekte herinnering aan een vrolijker Amerika! Maar drinken doet Carlotta nauwelijks, en haar verhaal hoort hier dan ook verder niet thuis.

LITERATUUR

Barnes, Linda, 1993 (oorspr. uitg. 1987), *A Trouble of Fools*, New York, Fawcett Crest.

Grafton, Sue, 1986 (oorspr. uitg. 1985), *'B' is for Burglar*, New York etc., Bantam Books.

Grafton, Sue, 1992 (oorspr. Uitg. 1991), *'H' is for Homicide*, New York, Fawcett Crest, Ballantyne Books.

Grafton, Sue, 1997 (oorspr. uitg. 1996), *'M' is for Malice*, Londen, MacMillan, Pan Books

Kijewski, Karen, 1990 (oorspr. uitg. 1989), *Katwalk*, New York, Avon Books.

Kijewski, Karen, 1992 (oorspr. uitg. 1990), *Katapult*, New York, Avon Books.

Kijewski, Karen, 1995 (oorspr. uitg. 1994), *Wild Kat*, New York, Bantam Books.

Kijewski, Karen, 1996 (oorspr. uitgave 1995), *Alley Kat Blues*, New York, Bantam Books.

Kijewski, Karen, 1997 (oorspr. uitg. ook 1997), *Kat scratch fever*, Londen, Headline Book Publishing.

Paretsky, Sara, 1987 (oorspr. uitg. 1982), *Indemnity Only*, Harmondsworth, Middlesex, England, Penguin Books.

Paretsky, Sara, 1992 (oorspr. uitg. 1987), *Deadlock*, New York, Dell Publishing.

Paretsky, Sara, 1988 (oorspr. uitg. 1987), *Bitter Medicine*, Harmondsworth, Middlesex, England, Penguin Books.

Paretsky, Sara, 1989 (oorspr. uitg. 1988), *Blood Shot*, New York, Dell Publishing.

Paretsky, Sara, 1991 (oorspr. uitg. 1990), *Burn Marks*, New York, Dell Publishing.

Paretsky, Sara, 1992 (oorspr. uitg. 1992), *Guardian Angel*, Harmondsworth, Middlesex, England, Penguin Books.

Paretsky, Sara, 1995 (oorspr. uitg. 1994), *Tunnel Vision*, Harmondsworth, Middlesex, England, Penguin Books.

Paretsky, Sara, 2000 (oorspr. uitg. 1999), *Hard Time*, New York, Dell Publishing.

Paretsky, Sara, 2002 (oorspr. uitg. 2001), *Total Recall*, New York, Dell Publishing.

Paretsky, Sara, 2003, *Blacklist*, Londen, Hamish Hamilton.

Sayers, Dorothy, 1961, *De cyprese kat*, Utrecht-Antwerpen, Prisma Boeken.

Sayers, Dorothy, 1965 (oorspr. uitg. 1928), 'The Bibulous Business of a Matter of Taste', in: *Lord Peter Views the Body*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books.

Sayers, Dorothy, 1964 (oorspr. uitg. 1937), *Busmans Honeymoon*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books.

Simenon, Georges, 1953, *Maigret se trompe*, Parijs, Presses de la Cité.

Simenon, Georges, 1957, *Maigret en meubl *, Parijs, Presses de la Cité.

Simenon, Georges, 1968, *Maigret   Vichy*, Parijs, Presses de la Cité.

Simenon, Georges, 1970, *La folle de Maigret*, Parijs, Presses de la Cité.

'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 strafoordeel 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 anecdoten 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 volksgeloof 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 relativiserende 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 lichamenlijk, 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, histerie : 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 hondsdolheid (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:

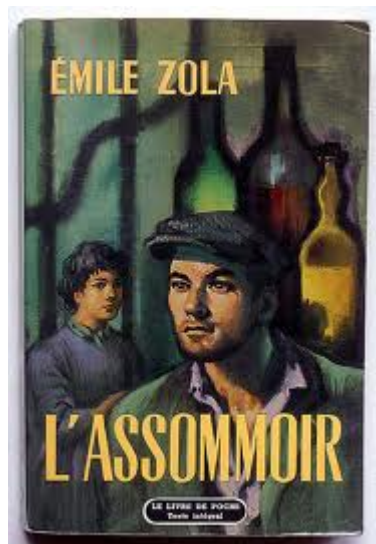
Zijn familie miste evenwicht, vele leden ervan vertoonden een soort barst. Die overgeërfde barst voelde hij ook soms duidelijk in zich; niet dat hij een slechte gezondheid had, want alleen angst en schaamte voor zijn aanvallen waren er de oorzaak van geweest dat hij voorheen zo mager was; maar hij kende 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, verblinding 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 ineen 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 spleten¹⁴ 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 ‘mécániser’ 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. ‘Mécániser’ 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 'fontainen!' 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 beseft 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